

## Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos



# ZÉ CELSO E A OFICINA-UZYNA DE CORPOS

Ericson Pires



ZÉ CELSO E A OFICINA-UZYNA DE CORPOS

*Coordenação editorial*  
Joaquim Antonio Pereira

*Produção*  
Jaqueline Ramos – preparação

*Fotos*  
Débora 70

*Paginação*  
Rai Lopes

**CONSELHO EDITORIAL**

Eduardo Peñuela Cañizal  
Norval Baitello Junior  
Maria Odila Leite da Silva Dias  
Gustavo Bernardo Krause  
Maria de Lourdes Sekeff  
Cecília de Almeida Salles  
Pedro Jacobi  
Eduardo Alcântara de Vasconcellos

1ª edição: agosto de 2005

© Ericson Pires

ANNABLUME editora . comunicação  
Rua Padre Carvalho, 275 . Pinheiros  
05427-100 . São Paulo . SP . Brasil  
Tel. e Fax. (011) 3812-6764 – Televidas 3031-9727  
<http://www.annablume.com.br>

*A Nina pelo amor*

*A Julinho pela força total*

*Aos meus companheiros de curso*

*A Claudio Ulpiano (In memorian)*

*A CNPq, pela bolsa de estudo*

*A Marcelo Drumont (amorosa força forte)*

*E todos esses corpos em ação gerando/gerados Oficinas-Uzinhas: Leona Cavalli, Paschoal da Conceição, Denise Assunção, Camila Nota, Fransérgio Araújo, Fernando Mota, Cibele Forjaz, Fioravante Almeida, Flavio Rocha, Laura Vinci, Patricia, Ricardo Cutz, Sylvia, Alessandra, Maurício, Denise, Odara, Tomy, Henrique, Lizete e outros poucos necessários e fortes guerreiros do amor.*

*A Zé Celso (afeto, apoio e criação).*



“ *É preciso que nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que nos são familiares.*

MICHEL FOUCAULT

*[...] no entanto há uma imagem que prevalece sobre as demais na medida em que a conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é o meu corpo.*

HENRI BERGSON

*Deuses dançam nos seus próprios corpos.*

ALLEN GINSBERG

*[...] Mas, quando estamos fora de uma tradição, o que é o caso de todo artista hoje, desejamos somente registrar nossos sentimentos sobre certas situações de uma forma que nos aproxime tanto quanto possível de nosso próprio sistema nervoso.*

FRANCIS BACON

*Um corpo só existe para ser outros corpos.*

WILLIAM BURROUGHS

*Tudo é caso de sangue. Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potência de agir, afetar-se de alegria, multiplicar os afetos que exprimem ou envolvem um máximo de afirmação. Fazer do corpo uma potência que não se reduz ao organismo, fazer do pensamento uma potência que não se reduz à consciência.*

GILLES DELEUZE

*Só existem duas coisas trágicas na vida: uma é não conseguir o que se quer e a outra... é conseguir.*

OSCAR WILDE

*A alegria é a prova dos nove.*

OSWALD DE ANDRADE

”





# pequena nota do autor

O presente trabalho foi apresentado como item necessário à obtenção do título de Mestrado pela PUC-Rio em janeiro de 2000. Nesse sentido, já se colocam as limitações que um processo de pesquisa como esse pode apontar. O desejo de realizar um trabalho que alcançasse a extensão e a intensidade das trajetórias presentes na vida/obra de Zé Celso Martinez Corrêa e suas Oficinas-Uzynyas de corpos infelizmente não pode ser inteiramente saciado.

Essa frustração tem um motivo feliz: a produção de Zé Celso continua em plena força, com toda sua potência constituinte, realizando o desafio de afirmar a possibilidade do teatro como vetor de produção de diferença e espaço de resistência, de re-insistência, de insistência no corpo, na vida. Zé Celso insiste na vida e em todo seu poder de singularização, diante do imenso marasmo do mesmo, propagado pelas modulações de controle do biopoder, do poder sobre/no corpo. Ele não tem medo. Ele continua enfrentando seus velhos inimigos, defendendo seu espaço de criação da ameaça constante de interesses comerciais escusos, atacando quem o ataca, explicitando a miséria simbólica que certos magnatas da TV brasileira querem propagar. Ele segue realizando um real *outró* em sua Oficina-Uzyna de forças. O dínamo não pára. A criação atua com força. Ele segue realizando sua liturgia de afirmação da vida, sobre qualquer dos interesses que a lógica do controle – perpetrada pelo fundamentalismo de mercado – pretende anular. Zé Celso está vivo e brilha.

Hoje, o Oficina-Uzyna se prepara para uma *tournee* inédita na Alemanha. Hoje, estão realizando um sonho de encenarem um dos épicos fundacionais brasileiros: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Trabalho árduo, longo, árido, como as paisagens crispadas do sertão, como os corpos crus e ágeis dos sertanejos, curados na/pela luta, na/pela ação de resistir. Hoje, o Oficina-Uzyna finaliza seus

projetos de filmagens do repertório dos últimos anos, criando a possibilidade de outras gerações experimentarem aqueles corpos em ação. E certamente muitos outros projetos e realizações virão a acontecer.

Sendo assim, é bom esclarecer que este trabalho não alcançou seus objetivos, mas se lançou na experiência de uma aventura que nunca perdeu de vista, que – realmente – seu desejo era vivenciar e experienciar a própria aventura de perder-se em seus caminhos, descaminhos, trajetos, linhas, fugas e forças. E tudo o mais é pretensão cientificista que não parece fazer muito sentido no presente momento em que vivemos.

Quatro anos depois da realização deste trabalho, tenho a felicidade de poder publicá-lo. Isso sem dúvida é um fator raro diante da realidade de muitos projetos, teses e dissertações que irão amargar o futuro incerto de um canto escuro de arquivo de departamento, ou o armazém central de alguma universidade pelo Brasil. É necessário realizar uma reforma universitária urgente. É necessário pensar maneiras de escapar a este ciclo vicioso, onde essas produções são tornadas meros apetrechos de manutenção institucional e as instituições por sua vez são capturadas por práticas e políticas de governo pouco preocupadas com a construção de uma consciência pública dos processos de produção do conhecimento, da cultura e do pensamento. Espero poder contribuir – de alguma maneira – para esse trabalho de ampliar a reflexão sobre estes processos.

Agradeço fundamentalmente a Annablume, nas figuras de Zé e Joaquim, que tornaram esse sonho uma realidade, e que também seguem tornando muitos outros sonhos reais. Sem eles nada disso seria possível.

Agradeço também ao meu orientador Julio Diniz pela fé, amor, confiança e apoio depositados no projeto – o qual foi sugerido por ele, em determinado momento do nosso processo. Agradeço ao apoio institucional do CNPq, do Departamento de Letras da PUC-Rio. Agradeço o afeto e a cumplicidade de tantos amigos e cúmplices, meus companheiros de teatro, meus companheiros de conhecimento, meus companheiros de delírio, que tanto me ajudaram neste processo de criação.

Dedico com todo amor e força esse meu pequeno trabalho a Zé Celso.

# sumário

00 APRESENTAÇÃO

00 INTRODUÇÃO

00 **CAPÍTULO I – ZÉ CELSO E A OFICINA DE CORPOS**

00 Oficina/Zé Celso: momentos iniciais

00 O Corpo Social: Zé Celso e a construção de um projeto teatral

00 Ponto de virada: o corpo antropofágico

00 Corpo Pulsão: os limites do projeto e as novas possibilidades

00 *Roda Viva – Gracias, Señor*: crise no Oficina: o Corpo Pulsão se desloca  
– desejo de viagem

00 **CAPÍTULO II – ZÉ CELSO E A UZYNA DE CORPOS**

00 Colocação inicial

00 Existe uma bigorna na porta da Uzyna

00 *Ela* está chegando: sua santidade, o corpo-palavra/imagem

00 Quem tem medo de *Ham-Let* em busca do corpo erógeno ou como  
transformar Shakespeare em astro de *Glam Rock*?

00 Doze *rounds* por Artaud: construção/desconstrução do CsO – poesia do  
corpo-ação: *Para Acabar com o Juízo de Deus*

00 *Bacantes*: Uzyna encontra Dioniso: Tragicomediaorgia: corpo-revelado

00 Tudo a fazer, *Cacilda!* (corpo-atualizado/corpo-virtualizado/corpo-realizado)

00 CONCLUSÃO

00 BIBLIOGRAFIA



# apresentação

Ler o livro de Ericson Pires, *Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos*, é se confrontar com a coragem e o risco daqueles que ousam criar textos-corpo, inaugurando simultaneamente planos de trabalho, de estudo e de pensamento que sejam, a princípio, combate entre corpos. A expressão corpo-a-corpo deve ser tomada aqui ao pé da letra, e que isso valha também para o leitor!

Nesse sentido, trata-se não apenas de ter em mãos material inédito sobre a obra e o percurso – dos idos anos sessenta aos dias atuais – do dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, senão de, sobretudo, encontrarmo-nos diante de uma produção que põe em questão o próprio termo de produtividade no seio de uma academia e de uma geração que se viu subtraída das lutas e combates que marcaram a geração de Zé Celso entre outros, infiltrando em nós mesmos uma passividade difusa e desconfiada que facilmente aderiu aos padrões da dita produtividade de um capitalismo tardio. Assim sendo, o livro de Ericson Pires não vem somente re-introduzir a força e o desejo de combater para “re-existir” a partir do resgate e da leitura sobre um determinado período histórico revolucionário na nossa cultura (os famosos anos sessenta e setenta), mais além, ele vem re-introduzir a pergunta daqueles que não viveram tal período e que tampouco se deixam enquadrar nas linhas mestras e domesticadas do saber que adere sem mais: sem perguntar, sem resistir, sem inventar...

Assim recebo o grato convite para escrever este prefácio, no seio dos não ilustres e desconhecidos, no meio dessa multidão que continua insistindo, na contra-mão, em colocar o dedo nas nossas feridas e olhar para os corpos não como produtos retificados a cada instante pela mídia, os corpos belos e “apolíneos” de uma juventude pronta para ser descartada (corpos descartáveis, filmes descartáveis, peças descartáveis); senão que na insistência em trazer pra dentro da limpeza do sistema os corpos torturados, agonizados, famintos, esquecidos, provocadores e desorganizadores, que, como lembra Ericson, se perfazem do “indócil” e do “erógeno” para “esculpir um corpo indisciplinado”, capaz de se encarnar, transformar, rever e, sobretudo, propulsionar o sempiterno refazer.

Leio Ericson Pires vivendo e pensando as experiências de Zé Celso e do Oficina-Uzyna na linhagem de outro que os precedeu, Antonin Artaud, empacotado pela mídia e pela maior parte do mercado editorial brasileiro como “maldito” a não ser sequer lido ou conhecido, mas que para os olhares atentos e desejantes, sedentos e famintos de Ericson e, antes dele, do próprio Zé Celso, inaugura caminhos tortuosos de um corpo-afeto que perfura e a(tinge) de crueldade os nossos sistemas de pensamento aparentemente bem assentados. Dessa linhagem ressalto, para além das contribuições conceituais e das discussões travadas pelo autor, sem medo de se confrontar com textos já canonizados, enquadrados e domesticados pela classe intelectual brasileira, o gesto de pensamento, o espaço que se quer inaugurar com o discurso, a vontade de destravar e desbloquear os fluxos interrompidos pelas máquinas dominantes do saber alinhadas em série aos estados de dominação de uma cultura que tem sobrevivido sem debates e sem combates. Aí, nesse sentido, Antonin Artaud não serve às polícias de plantão como índice colonizador de nossa cultura, mas que se apresenta como uma das fontes possíveis para aqueles que se situam diante de seu tempo, em espaços fora das linhagens hegemônicas, cientes de que “escrevem para analfabetos” (ARTAUD, A. Vol. I\*, p.10).

Este livro trata, para além de conceitos como “corpo-pulsão” ou “corpo sem órgãos”, “de estratégias corporais presentes nas investigações e experimentações da arte contemporânea em suas tentativas de esgarçamento das possibilidades restritas do corpo dócil, ordinário e cotidiano (...)”, como nos diz o autor. E, ainda, trata-se não de “defender uma apologia da originalidade de nossa cultura em relação a outras, mas da necessidade de desconstruir leituras realizadas por uma mentalidade hegemônica que transforma todas as produções acadêmicas e intelectuais em meros apêndices do sistema central europeu ou norte-americano”.

Sem somar ao coro dos descontentes e sem aderir ao coro dos contentes deseje-se, nesse intervalo, inventar caminhos outros, abrir brechas, limar duros muros do trabalho manual / intelectual, e incorporar ao fazer a potência das incertezas, das falhas, do que está por vir.

ANA KIFFER

Professora de Literatura da PUC-Rio

Autora do livro *Antonin Artaud uma poética do pensamento*

Editora Francisco Pillado Mayor / A Coruña / Espanha.

# introdução

Um dos vetores de maior intensidade na realização da dissertação foi a produção de questionamentos sobre o desenvolvimento do próprio processo de investigação. O conhecimento proveniente dessas elaborações leva à construção de uma idéia que alcança, minimamente, um teor provocador: o princípio *científico*, no caso especial das chamadas *humanidades* – conceito colocado recentemente pelo professor Hans Ulrich Gumbrecht, em seminário acontecido na PUC-Rio, ao elaborar uma maneira de *repensar* a própria idéia de ciência a partir da crise de representação –, tem prioritariamente um caráter *autofágico*:<sup>1</sup> à medida que o processo de trabalho intelectual vai se desenvolvendo, os objetos vão se modificando, alterando sua estabilidade, fazendo com que se reavaliem as condições de pesquisa, os métodos e o próprio pesquisador.

Essa característica – que não é necessariamente determinante de uma espécie de originalidade das *humanidades*<sup>2</sup> – reforça a noção de que um processo de pesquisa deve ser observado e vivenciado sobre o parâmetro de uma constante tensão. As intensidades produzidas são realocadas, sobre alguns aspectos, na direção do próprio pesquisador: não são discerníveis as fronteiras entre o par conceitual objeto/sujeito – se é que elas já existiram concretamente em algum outro momento. Essa relação que fora estabelecida de maneira tão determinante

- 
- 1 A *autofagia* cria condições para que se repensem as características que imobilizavam os olhares criados pela sociedade sobre sua própria cultura e história quando dominados pelos parâmetros científicos das ciências naturais ou exatas, garantindo uma capacidade dinâmica de sempre se construir como processo tensionado sob a clave de uma autocrítica criativa.
  - 2 As chamadas *humanidades* têm uma capacidade de desenvolver reflexões sobre si mesmas ao longo do processo de construção das suas próprias pesquisas. É uma característica singular e um diferencial significativo das outras áreas. Contudo, é interessante notar que não é sua exclusividade: as chamadas *hard sciences* também desenvolvem processos de *autofagia*.

no momento de criação das então chamadas *ciências humanas* não consegue mais dar conta, ou inspirar, as pesquisas contemporâneas.

Talvez agora, na alta-contemporaneidade,<sup>3</sup> essas barreiras tênues devam ser reavaliadas e pensadas a partir da incisiva transversalidade explícita das linhas de fuga que cruzam a superfície do duplo objeto/sujeito, onde suas formas e contornos se dissipam ao realizarem deslocamentos, como num evento de desterritorialização. É bastante significativo perceber que a crise de fronteiras e bordas que se coloca hoje não é necessariamente uma exclusividade do nosso tempo, como o filósofo francês Gilles Deleuze procura demonstrar através do seu trabalho sobre a genealogia das *ciências vagabundas ou errantes (nômades)*, partindo de seus movimentos de diluição das fronteiras e de reconstrução de outros territórios (DELEUZE, 1998).

Mas, quando se pretende falar sobre o corpo, o questionamento que se coloca toma um corolário bastante intenso. A radicalização dessa crise de pressupostos é explicitada em todas as suas nuances ao suscitar algumas questões, por exemplo: como falar, ou escrever, ou ainda pensar uma coisa que sou eu mesmo e é o outro? Como criar um espaço de elaboração sobre o corpo sem estar falando diretamente do que eu imagino ser ou de como o outro se assemelha a mim mesmo? Como e de que maneira eu me configuro contemporaneamente e me relaciono com a diversidade de *outros* que também sou eu?

Talvez o corpo, ou um *eu mesmo que sou muitos*,<sup>4</sup> esse elemento ou espaço que coloca a condição de um mínimo múltiplo eu, se configure como uma das áreas mais conflituosas e criativas da cultura contemporânea. Como texto imbricado, marcado por inúmeros tangenciamentos, com múltiplas possibilidades de pensamento e ação, ainda pouco exploradas, o corpo é seguramente hoje um dos campos onde as forças de intensidade da cultura delineiam-se.

---

3 A ensaísta norte-americana Susan Sontag, em seu livro intitulado *Contra-interpretação* (1989), fala de uma mudança de sensibilidade que haveria ocorrido a partir da década 60 do século XX. Partindo dessa idéia, foi elaborada para esse texto a periodização intitulada *alta-contemporaneidade*, que remontaria aos últimos 35 anos do século XX.

4 Ao se pensar o corpo e se falar/escrever sobre o corpo, constata-se que simultaneamente se está falando de si mesmo como objeto e pesquisador e que é praticamente indiscernível e inevitável não estabelecer essa relação.



A maneira de se construir uma abordagem que conseguisse aproximar a dinâmica complexidade desse objeto e as questões de cunho epistemológico provenientes das discussões sobre o processo de pesquisa forçou uma elaboração conceitual particular, onde se experienciam<sup>5</sup> tanto o processo quanto o objeto num constante fluxo interativo. Percebeu-se a dificuldade em que as particularidades de cada espaço estudado se encontravam. Ao se tentar definir onde cada um deles seria colocado, os limites transbordavam e se mesclavam, construindo uma outra combinação, uma nova forma de interação.

As possíveis fronteiras – que em outros momentos teriam a função de salvaguardar o pesquisador – ruíram, decaíram, colocando como vetor catalisador, ao explicitarem o aspecto perverso da pesquisa, a visível tensão existente nos entrediscursos produzidos pela relação objeto/pesquisador. Ao explorar a fragilidade da figura do *cientista* diante de si mesmo, fazendo emergir o objeto no próprio pesquisador, a atividade de realizar uma pesquisa sobre o corpo traz à lembrança uma famosa novela, *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

Em sua obra, ao expressar a indivisível associação entre o retrato e o retratado, Wilde produz a mistura entre ambos, que propõe a oscilação – colocando em jogo a possibilidade de estar entre o jovem e incólume e ou homem derrotado pelo seu próprio corpo. Dorian Gray tenta ignorar a agitada atividade do tempo que corre pela implacável ação da figura sobre o corpo e do corpo sobre a figura na tentativa de vencer o inadiável encontro com a morte. Ambos estão intimamente ligados, retrato e retratado: os dois quase ocupam o mesmo espaço, quase são indissociáveis, quase são o mesmo, mas somente na hora, no momento, em que se revela o acontecimento singular através do encontro entre a imagem retratada e o objeto do retrato, só quando se consumam em um tempo comum e intenso, que ambos realizam a complexa operação de produção de presença em uma superfície imanente.

---

5 A opção de diferenciar *experiência* de *experienciação* vem da idéia de que, de alguma maneira, o primeiro conceito está ligado a uma noção de memória e logicamente a um tempo passado; por outro lado, o segundo remete-se diretamente ao presente, ao ato da experiência própria, a um devir-experiência que se faz e se refaz a cada momento singular.

É no plano de imanência do texto – como intitula Espinosa em sua *Ética* (1986), ou seja, uma superfície geométrica, um recorte, onde os corpos se encontram em uma posição de interseção, formando um conjunto, um composto, que para ele é o indivíduo –, será nesse espaço que os encontros entre os devires corporais se darão: corpo-objeto, corpo-pesquisador, corpo-pesquisa etc. É nele que se configurará a superfície da rede de conhecimento produzido pelo evento *científico*.<sup>6</sup> O texto é colocado, então, como espaço corporal dos corpos, em outras palavras, é no texto, entre o texto, e a partir do texto, que essas corporeidades vão coexistir ao se singularizarem como presença produzida, princípio de individuação, segundo Nietzsche.

Em seu mais conhecido escrito, *Ética demonstrada à maneira dos geômetras*, Espinosa, filósofo de origem portuguesa radicado nos Países Baixos, construiu, a partir de sua postura anticartesiana, uma *nova* concepção de verdade: verdade enquanto índice de si mesmo, partindo da imanência do objeto, produzindo o *real* proveniente das composições de forças, que se estabelecem para ele, como a capacidade de *afecção e percepção*, compreendidas como estímulos sensíveis, atualizados a partir da interação de corpos que compõem o indivíduo. A título de exemplo, citemos um axioma onde o filósofo discute essa questão:

Todos os modos pelos quais um corpo qualquer é afetado seguem-se da natureza do corpo afetado e, ao mesmo tempo, da natureza do corpo que afeta, de tal modo que um só e mesmo corpo é movido de diferentes maneiras, em razão da diversidade dos corpos que movem e, reciprocamente, diferentes corpos são movidos de diferentes maneiras por um só e mesmo corpo (1986: 81).

Essa definição deixa bem clara a explicação da idéia de corpo construída como uma estrutura vazada, repleta de vasos comunicantes, tunelamentos e linhas de fuga que produzem uma maneira singular de se exprimirem. Como espaços de

---

6 A utilização do termo *científico* sempre em itálico pressupõe a idéia de que esse termo deva ser sempre colocado em suspenso, pois no período da alta-contemporaneidade em que nos encontramos, a partir das sucessivas crises de representação que se agudizaram nos últimos anos da década de 60 até o fim da década de 90, não se pode afirmar com grandes presunções os caracteres definidores das atividades que, ainda hoje, são classificadas (ou desejam ser) como tendo um aspecto exclusivamente *científico*.

permanente construção/desconstrução dos corpos que dão forma aos corpos, seus movimentos descrevem os aspectos da figura corporal que se percebe, a partir do expressivo mosaico físico do qual se compõe. São esses mesmos movimentos que, além de propiciarem certos delineamentos, possibilitam uma emergência em deslocamento constante de corpos, que se afetam e são afetados mutuamente.

Nesse sentido, discutir as inferências do corpo-objeto sobre o corpo-pesquisador, e vice-versa, torna-se fundamental para a apreensão do presente trabalho; é necessário perceber a afetividade dos movimentos desses corpos uns sobre os outros. Escrever o texto não se resume a constituir a idéia de descrição do objeto estudado, mas sim de inscrição do sujeito escritor no texto criado, de recriação crítica de um texto observado por um corpo que se insere como texto em outro corpo, que forma de maneira mútua e simultânea uma *presença-produto*,<sup>7</sup> empreendido da experiência vivenciada pelo processo de pesquisa.

Sendo assim, ao desenvolver uma linha de pesquisa em que o objeto vetorial seja o corpo, o pesquisador constrói a si mesmo como objeto, e constrói o objeto como experiência e vivência de um processo em que os limites estipulados pela lógica científica tradicional tornam-se difusos e borrados, tendendo assim a uma atual configuração múltipla e mutável de conceitos em dinâmica de complexificação.

O processo de pesquisa que se desenvolveu ao longo dos dois últimos anos culminou numa extensa cartografia das configurações de forças culturais que compõem o corpo como fenômeno na alta-contemporaneidade. Obviamente, na tentativa de se construir um plano mais amplo possível das potências que tangenciam as intensidades que territorializam e desterritorializam o corpo, a pesquisa tangenciou autores e pensadores bastante distintos. Nesse sentido, talvez seja interessante introduzir aqui uma das primeiras escolas filosóficas e colocar como ponto fundamental de seu pensamento o corpo: os estóicos, os filósofos do pórtico.

---

7 A idéia de *presença-produto* foi retirada das falas do professor Hans Ulrich Gumbrecht em recente seminário na PUC-Rio. O processo de produção de presença está ligado a um conjunto de emergências que venham a constituir um evento. A presença é uma singularização. A presença-produto é devir-presença que realizaria a formação de evento. Nesses termos, o texto e a pesquisa formam um evento produzido pela emergência de presenças-produtos que simultaneamente emergiram.

Para esses pensadores, o corpo é o espaço do ser, e o tempo age no corpo transformando todas as coisas em corpos. Tudo é corpo. É a constituição de um materialismo sofisticado baseado no princípio de que todas as coisas definham com a ação do tempo, sendo o corpo o lugar possível de sentir o tempo em sua plenitude.

Partindo de uma espécie de panteísmo, eles descrevem todas as coisas como corpos, um mundo pleno, onde tudo é ser. É a partir do espaço do corpo que todas as coisas se tornam vivas; não existe algo como uma essência originária que definiria o chamado mundo das aparências em detrimento do mundo das essências: todo o ser se resume ao corpo.

Ao dividirem a filosofia em três partes (lógica, física e moral), eles fundaram o que o filósofo francês Gilles Deleuze chamou de *Lógica do Sentido* (1983). Como pensadores do corpo, um problema se colocava para eles: se tudo o que existia tinha uma consistência corporal, nem tudo estava necessariamente no espaço do corpo; o que seria isto que se encontra, então, fora, em outro espaço, que não é corpo? Os *exprimíveis*, ou o que poderia estar num espaço diferente do corpo, eram denominados como *incorpóreos*, ou não-seres. Na tentativa de precisar os pontos de inferência onde se encontrava o acontecimento incorpóreo, seus pensamentos esbarraram na linguagem, que para eles não era constituída por um sujeito determinante, mas sim por sua *designação*, ou a capacidade de nomear as coisas, corporificar as coisas, movimento. É essa designação, que de uma certa maneira se assemelha a uma fala verbalizada, que formará as *proposições compostas*, ou seja, uma rede, ou um plano, ou recorte, que não se encontra condicionado por uma lógica de causa e efeito. A ordem dos pressupostos causais não funciona como algo apriorístico à ação que por sua vez acontece na linguagem. O efeito pode ser causa desenvolvendo uma lógica de superfície que se operacionaliza a partir de uma lógica que se move *dizendo* o passado, o presente e o futuro simultaneamente, sem deferir uma relação dependente de derivação entre eles.<sup>8</sup>

---

8 Essas discussões foram tiradas de anotações das aulas do professor Claudio Ulpiano, assistidas em cursos ministrados por ele, em sua própria casa, ao longo do ano de 1997.

*Aiôn*, o deus do tempo, é colocado como ponto central da estrutura filosófica dos estóicos. A relação estabelecida por eles entre tempo, corpo e espaço é bastante instigante para a apreensão dos aspectos que vão compor a presente dissertação. Se o tempo age sobre o corpo, o próprio corpo é colocado como espaço onde ocorre essa ação; o corpo não funciona como elo entre tempo e espaço, é nele que ambas as potências vão se consolidar. O corpo é prioritariamente a *atualização*<sup>9</sup> das forças de composição e, consecutivamente, se torna um composto onde espaço e tempo encontram-se interseccionados.

Ao pensarmos o corpo, imediatamente o associamos a práticas culturais distintas, tradições, em que suas potencialidades e possíveis utilizações se complexificam ao estabelecerem as mais diversas tensões entre os variados elementos que vão configurar a rede de significação cultural a qual pertence.

O caldo cultural constrói com o corpo uma teia de afecções,<sup>10</sup> marcando-o com sua escrita, transformando-o em suporte das tensões da tradição a que pertence. Ao inscrevê-lo num território, propicia-lhe a capacidade de *partir*, ou seja, realizar uma operação de desterritorialização, tendo como ponto de fuga ou suporte de deslizamento o próprio território em que está inserido. Sendo assim, a simultaneidade existente entre a derivação proveniente da cultura que marca o corpo com sua escrita e a constituição do corpo como espaço de multiplicidade, que procura processos de desterritorialização para se reconfigurar como espaço em constante mutação, é colocada na dissertação como o momento de atualização do acontecimento teatral. É a partir desse entrecruzamento de trajetos que os produtos-presença de Zé Celso Martinez Corrêa são pensados.

---

9 A idéia de atualização entra aqui com o sentido de perceber o corpo como espaço de produção de presença, composto a partir da apresentação de forças, ou seja, atualizar é tornar presente uma presença que se encontra em seu aspecto virtual. Para melhor desenvolvimento dessa idéia ver H. Ulrich Gumbrecht (1998) e Gilles Deleuze e Claire Parnet (1998).

10 Segundo Bergson (1990), as *afecções* são algo que *sinto* e *percebo* de fora para dentro, ou seja, a maneira como certos afetos atingem e compõem o mundo que *percebo*. Já as *percepções* são constituídas pela maneira que *percebo* o mundo de dentro para fora, ou seja, a maneira como os *perceptos* são apreendidos pelos *sentidos*.

A cultura,<sup>11</sup> enquanto entidade mutável e dinâmica, estabelece um agenciamento<sup>12</sup> com o corpo numa série de linhas de fugas que formulam e reformulam diversificados campos de forças. Nessa interseção, nesse momento de singularização, são potências que emergem e se inter-relacionam ao estabelecerem uma tradição discursiva no quadro cultural brasileiro.

As singularizações que foram elaboradas e formuladas estão articuladas a partir da seguinte triangulação: Zé Celso, como *leitmotiv*, o espaço condutor, vetor de apresentação das presenças singularizantes em seus perfis culturais mais diversos; o *corpo*, como espaço de referência e inferência das construções e desconstruções de aspectos estéticos, éticos, filosóficos e culturais em geral, âmbito do discurso e da prática na obra/vida de Zé Celso; e a *cultura*, compreendida como espaço de complexificação dos acontecimentos discursivos e da formação de uma tradição transgressora, associada a um específico *caráter delirante* na cultura brasileira.

Zé Celso é apreciado e pensado a partir da leitura de sua inserção no espaço na cultura brasileira como realizador de diversos diálogos e protagonista de uma trajetória singular na produção cultural da alta-contemporaneidade brasileira. No entanto, não se reduzindo a descrever e classificar os recortes historiográficos da sua obra, a pesquisa procurou identificar as ligações existentes entre Zé Celso e a tradição de uma *fala delirante* na cultura brasileira.

Mas o que vem a ser o conceito de *fala delirante*? Para Gilles Deleuze, *a literatura é saúde*, ela faz a língua delirar, retirando-a do seu estado clínico, a partir do silêncio, do gaguejar, da descontinuidade, provocando sua “cura”, ou seja, o

- 
- 11 A idéia de cultura que se está trabalhando não se refere a um conteúdo exclusivamente antropológico. Aqui estão sendo discutidos aspectos concernentes à noção de que a cultura não está unicamente ligada a um território ou estado determinante, e nem também a uma única matriz tradicional. A cultura na alta-contemporaneidade ganha um estatuto – diante das elaborações de certos pensadores (tais como Nestor Canclini, Homi K. Bhabha, etc.) e de áreas de produção de conhecimento (como os Estudos Culturais) – de espaço sem fronteiras ou bordas pré-determináveis, onde as mais variadas forças se encontram em permanente tensão dinâmica e criativa.
- 12 O conceito de *agenciamento* é utilizado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari em vários momentos de suas obras. No entanto, estamos nos referindo aqui a forma como ele aparece em *Mil platôs* (1998) no volume 5 (edição brasileira), a partir do que eles intitulam de *Nomadologia* que, posteriormente, vai ser devidamente apreciada e esclarecida.

mergulho no universo esquizo contra a neurose edipiana (DELEUZE, 1997). A idéia de fala delirante é construída a partir da percepção de uma série de ressonâncias e tunelamentos entre obras e autores dentro da produção artística e cultural brasileira que apresentam, no caráter delirante, uma parte pulsional da obra/vida.

A operação esquizo proposta por Deleuze é constituída na cultura brasileira por uma tradição bastante significativa. Em seu aspecto mais estrutural, é um olhar, uma fala que libera elementos recalcados que historicamente foram alijados da leitura disciplinar e institucional de nação e da cultura.<sup>13</sup> É constituída por um discurso indócil, inquieto, que muitas vezes teve como resposta a ação repressora dos aparelhos de controle do Estado, mas que, no entanto, não fora calada, conseguindo estabelecer uma leitura do Brasil por uma clave absolutamente anticonvencional.

Nessa tradição podemos colocar toda uma série de artistas e obras construindo uma espécie de genealogia. A título de exemplo, teríamos do barroco esfuziante de um Gregório de Matos ao cinema experimental de Mário Peixoto, do inferno de Sousândrade ao transe de Glauber, para citar algumas das presenças produzidas no complexo cultural brasileiro.

Aqui se introduz um outro conceito: Zé Celso como *entidade cultural*.

Zé incorpora essa tradição. Acrescentando a ela a sua escritura cênica,<sup>14</sup> ele contribui para realização de uma leitura do Brasil a partir do ponto de vista do delírio. O diálogo que, construído com Oswald e Mário de Andrade, com Glauber Rocha e Caetano Veloso, com o Tropicalismo, com Hélio Oiticica, Rogério Duarte, José Agrippino de Paula, Jorge Mautner, entre outros, vai introduzi-lo como leitor/

---

13 Talvez fosse interessante fazer menção à obra *Eros e civilização*, de H. Marcuse (1978), um autor pouco utilizado hoje em dia, mas que teve grande influência nos estudos sobre as relações de poder na sociedade ocidental, ao descrever o processo civilizatório como uma operação de recalque da pulsão erótica, ou seja, uma construção erguida contra o prazer e a favor de um poder castrador e controlador.

14 O conceito de *escritura cênica* é colocado aqui a partir do estudo que Fernando Peixoto realizou na revista *Dyoniso* (1982). Como a *assinatura vocal* de Caetano Veloso, a *escrita cênica* de Zé Celso funcionaria como uma singularização pessoal num complexo espaço cultural: nesse caso a tradição da fala delirante.

escritor dessa tradição. Ao estabelecer comunicações a partir do palco – como espaço de encontro de muitas dessas linguagens – vai conferir sua assinatura nessa genealogia; que é devidamente percebida por seus contemporâneos, quando por exemplo, Caetano Veloso pontua em seu livro sobre o Tropicalismo, *Verdade tropical* (1997), a sua sensação diante da primeira vez que assistiu à montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, realizada pelo Grupo de Teatro Oficina em São Paulo, no ano de 1967:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando O Rei da vela estreou. Assistir [sic] essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular(1997: 244).

Zé Celso, ao ser inserido nesse processo, inscreve-se nele a partir do próprio corpo; serão suas performances corporais que receberão as emanções dessa tradição, a qual, como *cavalo*<sup>15</sup> da mesma, incorporará e realizará (partindo si mesmo) a fala delirante.

Como um oráculo manifestado, Zé Celso transforma seu teatro em terreiro eletrônico e seu corpo em espaço de presentificação do presente delirante, como nesse pequeno trecho de vídeo apresentado na TV: “Não precisamos de lirismo. Não precisamos de lirismo. Precisamos de delirismo... delirismo... delirismo”.<sup>16</sup>

A clara apropriação da nomenclatura e das terminologias das religiões afro-brasileiras não são simples efeitos retóricos. A utilização desses elementos faz parte da tentativa do estabelecimento de ligações com aspectos culturais menos privilegiados na história cultural institucional, além de uma clara utilização de um instrumento de leitura da realidade brasileira muito mais associado à matriz pagã e transgressora do que à linguagem religiosa oficial. O mecanismo utilizado por Mário de Andrade na visita de Macunaíma à Pequena África, na Praça 11 do Rio de Janeiro, mais precisamente ao terreiro de Tia Ciata, quando lá se encontram outras *entidades*, tais como Manuel Bandeira e o próprio Mário (DINIZ, 1995a), já

15 Essa nomenclatura tem origem nos rituais religiosos afro-brasileiros, tais como candomblé e umbanda, e seus processos de sincretismo, ao qual Zé Celso sempre teceu várias referências.

16 Vídeo de Tadeu Jungle, de 1993.



sugere a possibilidade da leitura delirante desenvolvida posteriormente por Zé Celso no palco e na vida.

É no espaço do corpo que a cultura do delírio vai ganhar forma em Zé Celso.

O corpo como *constructo* ou simulacro das ações apresentadas,<sup>17</sup> não mais representadas, mas sim incorporadas: vida e obra estão no mesmo patamar. As imagens estabelecidas por esse corpo são singulares. Não existe diferença significativa entre *parecer ser* e *ser*. As *aparências*<sup>18</sup> revelam o discurso da apresentação: o corpo como espaço presente, intenso, espaço de construção das variadas implicações, que como superfícies dobram-se sobre si mesmas, dobra sobre dobra, ampliando suas potências erógenas, tornando-se *penetráveis* – como as instalações de Hélio Oiticica,<sup>19</sup> ou os objetos sensoriais de Lygia Clark.<sup>20</sup>

- 
- 17 Num estudo sobre o que Steven Connor (1993) chama de *a Performance pós-moderna*, são elaboradas as diferenças entre a representação e a apresentação. O processo de crise da representação pode ter seus momentos iniciais remontados a mais de um século e meio, no entanto, seria no momento contemporâneo que sua distensão teria chegado ao máximo: não seria possível mais representar algo, mas sim apresentar sem a necessidade de uma narrativa que construísse linearmente o sentido da obra. Na lógica da performance contemporânea, a intensidade presentificada pela apresentação substitui a necessidade do juízo moral estabelecido pela representação; não existe mais uma história a ser contada, mas sim uma experiência a ser vivificada no momento de vir presente da performance – até por ser ela, muitas vezes, baseada na produção de presença a partir do/no corpo do artista.
- 18 Michel Maffesoli (1996) descreve, ao analisar o que ele chama de culturas urbanas tribais contemporâneas, um complexo sistema de estetização do corpo, construindo o que se pode chamar de *cultura da superfície*, onde a imagem e o corpo próprio aparecem como elementos indissociáveis. Assim o corpo é colocado como *locus* das operações significantes da cultura, ponto de continuidade/rompimento dos movimentos de superfície que o caracterizam como espaço (ou invólucro) das aparências.
- 19 A série dos *penetráveis* de Hélio Oiticica explora o espaço da dobra em sua força erógena de penetração: suas estruturas/ambientes se assemelham a casas/quartos onde a sensação de presença de um calor uterino é vivenciada na intimidade sugerida pelo espaço/mãe, em que se pode dormir ou descansar (como no caso dos *Nichos*), ou então simplesmente assistir a uma TV num espaço escuro (o caso dos *Móviles*). Ver os seguintes endereços eletrônicos: <http://www.artbr.com.br/casa/biografias/helio> ou <http://uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhoiticic01.htm>.
- 20 No caso dos *objetos sensoriais* de Lygia Clark ou até na sua série de esculturas *Bichos*, a experiência que se vivencia com a obra é a da necessidade de uma inevitável manipulação dos objetos (na segunda obra), ou então na presença tátil provocada pela *utilização* da mesma (no primeiro caso). Ver os seguintes endereços eletrônicos: <http://www.mitpressmit.edu/ejournals/Leonardo/isast/spec.projects/osthoff/osthoff.html> ou <http://uol.com.br/bienal/24bienal/nuh/enuhclark01.htm>.

O corpo como constructo social se mescla com a construção de uma subjetividade sem centro.<sup>21</sup> O espaço do discurso e o da prática subjetiva estão imersos no espaço do corpo como instrumento social – o corpo como coletividade. O princípio de individuação – como propõe Nietzsche, no seu *Nascimento da tragédia* – é o processo pelo qual se dá a separação dos fenômenos no espaço. O indivíduo também se encontra nesse mesmo processo. Estando essa potência ligada a Apolo (o *sonho*, as *formas*), é recortado e aberto a partir do *entusiasmo*, ou seja, *estar possuído por um Deus*, estado de embriaguez dionísíaca, rompendo, sendo despedaçado, para se religar à natureza. É esse espaço de individuação que se transforma em receptáculo de um discurso (via tradição delirante) e pulsa em diversos sentidos num espetáculo trágico e inebriante.

Pleno de afecções e percepções, o corpo se constrói como feixe de afetos: erotiza-se, penetrando e sendo penetrado pelo social; torna-se narciso, apaixona-se por sua auto-imagem: construída por si mesmo, num espaço de desesperada solidão, como ensaio de autodiálogo esquizo, delírio sobre o delírio, ou construído por outros meios como mídia e pelo próprio meio teatral, que ao ler Zé Celso como fenômeno datado e limitado tenta domesticar e banalizar sua potência recalcitrante.

Aqui entra a pulsão transgressora: transformar o corpo em espaço de protesto, o corpo como ruptura, como revolução, o corpo contra o estado, a desobediência do corpo contra o controle disciplinar dos espaços e ordens. Palco não é mais palco, platéia não é mais platéia, ambos se encontram *desterritorializados*, ambos viabilizam-se a/na apresentação: o rito da presença: *Dioniso está solto!*

Tanto a transgressão como a pulsão narcisista tem implicações na construção da postura *messiânica*, atávica, desenvolvida dentro da tradição delirante em que Zé Celso vai se colocar. O desejo irrepreensível de construir ora a nação (sobre outros moldes, contra a oficialidade), ora o teatro (como linguagem a ser destruída e reconstruída, a partir de outros parâmetros), ora o próprio aspecto transgressor (numa época de disciplina e controle comportamental estabelecida pelos ditames de uma mídia comprometida com a manutenção do estado de coisas contemporâneo). Todas essas implicações empurram-no para um espaço restrito, muitas vezes bastante semelhante àqueles ocupados anteriormente pelas chamadas

vanguardas, isolando-o e reforçando aspectos narcisistas do seu discurso que se transmutam em força recriadora, Dioniso, para tomarem forma de produto estético, Apolo. A falta de um diálogo contemporâneo e muitas vezes a não compreensão, tanto do público, da mídia, como da crítica, e conjuntamente, por outro lado, a própria falta de percepção de algumas mudanças nos parâmetros de sensibilidade atuais, proporcionam esse ponto de tensão em Zé Celso.

Num momento onde todo e qualquer macro-projeto coletivo de cultura é visto como algo “antiquado e fora de moda”, a insistência de Zé sugere para alguns um certo anacronismo, e para outros a possibilidade remota da quebra de uma continuidade com o padrão hegemônico – uma utopia em tempos tidos como pós-utópicos. Em que medida ambas as partes têm coerência crítica, é pouco significativo. Com certeza, existem pontos muito mais interessantes a serem pensados. Tanto um ponto como outro não parecem suficientemente significativos para uma leitura desenvolvida pela dissertação.

A noção cunhada como um certo *anacronismo* – se lida fora do preconceito ditado pelos bacharéis da *cultura da revista cultural*<sup>22</sup> – pode ser associada à matriz da tradição da ruptura (PAZ, 1987), um aspecto que se articula à fala delirante no âmbito da cultura brasileira.

O outro ponto, a idéia de um projeto utópico e de um afrontamento aos padrões hegemônicos, tem implicações muito mais sutis.

Obviamente, a idéia de vanguarda está associada a questionamentos concernidos a cultura *standartizada*.<sup>23</sup> No entanto, dentro de um ponto de vista

21 É o que Felix Guattari (1989) chama de *heterogênese da subjetividade*, o processo de complexificação das multiplicidades que compõem os devires do indivíduo.

22 Muitas vezes tanto a produção como a construção de trabalhos artísticos e culturais parecem estar submetidas a um pré-julgamento de um discurso estabelecido dentro de uma lógica de mercado. Seus principais produtores são os próprios complexos editoriais e seus devidos jornalistas. Vão ser eles que irão definir, ao se julgarem isentos e informados, o que pode ou não ser considerado digno de ser chamado ou de ter o estatuto de arte. À academia e a seus objetos de pesquisa, parecem muitas vezes não ser possível deixar de ter necessidade do aval desses grupos de poder para construírem seus interesses e áreas de pesquisa.

23 Não se pode perder de vista que a própria crítica às vanguardas que Octávio Paz (1987) realiza quando decreta o seu ocaso deve ser levada em consideração aqui. A postura das vanguardas sempre possibilitou, através inclusive de uma crítica aos padrões vigentes, a construção de outros espaços de poder que, funcionando como alternativas, parecem estabelecer outra lógica hegemônica aos círculos culturais a que pertencem.

contemporâneo, a diferença produzida por um discurso polemizador está inserida no ponto de vista do multiculturalismo da alta-contemporaneidade.<sup>24</sup> O rompimento com a noção de unidade e o apelo a construções coletivas são objetos em aparente contradição que, contudo, desenvolvem um diálogo pluralizado, onde as culturas se desterritorializam, formando novas culturas que se desterritorializam ao formarem redes, sem centro e sem única direção exclusiva, estabelecendo uma lógica dinâmica, complementar e inclusiva.<sup>25</sup>

O lugar-tempo de uma obra/vida como a de Zé Celso ganha um significado diferenciado no contexto contemporâneo e, justamente por isso, dificilmente os dois olhares acima descritos seriam suficientes e/ou contemporâneos o bastante para desenvolver uma crítica satisfatória.

Em uma tentativa de síntese, poderíamos descrever o esforço da pesquisa – que se desenvolveu a partir da articulação dos três vetores assinalados no início do texto (Zé/corpo/cultura) – em uma frase/pergunta: como o corpo de Zé Celso incorpora essa entidade cultural que produz uma presença singular na cultura brasileira?

Ao dividir o texto em dois grandes capítulos (com seus subcapítulos específicos) pretendeu-se dar conta – a partir de uma divisão que não segue necessariamente a ordem cronológica dos acontecimentos, sem deixar de lado dois recortes de tempo e suas periodizações (passado e presente) ou então com dois recortes de ação (representação e apresentação) – das possíveis trajetórias de Zé Celso e seus grupos.

Em termos temporais, pode-se afirmar que se trabalhou sobre um passado-presente através de uma experiência<sup>26</sup> contada pelas memórias (sejam de origens

---

24 Ao contrário de colocar o multiculturalismo, exclusivamente, como espaço de discursos de gêneros, questões étnicas ou grupos urbanos, pode-se pensar Zé Celso e seu grupo como locais de uma fala com características includentes. Essa colocação tem um sentido de orientar a observação do caso estudado inserido num ponto de vista de discussões contemporâneas que tenham como marca o estudo do discurso que contém a *lógica da tolerância*, analisada por alguns dos principais pensadores contemporâneos sobre as particularidades da cultura brasileira (ver por exemplo SANTIAGO, 1988).

25 É esse o aspecto de discussão onde se deseja ressaltar ao inserir Zé Celso nos embates do multiculturalismo contemporâneo (a necessidade de uma tolerância ativa e criativa como aspecto dos discursos coletivos atuais).

26 Poderíamos nos remeter à idéia de experiência cunhada por Walter Benjamin (1992) em seu texto bastante conhecido *O narrador*, no qual ele pontua como uma das principais características da

documentais, fotográficas, ou por imagens, depoimentos e entrevistas realizadas), e sobre um presente-presente,<sup>27</sup> proveniente das vivências contemporâneas do pesquisador e do pesquisado, com todas as implicações provenientes dessa relação. Quanto à ação, a divisão recai sobre perspectivas assumidas diante das maneiras de encarar as performances traçadas por Zé e seus grupos.

É importante salientar que a divisão estabelecida pelo trabalho não impede que a leitura executada pelo processo de pesquisa tenha se limitado a *trancar* as particularidades de cada trajeto em uma grade de significados estanques. Em outras palavras, não se desejou isolar as partes, mas sim fornecer a possibilidade de múltiplos *links* entre os textos que compõem o registro escrito dessa produção.

Assumir a postura de risco, paradoxal e crítica, em que se encontram hoje as atividades intelectuais e acadêmicas deve, de um modo geral, ser exposta e questionada, diante de um quadro e de um país que se coloca desejoso de coragem e destemor por parte de seus pensadores, acadêmicos, intelectuais, teóricos, críticos, artistas, em suma, de uma sociedade que é contemporânea e complexa.

---

experiência a capacidade de ouvir, o acesso a memórias que são verbalizadas através dos contadores arquetípicos, que através da tradição oral mantêm a capacidade ou a potência da experiência viva, no ato da sua socialização. O contato desenvolvido com Zé Celso e alguns componentes de seu grupo passaram por essa forma de construção e foram vitais para a realização da pesquisa.

- 27 Santo Agostinho (1985) define a relação do homem com o tempo sempre mediada a partir do presente. Tanto o futuro como o passado seriam observados, experienciados e vivenciados pelo homem a partir de sua perspectiva presente. Sendo assim, só existiriam um presente do passado, um presente do futuro e um presente do presente, momento em que o homem se acharia como observador empírico.



---

capítulo I

---

ZÉ CELSO E A  
OFICINA DE CORPOS

---





## OFICINA/ZÉ CELSO: MOMENTOS INICIAIS

Ao debruçar-me sobre a necessidade de elaborar uma abordagem historiográfica dos trajetos iniciais da obra de Zé Celso, procurei remeter-me diretamente a fragmentos de memória presentes em certos registros escritos e fotográficos que se encontram acessíveis.

Essas ilhas de tempo/memória – uma espécie de *arquipélago/arquivo vivo* – surgiram e foram agrupadas inicialmente a partir de três pontos:

- 1) Contato com parte das correspondências, fotos e imagens do Grupo Oficina na primeira fase (conhecida como *Primeiro Ato*, período de 1959 a 1973);
- 2) algumas das experiências de Zé Celso com seu *corpo próprio*,<sup>28</sup> como criador e provocador de outros corpos; e finalmente,
- 3) com as construções discursivas que foram analisadas, discutidas, constituídas e marcadas pelos corpos dos autores de tais imagens.

Neste primeiro capítulo, pretende-se investigar alguns aspectos dessa discursividade corporal que aparece presente em parte das correspondências e do material fotográfico do Grupo de Teatro Oficina e, mais especificamente, do seu principal diretor, Zé Celso.

Ao observar as construções de certos corpos discursivos nos registros presentes, em espaços como o das correspondências de Zé Celso e o do grupo, por

---

28 Talvez seja interessante pensarmos os limites que se colocam nessa idéia. O melhor seria lermos o corpo de Zé Celso como um espaço de interseção de corpos onde, como uma espécie de continuação, os corpos do público e do próprio elenco se manifestassem em suas potencialidades no ato teatral.

exemplo, pontos de tensão ficaram explícitos. As relações da escrita com o corpo, as ligações do corpo com projetos culturais alternativos à prática institucional e a presença marcante desses corpos nos discursos, elaborados ao longo da obra, apontaram algumas possíveis direções ao texto.

A maneira como a atividade missivista e as imagens fotográficas se revelaram como um espaço pleno de potencialidades levou à cogitação de se utilizar referências ao processo de pesquisa com alguma abordagem metodológica específica. No capítulo um de *A arqueologia do saber*, o filósofo Michel Foucault descreve o método utilizado por ele nas pesquisas desenvolvidas sobre os arquivos, que originariam a sua conhecida trilogia, *A história da sexualidade*. Nesse texto, intitulado “As unidades do discurso”, ele trabalha e desenvolve a sua crítica à noção de unidade como paradigma unilateral, no processo de definição do objeto que se pretende abordar pela pesquisa.

O discurso e suas estratégias passam ao primeiro plano. Como parte singular da construção do objeto, estabelece-se um novo campo de análise em detrimento das construções rígidas, hierarquizantes e disciplinadas, salientando outros aspectos conceituais: “O emprego dos conceitos de descontinuidade, de ruptura, de limiar, de série, de transformação, coloca, a qualquer análise histórica, não somente questões de procedimento, mas também problemas teóricos” (FOUCAULT, 1995: 23)

Partindo daí, ele afirma a necessidade de um olhar atento direcionado às grandes formas discursivas, sendo necessário que:

[...] também nos inquietemos diante de certos recortes ou agrupamentos que já nos são familiares. É possível admitir, tais como são, a distinção de grandes tipos de discursos, ou a das formas ou dos gêneros que opõem, umas às outras, ciência, literatura, filosofia, religião, história, ficção, etc., e que as torna espécie de grandes individualidades históricas? Nós próprios não estamos seguros do uso dessas distinções no nosso mundo do discurso [...] (1995: 24)

Essas questões levantadas por Foucault estão diretamente ligadas ao texto: como vitalizar as correspondências e o material de imagens de um determinado autor, articulando-as dentro do conjunto de sua obra, como objeto significativo para análise e crítica dos discursos que constituíram a obra? Em outras palavras, em que medida esses discursos revelariam as singularidades

do processo de construção da obra (o que poderíamos chamar de *intimidade da obra/autor*) e as suas ligações com o produto final (incluindo sua recepção), ou seja, a atividade da experiência vivificada de elaboração de um Corpo Social?

Outros pontos, também relevantes, estão relacionados à prática da escrita da carta, propriamente dita: (1) em que medida essa escrita pode ser a construção de um eu; (2) como o discurso do corpo se revela impregnado dessa escrita; (3) de que maneira a constituição do corpo do autor como obra e a correspondência como nascimento/registro dessa mesma obra podem ser lidos na correspondência.

É possível responder tais questões ao pensarmos no exemplo trabalhado. A correspondência pesquisada é bastante rarefeita e escassa. No entanto, ao nos debruçarmos sobre ela, o teatro aparece como local de realização do encontro dos corpos discursivos. Dessa forma, a opção por desenvolver a primeira parte do trabalho sobre as correspondências realizadas pelo grupo e por Zé Celso, no momento inicial de suas produções, é explicitamente proposital, no sentido de se desejar perceber uma entrada possível na obra anteriormente construída por eles.

As questões acima elaboradas entram em cena: os limites entre o autor, a obra, a recepção, a elaboração e a desconstrução se interpenetram. É no espaço da cena que os corpos e as cartas são construídos.

Trata-se de um pequeno número de cartas produzidas durante o período de 1961 (o que podemos chamar de primeira fase profissional do Teatro Oficina) a 1980 (quando as pretensões do Grupo de Teatro Oficina giram em torno da realização do filme intitulado *O Rei da Vela*, baseado na encenação que estreou em 1967/68 em São Paulo). É preciso notar que as maiorias das cartas não são assinadas diretamente por um autor específico, elas são, em sua grande parte, uma espécie de produção coletiva do Grupo Oficina. Apesar desse detalhe, fica claro o crivo de Zé Celso como coordenador e diretor dos processos registrados na maioria delas.

A correspondência é formada por um total de cinco cartas. A primeira é direcionada à censura e redigida pelo advogado do grupo às vésperas do golpe militar, em 1961. A segunda é enviada por Zé Celso, em 1964, a um dos diretores de maior renome da famosa escola de teatro norte-americana Actor's Studio. A terceira carta foi enviada por Helene Weigel, diretora do teatro alemão Berliner Ensemble, recebida em 1966. A quarta foi enviada à Embrafilme no intuito de

receber um financiamento para a realização do filme baseado na peça *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade e em outras experiências realizadas pelo grupo ao longo dos 15 anos que se passaram. A última, intitulada “Carta aos banqueiros”, consiste, basicamente, num pedido de socorro para a reestruturação do espaço teatral Oficina que corria sérios riscos de ser destruído por um grupo encabeçado pelo dono da rede de televisão e rádio TVS, Silvio Santos, que desejava o espaço para a construção de um estúdio de gravações.

A maioria do material pesquisado foi levantada a partir de publicações sobre a atividade do grupo. Ao folhearmos a revista *Dionysos*, número 26, janeiro de 1982, dedicada integralmente ao Teatro Oficina, realizada há quase 20 anos, temos a sensação de estarmos tocando em algo que permanece vivo. As imagens ali fixadas, os textos teóricos, os documentos, os sons e os odores que emanam das experiências vivenciadas por esse grupo de atores e criadores de teatro nos colocam frente a frente com a tentativa de construção de uma perspectiva brasileira dentro das investigações da linguagem teatral contemporânea.

De certa maneira, os herdeiros da tradição TBC (o Teatro Brasileiro de Comédia) – tão duramente questionada por eles mesmos – tinham a pretensão de estarem conseguindo realizar, naquele momento, a *refundação* do que eles consideravam como o verdadeiro teatro nacional. Partindo da crítica a esse modelo, começaram a tentar desenvolver um trabalho que tivesse características próprias. Posteriormente, os seus projetos deram um uso experimental e investigativo à linguagem teatral, transformando o espaço do Oficina em um epicentro de discussões sobre a realidade social, política, econômica, comportamental e estética no Brasil durante as décadas de 60 e 70, até os dias de hoje.

Essa utilização particular do espaço cênico funda singulares construções corporais reveladas no palco e na vida dos construtores desse projeto. A maneira como isto é realizado pode ser lida através das correspondências e registros fotográficos que marcam os diversos períodos de trabalho do Grupo Oficina.

Muitos caminhos se fizeram ao longo do trajeto histórico em que se construiu o Oficina, e muitos corpos foram assim forjados no interior deste Oficina. A bigorna na porta-proa do teatro da rua Jaceguai, 520 avisa aos navegantes: aqui se fazem corpos, se transmutam corpos, se habitam corpos, convidando todos a entrarem nessa experiência física e afetiva do teatro como o local do encontro dos corpos.

Em outra edição mais recente dos arquivos pessoais de Zé Celso, *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958–1974)*, semelhante sensação se repete. Os textos, as cartas, os trechos de entrevistas, partes do diário, os manifestos, esses variados materiais e os próprios gritos – como nos fala Artaud, o anti-Hamlet: *O resto se faz com gritos* (1995) – impregnam e estão impregnados de uma música caótica que oscila entre o ritual, a alegria, o sussurro, o berro, que faz o corpo do leitor ser afetado por essa experiência teatral, dançando junto, como no grande banquete antropofágico de Oswald, na tentativa de construir um só Corpo Social, como nos fala Zé em seus documentos, a partir da experiência radicalmente presentificada pelos espetáculos da companhia teatral. O Teatro Oficina é o espaço onde essa construção é realizada.

A apresentação descrita no livro é marcada pelo desejo intencional de tocar quem usufrui da leitura, não há diferença entre o leitor/público e a ação/espetáculo, como coloca Roberto Piva: *Quem toca esse livro, toca um homem*. Aqui se torna possível afirmar que as relações existentes nas correspondências de Zé Celso entre a escrita e o corpo são explícitas. Muitas vezes, como no exemplo das duas últimas cartas, a escrita é penetrada pelo corpo transfigurando, inclusive, a forma estrutural de como o texto se apresenta na carta. Também se encontram evidências de que a carta revela espaços implícitos do processo de criação. No Teatro Oficina (como na carta a Lee Strasberg), a correspondência foi um registro de onde e de que maneira os processos de elaboração do projeto artístico desenvolvido acontecem, mas é no espaço físico do teatro que ocorre o encontro entre obra/vida e público/privado, e, na construção do discurso de formação do Corpo Social, um discurso que faz a linguagem teatral delirar.

As ações de Zé Celso no teatro, a atualização presente em suas intensidades e seus trânsitos e trajetos, marcam os espaços e percursos do discurso delirante, estabelecidos por diálogos e interlocuções com uma série de autores e produtores dentro da tradição artística e cultural brasileira.

Esse caminho tracejado, pictórico, pleno de acidentes e descontinuidades, guia quem o percorre para o espaço do ato teatral – o olho do furacão –, tanto quanto, ou mais intenso, que o exato momento em que é realizado.

A cena, o palco, o corpo – tudo parece se colocar ali intencionalmente, esperando para ser contemplado em toda sua extensão. Simultaneamente, são

apresentadas as intensidades apaixonadas dos corpos desejan-tes ali à mostra. Essas imagens parecem estar tentando contar uma história. Mas que história? Há sem dúvida uma história de um tempo de arte, de vidas, de política e de culturas impregnadas nessas fotos. Mas será que é somente a história da história da própria imagem que insistentemente se coloca, não querendo ser esquecida, ali diante de nós, que se torna passível de se configurar como objeto de leitura? Será que o simples fato de uma possível narrativa estar composta nas imagens que agora ganham o estatuto de objeto histórico, por sua distância temporal, é suficiente para ser discutido com interesse pela dissertação? Certamente essa força contida nas imagens coloca uma questão de cunho historiográfico, mas também é a história da imagem *per si*, a intensidade do gesto que se finda e se funda nela mesma, que são discutidas aqui, levando em consideração a experiência de leitor na recepção dessas imagens: são as marcas dos corpos na imagem e no tempo que afetam o corpo do próprio leitor, produzindo uma presença que se encontra num espaço entre o leitor e o objeto de leitura.

O material fotográfico parece encontrar sintonia com as cartas pesquisadas, impregnando-as com essas imagens. Cada uma delas traduz com efeito o momento da criação dos projetos em que estão envolvidos *os atletas do coração* desse *time: o Oficina Teatro Clube*.

Olhando para essas cartas, no entanto, fazem-se presentes certos questionamentos. O que teriam elas de singular? O que nos moveria na direção do interesse por estudar tudo isso? Somente o sentido histórico? Com certeza, somente essa mirada não nos interessa. Mas, então, o que seria realmente mobilizador? As implicações do presente trabalho giram em torno das construções corporais presentes na vida/obra de Zé Celso e sua inserção no caldo cultural brasileiro, sendo assim, os objetos de leitura que se encontram colocados nessa produção missivista e fotográfica são lidos a partir do interesse do trabalho. Então, pode-se tentar responder às questões acima colocadas a partir da formulação de outras questões: Quantos corpos coabitam esses corpos que ali se encontram? O que faz com que essas produções sejam realmente singulares como produção de um *novo* discurso (dentro dos parâmetros da época estudada) sobre a cena teatral? O que significa pensar, hoje, esses eventos e qual o papel da produção contemporânea de Zé Celso? Como se dá a recepção e a produção desses corpos

e que experiência coletiva/física é proposta nos espetáculos? Quais os limites entre a proposta/experiência estética e a vida/tempo/obra de Zé Celso, na relação privada (individual) e público (coletivo)? E finalmente, como poderiam ser lidos, nas correspondências de Zé, esses elementos pontuados acima e seus desdobramentos?

Essas perguntas funcionam de certa forma como respostas. Alguns dos pontos levantados por esses questionamentos são extremamente relevantes. Porém, pensando com o material que se tem disponível, dois objetivos ficam claros:

- 1) Apontar as relações entre o interior (o íntimo, o individual, a vida) e o exterior (o público, o coletivo, o social), no espaço da encenação teatral, e como aparecem esses registros na correspondência produzida;
- 2) Mostrar como esses corpos discursivos vão se produzindo nos espetáculos e na vida do Grupo Oficina e do próprio Zé Celso:

- Você é o Oficina. Todo mundo já saiu dessa, Você nunca!
- Você é o Oficina, não sei se é bom ou se é mau...
- Onde você vai, você é o Oficina!  
O que é o Oficina?  
Uma marca que é dedada no Como eles agem  
(documento da censura) e que os culturalistas-partidão  
consideram extinta. Ora, que se proliferem os Oficinas!  
Nós somos todos os Oficinas!

Fazer tudo: Oficina-teatro, Oficina-som, Oficina-filme,  
Oficina-livro, Oficina ex-tinto... (CORREÁ, 1998: 257).

Esse pequeno trecho retirado de um dos diários de Zé Celso sublinha os tênues limites que se esgarçam na tentativa de se clarificar um possível local para a produção corporal e textual presente no material levantado. A partir do esquema sugerido pelas opções acima colocadas, apresentam-se, a seguir, as leituras realizadas – os corpos estudados –, associando-os às cartas enumeradas anteriormente.

## O CORPO SOCIAL: ZÉ CELSO E A CONSTRUÇÃO DE UM PROJETO TEATRAL

Da correspondência selecionada, três cartas estão associadas a essa parte da dissertação: a “Carta à censura” (1961), a “Carta a Lee Strasberg” (1964), redigida por Zé Celso, e a “Carta de Helene Weigel” (1966), recebida pelo Oficina.

A chamada “Carta à censura”, datada de 17 de março de 1961, é escrita pelo advogado da companhia para o diretor da Divisão de Diversões Públicas da Secretaria de Segurança Pública do Estado de São Paulo, que havia decidido suspender as apresentações do espetáculo *A Vida Impressa em Dólar*, alegando uma série de “irregularidades” que feriam a moral e a fé pública além de, segundo ele, ser o título do espetáculo ofensivo à soberania norte-americana.

Obviamente, tratava-se de uma postura autoritária que refletia bem a situação política do país nos momentos que antecediam o golpe de Estado de 1964. Foi o primeiro problema mais significativo – de uma longa série de embates que o grupo travaria com a censura. Segue um trecho da carta:

A Cia. De Teatro Oficina LTDA., pelo seu representante, abaixo assinado, vem pelo presente recorrer à V.Sa. quanto à censura da peça “A VIDA IMPRESSA EM DÓLAR”. Conforme é do conhecimento de V.S.a. esta Cia. tomou conhecimento, quando presente a esta Divisão, sobre os cortes e a impugnação do título em português, sob a alegação que o mesmo não correspondia à tradução do título original [...] Quanto aos cortes, eles se referem ao conteúdo político, à situação amorosa e ao vocabulário dito de baixo calão [...] (1982: 130-1).

Os elementos que a censura pretendia vetar estão diretamente ligados aos modos de discurso que Foucault descreve em sua aula inaugural no Collège de France, *A ordem do discurso* (1996). Algumas das formas discursivas mapeadas em sua análise são descritas como formas que se encontram passíveis de sofrerem o controle direto da disciplina do discurso hegemônico vigente. Todo discurso encerra na sua própria atividade, na sua própria ação, uma forma de poder. Os discursos que vão se opor abertamente à prática hegemônica sofrem repressões, sendo alijados dos processos de elaboração de poder. Colocados em espaços criados especificamente para eles, esses discursos são isolados, com o objetivo de garantir uma continuidade da ordem lógica do poder do discurso oficial.



Na carta acima aludida, surgem algumas formas de discursos que devem ser colocadas em espaços que não *ameacem* a ordem estabelecida: o político, o sexual e o da liberdade de comportamento. Um discurso inaugura (ou dá continuidade a) um espaço, sendo assim, a maneira mais direta de se dominar uma produção discursiva é isolá-la, e controlá-la na sua economia espacial. Os discursos indóceis são colocados pelo poder hegemônico, ou pelos aparelhos de controle do Estado, em locais controláveis: o hospício, a prisão, a escola, a fábrica etc. Algumas vezes, a própria arte pode ser construída como um espaço de dominação. No caso estudado, parece não haver nenhuma possibilidade de disciplinarização dos discursos produzidos pelo Oficina, a não ser pelo intermédio de sanções e constrangimentos via aparelhos de controle, como no caso a censura.

A crítica e autocrítica de muitas ordens, que já começavam a se desenvolver nas práticas do período inicial do grupo, constituem o espaço discursivo do Oficina a partir da indisciplina e contestação, que se radicalizariam posteriormente. De fato, os primeiros trabalhos do Grupo Oficina, ainda em sua fase *amadora*, são marcadamente privilegiados por um exercício de autocrítica: são eles os espetáculos *Vento Forte para Papagaio Subir* (1958) – vencedor de um concurso de grupos de teatro amadores realizado pela TV Tupi – e *A Incubadeira* (1959)<sup>29</sup> – dirigido por Amir Haddad, obtendo cinco prêmios no II Festival de Teatro Amador de Santos, garantindo-lhes uma boa repercussão em todo o país. E o que é mais significativo para a trajetória do grupo, tendo a possibilidade de ficar dois meses em cartaz no Teatro Arena – espaço de suma importância no cenário teatral da época, pois aglutinava em torno de si um grande contingente de estudantes e intelectuais de classe média. Esse contato com o Arena funcionaria como um *turning point* na trajetória do Grupo Oficina.

A autocrítica, seja do ponto de vista das suas origens sociais e ideológicas, seja do ponto de vista da nacionalidade, aparece como marca particular e evidente no processo de formação dos discursos do Oficina. Nesse momento inicial é sensivelmente clara a opção do grupo, como demonstra Armando Sérgio da Silva:

---

29 Ambas as peças foram escritas por Zé Celso Martinez Corrêa que, segundo consta, teria sido recebido pela crítica como “Promissor escritor de peças de teatro” (revista *Dionysos*, n. 12).

[...] até então o Oficina era um elenco que, em suas principais montagens, mostrava um mundo muito particular. *Vento Forte para Papagaio Subir* e *A Incubadeira* eram variações em torno de assuntos bastante pessoais vivenciados pelos componentes do grupo. Eram peças quase autobiográficas de José Celso. Vê-se que era um teatro completamente desligado de qualquer programa de ação social. Foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como “preocupado socialmente” (1981: 19).

A percepção das vicissitudes que acompanhavam o processo de formação do Grupo Oficina, a condição social e as características que se apresentavam como elementos diferenciais do grupo em relação à cena teatral do final da década de 50 formaram sinais particulares que marcariam os rumos que o grupo tomaria. Nesse sentido, é razoável perceber que a maneira de *engajamento*, cobrada pelo autor, em seu extenso trabalho sobre o Teatro Oficina, merece ser questionada. Citando a crítica teatral da época:

A princípio o conjunto [Oficina] não despertava a simpatia do meio teatral, pela sua aparência de ligeiramente grã-fina, mas era visível na inquietação algo desorientada de seus elementos com matizes de filhinhos de papai, de existencialistas cristãos, uma sincera procura de novos caminhos, um verdadeiro desejo de acertar (MAGALDI, 1962: 19).

A imagem construída por Sábato Magaldi sugere muito mais do que um simples caráter *engagé*, cobrado de maneira incisiva por Armando Silva. A capacidade *autofágica* de desenvolver uma ordem discursiva crítica dos parâmetros sociais, em que se encontrava imerso o próprio grupo, se coagula nesse momento inicial. Proveniente de uma autocrítica explícita, a partir das tensões presentes, o processo de afirmação de autonomia do Oficina no cenário teatral brasileiro (um jovem grupo) vai apontar para uma outra possibilidade de resistência ao modelo hegemônico no período. Os questionamentos direcionados ao comportamento se desdobrariam em uma ostensiva crítica cultural. Essa prática se desenvolveria ao longo dos processos de criação que se sucedem no grupo.

A construção de um corpo discursivo que rompa com a ordem estabelecida surge como necessidade direta das atividades cênicas desenvolvidas pelo grupo. O teatro ganha para eles a função de espaço de debate sobre a realidade social como esta lhes era apresentada. Comentar a vida e a sociedade, discutir as perspectivas

políticas presentes no momento histórico, utilizar o teatro como espaço de encontro entre os entes sociais, se socializar como experiência vivificada no ato teatral: no encontro do palco com a vida cria-se a experimentação do corpo social – gênese da união e desconstrução das noções de palco e platéia no Oficina.

A segunda carta, que está associada ao conceito de Corpo Social, é a de Lee Strasberg. Ela basicamente se resume a um pedido de ajuda em busca do aprimoramento das técnicas do chamado *Método Stanislavski*. Os caminhos que levaram o Oficina a uma aproximação com a dramaturgia de cunho contestatório norte-americana provinham do contato com o Arena. As questões de ordem psicológica e existencial, que se colocavam como fontes iniciais de pesquisa e execução dos projetos do grupo, se deixavam penetrar pela necessidade de elaborar e dominar o artesanato da arte do ator.

Os jovens atores que pretendiam transformar-se em atores profissionais precisavam construir uma interpretação em palco que fosse satisfatória com os níveis exigidos pelas grandes escolas de interpretação do mundo. Esse foi o momento constituído pelos primeiros contatos do Grupo Oficina com o Método, as propostas de um teatro rigoroso e realista, associado às investigações psicológicas. Era um momento de tomada de direção no sentido de “modernizar a cena nacional”; nesse sentido, apesar de negarem, eles se aproximavam muito dos que estavam questionando o modelo TBC.

Quando o grupo percebeu a necessidade de um mergulho no Método, a direção dramaturgica tomou novos rumos. A aproximação com a dramaturgia russa do final do século XIX e início do XX levou-os a Máximo Gorki, em *Os Pequenos Burgueses*. Para muitos, a fase do grupo – que alcançava seu apogeu formal e estrutural em Gorki – havia se iniciado na montagem de *A Vida Impressa em Dólar*.

A *tradução* do Método acontece com a entrada em cena de Eugênio Kusnet. O nível de encenação e interpretação do grupo foi acrescido pelos diversos *laboratórios* desenvolvidos por ele. Fernando Peixoto define a participação de Kusnet em alguns processos importantes da companhia:

[...] nos anos em que trabalhou junto do Oficina, Kusnet foi mais do que um inteligente e talentoso ator contratado, mais do que um dedicado e generoso companheiro de trabalho. Sua presença esteve em todos os espetáculos nos quais participou [...]. Kusnet

marcou sensivelmente aspectos da própria concepção de alguns dos principais espetáculos dirigidos por Zé Celso Martinez Corrêa, como Pequenos Burgueses e Os Inimigos, de Gorki, Andorra de Max Frisch, ou A Vida Impressa em Dólar, de Clifford Odets (1975: 38).

Os discursos corporais que se presentificam nos momentos iniciais apontam para uma série de implicações concretas. Por um lado, é a tentativa paradoxal de se construir um corpo de atuação baseado num método que tem como principal característica o controle processual de emoções e sentimentos que comovam o público. Por outro lado, é a tentativa de alcançar um corpo que se constrói na ação social, no encontro entre palco e platéia. Não é de se estranhar que a característica básica desse momento seja o desejo de representar no palco o que se vivia fora dele. A construção do corpo social – a experiência teatral como ato singular, onde sociedade e arte se constroem como um híbrido, um composto, um encontro – parecia chafurdar em uma ação mimética, um espelhamento literal de uma sociedade que não se reconhecia, necessariamente, no palco. O Corpo Social era construído então, justamente, no espaço existente entre o que se pretendia mostrar e contar no palco e o que se vivia fora dele.

É importante lembrar que, nesse momento histórico, certas noções como arte brasileira, unidade nacional, vanguarda, modernização e teatro nacional, para citar algumas, não estavam sob a crítica veementemente construída pela verve da alta-contemporaneidade. Os questionamentos da época apontavam para as possibilidades de ideais utópicos em torno de transformações sociais, culturais, artísticas, comportamentais etc. Nesse sentido, o teatro se transformava no espaço possível do encontro dos corpos trabalhados pelos atores com os corpos dos espectadores, construindo nesse momento um diálogo sobre a sociedade e seus questionamentos, compondo o chamado Corpo Social. O diálogo entre os possíveis desejos do público e as pretensões artísticas de setores do teatro, no entanto, muitas vezes não conseguiam se realizar pelo simples fato do discurso teatral ter como necessidade impositiva a pretensão de se colocar como representante legítimo, ou mesmo porta-voz literal, de uma certa insatisfação presente naquele momento histórico.

O espaço onde se encontrava esse entrediscurso, o local do encontro dos desejos discursivos, tangenciava a necessidade de elaboração de uma fala que

tivesse características consideradas nitidamente brasileiras, e dialogava de maneira direta com a sensibilidade cultural dos fins dos anos 60.

A própria necessidade de se buscar um modelo como o Método já apontava para a formação de um pretense teatro nacional. Mas para isso era necessário romper com a ausência de debates e elaborações conceituais no teatro brasileiro produzido na época, como demonstra o trecho da carta abaixo reproduzido:

Tendo lido suas obras [...] tendo estudado Stanislavski [...] tentando aplicar o Método na minha primeira direção profissional [...] tenho procurado vencer a angústia e os erros de autodidatismo, mas a minha crise atingiu o ponto de clímax, já que no Brasil não existem escolas ou teatros formados dentro de métodos modernos [...] Nosso velho teatro é um amontoado de clichês importados de uma Europa que não é a de Brecht, mais uma negação da vida brasileira e do homem moderno inteiramente ausente dos nossos palcos: um outsider. [...] O Método apresenta possibilidades imensas de invenção e de prática, mas como saber se estou certo, como conseguir um processo mais rápido e eficaz de passar das análises de vontade ao trabalho do ator com o texto, como chegar à certeza desse processo dialético de Vontade e Contra-vontade? [...] A razão de minha carta é essa, de me encontrar necessitado de sua orientação (1998: 37-8).

A tentativa de se construir, entre palco e platéia, o Corpo Social em sua plena atividade, salientava a urgência de se criar um teatro que sintonizasse a parte ativa das inquietações do período. Contudo, paradoxalmente, a partir de rigorosa disciplina, o caminho de criação de um corpo indócil foi sendo elaborado. Esse processo só seria implodido mais tarde, no encontro de Zé Celso com a entidade Oswald de Andrade no terreiro do *Rei da Vela*.

Camadas sociais como a classe média urbana e grupos intelectuais e universitários precisavam se reconhecer como parte de um país em momento de grandes modificações. Não se tratava de traduzir e representar essas modificações, mas sim de torná-las presentes, atualizá-las no acontecimento cênico sem um sentido demonstrativo e pedagógico, largamente utilizado na época.<sup>30</sup>

---

30 Não se trata aqui de desqualificar as investigações dramáticas e cênicas desenvolvidas por grupos como o Arena ou o CPC da UNE, mas sim de equalizar as tentativas demonstradas pelo processo do Oficina como uma possibilidade diferenciada do que era decorrente no período, e justamente por isso, singular e intensa, conseguiu se posicionar diante dos dilemas e paradoxos da conjuntura de época, radicalizando o próprio processo de criação e de vivência da experiência teatral.

A última carta referente a essa parte é conhecida como “Carta de Helene Weigel”. Ela pode ser considerada como documento interessante na medida em que revela a proximidade e o acesso do grupo a discussões que se realizavam em diversos pontos do mundo naquele momento.

Fins de maio de 1966: o Teatro Oficina, já um símbolo de investigação, inovação e questionamento da linguagem teatral no país, foi totalmente destruído por um incêndio. A essa altura eles não tinham recursos para reerguer o prédio. No entanto, contavam com alguns espetáculos de repertório que haviam alcançado grande sucesso, como a comédia de costumes russa *Quatro num Quarto*, e um dos marcos do teatro nacional que conquistou vários prêmios: *Os Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, lançado em 63.

Mas para Zé Celso eles ainda não haviam sido capazes de criar algo que correspondesse aos desejos de sua época: “Em 1966, o Oficina queimou. Com fogo foi tudo aquilo. O golpe e a resistência primeira ao golpe. Vinha vindo outra coisa... ninguém sabia” (CORRÊA, 1998: 85).

As mobilizações foram gerais em torno da recuperação do teatro. A carta recebida de Weigel, grande atriz, esposa de Bertold Brecht e diretora do renomado Berliner Ensemble, se encaixa aqui:

Caros amigos de São Paulo!

Agradeço-lhes muito a carta enviada. Um incêndio num teatro é grave, e é lamentável que tenham de adiar seus grandes planos. Evidentemente nós os ajudaremos, desde que nos comuniquem precisamente do que necessitam [...] os direitos de montagem das peças de Bertold Brecht são de propriedade da Editora Surkamp [...] com prazer apoiarei a solicitação que fizerem à Editora (revista *Dionysos*, 1982, p. 149).

Talvez seja interessante notar para onde apontavam os desejos de encenação do grupo: a dramaturgia e os textos de Bertold Brecht. Aqui a noção de Corpo Social chega a um ponto significativo. A idéia de que a dramaturgia brechtiana pudesse traduzir os ensejos de mudança que despontavam no horizonte das ruínas carbonizadas da rua Jaceguai, 520 aparecia como melhor opção naquele momento. No entanto, ainda se prepararia, num porvir próximo, um som, em sintonia com esses desejos: *Dioniso, dilacerado pelos titãs, renascendo dos próprios pedaços...*

O conceito de Corpo Social aparece em muitos escritos de Zé Celso. Com características muitas vezes distintas, consiste na idéia de provocar uma

aproximação da produção teatral com a sociedade, na tentativa de realizar o que se poderia chamar da *função social* do teatro: o encontro do ato teatral com a reflexão do público, não necessariamente com teores pedagógicos,<sup>31</sup> mas como possibilidade de elaboração de um espaço de construção de um agenciamento coletivo.

Realizar um teatro que dialogue tão diretamente com a sociedade a ponto de refletir suas inquietudes e esperanças – traduzindo-as para o espaço da cena, construindo um extenso viés de comunicação entre a produção de sentido realizado em palco e as representações do imaginário social nas suas encenações – era o desejo do Grupo Oficina na época: o diálogo entre palco e platéia, constituindo o que chamamos de Corpo Social, como um agente vivo e expressivo.

A interessante definição dada por Zé Celso, em seu diário, aos movimentos de 68 (quando se encontrava exilado em 1977, em Paris) chama a atenção para a tentativa de se resgatar – como memória ativa que se atualiza no corpo – a maneira como naquele momento havia se potencializado o encontro de constituição da experiencição do Corpo Social:

Tudo o que aconteceu em 1968 é decisivo para a recuperação de nossa memória. Foram os últimos encontros coletivos no Brasil, antes de 1977, [...] porque 68 foi, acima de tudo, uma revolução cultural que bateu no corpo. [...] Era o corpo que arriscava; foi o corpo que arriscou; foi o corpo que avançou; foi o corpo que foi torturado também. E é o corpo que está até hoje sentindo o frio do exílio, longe dos trópicos... E a experiência na noite desses anos, sua memória, está marcada no corpo... Qualquer análise que se queria fazer de 68 terá que partir desse dado. [...] O corpo social de 68 ainda está preso. Não há anistia para ele. [...] Com todos os erros e desacordos, a vivência humana desse corpo social rejeitado é decisiva para se entender tudo – inclusive e principalmente o Tropicalismo. [...] meu corpo se mexia por todos os movimentos inspiradores do corpo social de 68. Esses movimentos, corpos celestes em transição, mexiam com tudo. E eles me pegaram no meu espaço, o espaço do teatro. A minha libertação do neocolonialismo começou lá, dentro do teatro, onde eu estava (1998: 125-6).

---

31 Não se pode perder de vista a noção de que a função social do teatro nesse período, de maneira geral, encontra-se associada diretamente a um certo *valor pedagógico*, ou seja, muitas encenações procuram se definir como espaço de utilização e discussão de conteúdos – geralmente a partir de textos clássicos e/ou uma dramaturgia contemporânea de encenação.

O Corpo Social é composto por uma série de simultaneidades que se colocam no espaço de um entredialógo afetivo realizado pelos acontecimentos historiográficos e sociais e a atividade teatral. A maneira como se vão borrar as fronteiras e os limites dos espaços colocados em jogo estabeleceu a composição multifacetada desse encontro, constituindo materialidades, de ordem discursiva ou não, sobre as inovações e alterações propostas pelo Grupo Oficina no sentido da formação de uma nova relação entre palco e platéia.

Possivelmente, as idéias sobre a construção do Corpo Social, como possibilidade proveniente da ação teatral, surgiram a partir dos primeiros contatos com a dramaturgia brechtiana. As discussões sobre a criação de um teatro que refletisse a realidade brasileira também estão associadas a essas discussões. Os caminhos seriam trilhados no sentido da radicalização das experiências com a linguagem teatral realizadas pelo interior do país através da construção do que eles intitulariam de *Trabalho Novo*, bem como da realização do *happening Gracias, Señor* em 1972. Esse momento, que pode ser visto como um dos pontos singulares da trajetória de Zé Celso, será discutido mais à frente no texto.

A partir desses levantamentos, ficam claras as pretensões de elaboração de um projeto cultural que desse conta das possíveis leituras da realidade brasileira e seus paradoxos. O projeto oficial, estabelecido pelo poder institucional, ignorava as contradições sociais em prol de uma noção ideológica e arbitrária norteadas pela máxima “Segurança Nacional”.

A necessidade de resistir ao modelo ditatorial fez com que Zé Celso buscase autores que funcionassem como veementes críticos da hipocrisia e do descaso vigentes, alguma linha dramaturgicamente em que eles se reconhecessem como parte integrante de um quadro social em ebulição. É nessa busca que se dá origem à antológica versão do provincianismo da prática capitalista brasileira, o ícone da crueldade antropofágica de uma nação que se fundara sobre a exploração e a usura, o libelo modernista de Oswald de Andrade: *O Rei da Vela*. Eis um pequeno trecho da peça:

Uma voz (grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia):

– Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! Dos maus pagadores! Dos desonerados da sociedade capitalista! Os que têm um nome tingido para sempre pela má tinta dos protestos! Os que mandam dizer que não estão em casa aos oficiais da justiça! Os que



pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos! Os desocupados que esperam sem esperança! Os aflitos que não dormem, pensando nas penhoras. (grita) A A-mé-ri-ca-é-um-ble-fe!!! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Só encontramos escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje, morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutados da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para as nossas famílias, educadas na ilusão da A-mé-ri-ca, só há escolher a cadeia ou o ‘rendez-vous’! Há o sui-cí-dio também! O sui-cí-dio... (1987: 34).

O primeiro parágrafo do manifesto lançado por Zé Celso e pelo Oficina, escrito durante os ensaios de *O Rei da Vela*,<sup>32</sup> traduz o que eles pareciam ter encontrado em Oswald de Andrade:

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação a sua visão de Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era do aqui-agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade (1998: 85).

A busca de experimentar o Corpo Social em ação, construído a partir das encenações de Zé Celso e do grupo, desdobra-se num suplemento bárbaro e indócil: o Corpo Antropófago.

## **PONTO DE VIRADA: O CORPO ANTROPOFÁGICO**

A mudança de tônus provocada pelos acontecimentos que se seguiram ao incêndio do Teatro Oficina vai ser desdobrada num processo de radicalização do projeto teatral do grupo. A necessária transformação – exigida pelo desejo dos componentes do grupo e de interlocutores situados em diversas áreas do quadro de ação artística e cultural – vai provocar no Oficina a assimilação/contribuição ritual de todas as diferenças e erros.

Em relação ao sentido da pesquisa de linguagem teatral desenvolvida pelo grupo, essa guinada aponta para algumas direções:

---

32 A data precisa é 4/9/1967, logo após ao incêndio e a campanha de reconstrução do Teatro Oficina.

- 1) a deglutição de todas as influências, associando técnicas de composição de personagens à maneira do Método Stanislavski à paródia proveniente do deboche das chanchadas da Atlântida;
- 2) a recolocação de Oswald de Andrade – retirando-o do espaço tradicional que historiografia e literatura lhe havia legado<sup>33</sup> –, com toda a sua potência criativa, demonstrando a possibilidade de estar ao lado de autores clássicos do teatro,<sup>34</sup> canonizando-o e, simultaneamente, desconstruindo-o, ao assumir o local periférico e ao mesmo tempo singular de onde e como se constrói uma possibilidade de leitura da cultura brasileira pala constituição de uma *fala delirante*;<sup>35</sup>
- 3) articulando uma crítica ferrenha às suas próprias pretensões provincianas e ao uso selvagem dos clichês artísticos, por eles criticados e devorados, ergue-se um agenciamento coletivo baseado na inter-relação dos elementos de resistência cultural com os elementos da cultura de massa, como o cafona e o pop norte-americano;
- 4) no encontro entre estilos e referências culturais distintas,<sup>36</sup> nasce o grande projeto cultural coletivo da época: o Tropicalismo. Exteriorizando o que havia no interior da cultura brasileira e interiorizando os elementos exteriores a ela, como coloca Roberto Corrêa dos Santos (1995), realizando assim, a operação antropofágica proposta por Oswald.

---

33 Como um curioso escritor de *gags*, polêmico, furioso e militante, porém, dando mais valor a suas polêmicas do que a sua obra construída.

34 É interessante se pensar que até aquele momento, a partir do início da carreira profissional do Grupo Oficina, nenhum autor que fora montado com grande sucesso era brasileiro, além do que, a maioria desses autores tinha como característica a sua canonização pela crítica, dentro e fora do país, com estatuto de clássicos dramaturgicos.

35 A linguagem alegórica, o conjunto paródico, a possibilidade de apropriação e desconstrução do texto, o ponto de vista de crítico cultural presente na obra, colocam o *Rei da Vela* dentro do estatuto de uma obra do alto-modernismo. Contudo, ela, como algumas outras obras do próprio Oswald, constrói uma trajetória singular na cultura brasileira, colocando-a à prova e provocando uma reavaliação de seus parâmetros, fazendo-a se reconstruir a partir de uma mirada delirante.

36 Cada ato da encenação de *O Rei da Vela* percorria um estilo particular. Indo do teatro de revista à ópera, da chanchada a Brecht, à carnavalização de estilos dramaturgicos, musicais, cenográficos eram totalmente parodiados (ver revista *Dionysos*, n. 12, 1978).

O Corpo Antropófago é a radicalização das pretensões apontadas no Corpo Social. O corpo do ator se transforma numa composição multifacetada, como uma colagem de estilos de interpretação tendo como base a crueldade (no sentido dado por Artaud) do texto oswaldiano. A partir da encenação de *O Rei da Vela*, o corpo do ator é politizado no interior da ação cênica, transformando-se em alimento para a platéia, construindo o rito coletivo. É aqui que a cena representada no palco vai dar o primeiro passo para transformar-se em cena produzida coletivamente, fruto do agenciamento coletivo proveniente da transposição da palavra-texto para a palavra-corpo. São os atores e a encenação que convidarão o público a realizarem conjuntamente no espaço cênico a potência dionisíaca dos espetáculos do Oficina.

Mas o que seria o Corpo Antropofágico em toda sua intensidade? Nietzsche afirma que é necessário, muitas vezes, esquecer o passado para vivermos o presente, sem contudo nos deixarmos cair na tentação do idealismo estagnado do futuro. O que define no interior dessa operação, como medida de funcionamento, é o que ele chama de a *força plástica de um homem*, que vem a ser basicamente a capacidade de assimilação/devoração do “passado e o heterogêneo, de cicatrizar as feridas, de reparar as perdas, de reconstruir as formas destruídas”, segundo Roberto Corrêa dos Santos (1995: 32) – em última estância, uma história construída como objeto para ser vivido e inaugurado pelo percurso estético desenvolvido por seu construtor.

A essa categorização, podemos articular o conceito formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari de *Máquina de guerra*. Esse aparelho conceitual é construído a partir de um agenciamento coletivo, um encontro de afetos e perceptos, constituindo um evento singular, e transformando-se no objeto móvel que, desenvolvendo trajetos e linhas de fuga pela superfície histórica, estabeleceria, pela lógica da nomadologia, outros percursos que não os institucionalizados pelos aparelhos de controle do Estado e suas derivações:

O nômade não tem pontos, trajetos, nem terra, embora evidentemente ele os tenha. Se o nômade pode ser chamado de o desterritorializado por excelência, é justamente por que a reterritorialização não se faz depois, como no migrante, nem em outra coisa, como no sedentário (com efeito, a relação do sedentário com a terra está mediatizada por outra coisa, regime de propriedade, aparelho de estado...). Para o nômade, ao

contrário, é a desterritorialização que constitui sua relação com a terra, por isso se reterritorializa na sua própria desterritorialização (1998: 22).

A história do antropófago é a história da desterritorialização. Ele fará seus percursos, devorando seus inimigos numa batalha que não mais se limita à luta pela hegemonia e pelo domínio de um território, mas sim à necessidade de ter seu próprio discurso/percurso. Em seu trânsito, na busca de alimento, comporá com suas intensidades a história desse mesmo percurso, a partir da história dos acontecimentos, fundando e construindo momentos singulares e inaugurando uma história para vida: “A terra deixa de ser terra, e tende a tornar-se simples solo ou suporte. A terra não se desterritorializa em seu movimento global e relativo, mas em lugares precisos” (DELEUZE E GUATTARI, 1998: 28).

Assim o *Matriarcado de Pindorama* é o lugar preciso onde se dá a desterritorialização. É uma máquina de guerra literária criada por Oswald, para propor o encontro coletivo agenciado no tempo-espaço pela interação do presente com o passado recriado, e do presente com o futuro imaginado. É na clave desse processo em andamento, inaugurado com o acontecimento singular que se dá em Oswald o nascimento da nova nação. Agora, antropofágica, viril, comunitária e tolerante, a nação tem outro ponto de fundação: *A Deglutição do Bispo Sardinha*.

A concepção historiográfica de Oswald de Andrade é marcada pela entrada em cena de um ato físico. Ele aponta para a relação entre o corpo e a história como elementos congênitos da formação do Brasil.

As construções intelectuais de Oswald se direcionam para a tentativa de elaboração de uma identidade nacional calcada na idéia central da antropofagia como meio de sobrevivência/nascimento dessa nova nação. Chamada por seus “descobridores” de Brasil, essa terra nova surge sobre o signo do paraíso terrestre. A inversão proposta pelos postulados oswaldianos explicita a necessidade direta da criação de uma nova noção de nação que abarque elementos que, até aquele momento, eram encontrados em espaços bastante específicos da cultura brasileira.

Quando José de Alencar utiliza em seus romances de fundação o elemento étnico, já está incluindo partes desses setores que culturalmente estavam isolados, colocando-os na parte que lhes cabiam nesse imenso latifúndio cultural cujas forças hegemônicas da fala do colonizador se encontram consolidadas. Muitas

vezes, o espaço dado para elementos étnicos que estivessem fora do recorte hegemônico se restringia ao estereótipo, colocado como elemento exótico no processo de construção da nação.

No entanto, será Oswald<sup>37</sup> quem tecerá o elogio à diferença e à tolerância, como objetos constitutivos da brasilidade. Como explica Silviano Santiago (1991), ao falar de Oswald: tolerar significa *a serenidade, a boa consciência, a alegria na ação, a confiança no futuro*, é uma tolerância mais que racial. É a tolerância dos diversos processos de constituição da nação, dos variados elementos culturais presentes na formação do país, é a possibilidade da história presente: *A Alegria é a prova dos nove*. Essa mesma tolerância não está isolada como um fato direcionado exclusivamente para a história, mas sim como ponto chave de uma atitude diante da vida.

Força afirmativa, temperamento forte, lógica do excesso, potência dionisíaca, ditirambo, na sua composição se incluirá o Carnaval das fusões multiculturais, o *acontecimento religioso da raça*, o samba da mulatização, a terra criada pela fome. O homem antropofágico nasce como ato inaugural de uma história baseada no corpo:

Se quisesse imaginar o temperamento mais forte e mais prodigioso, encontrá-lo-íamos naquele que tivesse abolido o limite para além do qual o sentido histórico se torna opressivo e prejudicial. Absorveria e transformaria em sangue todo o passado, o seu e o dos outros. O que tal temperamento não fosse capaz de assimilar, esqueceria (1995: 72).

Nietzsche afirma em suas *Considerações extemporâneas* a potência afirmativa do corpo histórico passado, para a construção do presente: alimento vivificante e rejuvenescido para o temperamento forte que assimila o que é capaz e esquece o resto, metaboliza a história. As afirmativas nietzschianas são bastante significativas se pensarmos a presença de seu pensamento na formação intelectual de Oswald, o qual, segundo o filósofo Benedito Nunes, teria sido bastante lido por ele:

---

37 Obviamente esses elementos étnicos são utilizados e apropriados como metáforas e imagens literárias para a composição de sua crítica cultural. Oswald não pretendia construir uma relação nostálgica de resgate ou recriação desses elementos culturais em sua forma originária.

Uma das leituras prediletas de sua juventude, a quem Oswald deve grande parte de sua virulência crítica dirigida contra os padrões morais comuns (Moral do Rebanho), o sacerdócio e as religiões de salvação (de meridiano), Nietzsche não é porém mencionado no Manifesto (1970: 11).

Das imagens elaboradas por Oswald de Andrade, relativas às possibilidades de construção de identificações nacionais, a antropofagia é certamente a mais diretamente relacionada ao corpo. Relativo às construções de relação entre o corpo e a imagem, podemos citar o pensamento do filósofo francês Henri Bergson:

Iremos fingir que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito [...] Eis-me portanto em presença de imagens, no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, imagens despercebidas quando os fecho [...] o futuro das imagens deve estar contido em seu presente [...] No entanto há uma que prevalece sobre as demais na medida em que conheço não apenas de fora, mediante percepções, mas também de dentro, mediante afecções: é meu corpo (1990: 9).

No momento do *nascimento* da nação, não se vê mais a chegada das caravelas, o velho “terra à vista” gritado ao vento, e nem a primeira missa pintada por Pedro Américo com cores exuberantes, indígenas bestializados e uma enorme cruz elevada e cravada nas orlas de uma praia tropical maravilhosa. Agora, tem-se a imagem da fundação da nação como ato antropofágico – violento, ágil, tátil, que ganha conotações corpóreas. É o *banquete-original* a cena visualizada: comilança, festa, música, dança, bárbaros e alegres, elaborações de uma história fundada no corpo – *Só a antropofagia nos une*. Uma imagem diversa é percebida, não como antes, somente de fora por meus perceptos, por minhas percepções, como passivos espectadores, mas também de dentro, por minhas afecções, meus afetos, e sentida com o meu corpo, simultaneamente ativo e passivo, vivificado no rito coletivo, transformado em experiência dividida na socialização do corpo do outro devorado: *Nunca fomos catequizados.[...] Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará*.

Formando um só corpo que dança e canta, o bárbaro tecnizado lembra que é necessário entender o Brasil para participar do banquete: *Tupi or not tupi, that's the question*. É o ato físico, o simbólico rito do guerreiro saudável: as funções

metabólicas, a deglutição, a caça e a guerra, o banquete, o maná do bravo inimigo derrotado, a dança sagrada e seus gritos de louvação. São cenas de um cruel teatro físico-ritual.

O corpo do guerreiro é o espaço da vitória. O poder sobre esse espaço se dá na dança coletiva: a união de todos os corpos num só corpo. A deglutição do outro, na festa de consumação/comunhão do ato cosmogônico. A gestação desse agenciamento coletivo viabiliza a criação do território simbólico da tribo, como fala explicitamente o filósofo Benedito Nunes, seria “o principal meio de regulação mágica do equilíbrio social dos primeiros donos da terra brasileira” (1998: 24-5).

Essa dança sacra/pagã exhibe os corpos vivos dos vencedores que se transmutam em seus inimigos. Pois agora os derrotados renascem nos seus estômagos: não há morte e não há derrota, todos são vitoriosos. O território se desterritorializa, borram-se as noções de limite entre o interior e o exterior, que não mais se distinguem. O guerreiro-outro escapa à morte produzindo com seu próprio corpo a alegria da fome momentaneamente saciada. Ele não se restringe mais ao seu próprio corpo. Agora o outro é o antropófago, e eles são todos, os que comem e cantam e os que são comidos e cantados nessa tribo em festa.

A história dessa comunidade é estruturada sobre as ações físicas de um tempo criado para a vida. O espaço social é ressemantizado na direção do encontro com o outro. Oswald utiliza essa sofisticada construção simbólica para levar adiante seus combates estéticos. Os inimigos são, novamente segundo Benedito Nunes:

O aparelhamento político-religioso repressivo sob o qual se formou a civilização brasileira, a sociedade patriarcal com seus padrões morais de conduta, as suas esperanças messiânicas, a retórica de sua intelectualidade, que imitou a metrópole e se curvou ao estrangeiro, o indianismo como sublimação das frustrações do colonizado, que imitou atitudes do colonizador (1998: 13).

Essa atualização presente na permanente crítica formulada pelos escritos oswaldianos abrirá as possibilidades do Oficina recriar-se a si mesmo, recriar o cenário teatral da época e toda uma gama de implicações em termos de linguagem e experimentação que eles vão realizar posteriormente. O Corpo Antropofágico é um momento de singularização de forças culturais numa cartografia em constante modificação.

As noções de que a vida humana pode ser regida pelo fluxo do capital ligado às necessidades de um mercado que surge ameaçadoramente como uma espécie de Mooloch, o terrível deus babilônico, destruidor e insaciável, é um tanto esdrúxulo e bestial. Nesse sentido as idéias oswaldianas surgem como uma espécie de antídoto a essa chamada ausência de perspectiva coletiva da contemporaneidade.

A diferença entre o impulso consumista do canibal e o rito gregário e afirmativo da cultura do antropófago é estabelecida dentro da tensão local/global que se estende, nos dias de hoje, por toda a superfície terrestre. Os processos de assimilação cultural provenientes da diminuição das distâncias promovidas pelas novas tecnologias de transporte e comunicação; o violento processo de standardização dos comportamentos e valores em prol de uma lógica global; a relativa ausência de perspectivas comunitárias baseadas nas singularidades de cada processo cultural, hoje, marcadas em sua maioria por uma série de tensões dialéticas – esses binômios, não necessariamente antagonicos, estabelecem relações de complementação como pares circulares: eu/outro, singular/padrão, local/global, exterior/interior, identificação/individualização, para mapear alguns desses pontos chaves.

Nesse sentido, o elogio da tolerância desenvolvida por Oswald de Andrade é extremamente contemporâneo, apontando para a necessidade de construção de uma realidade que não seja excludente, mas sim includente, das múltiplas diferenças e particularidades de processos de interação cultural que se realizam de maneira extremamente complexa no mundo de hoje.

O que Zé Celso e o Oficina parecem ter conseguido realizar foi o fato de terem contribuído para o resgate de uma personagem intelectual singular que, por sua irreverência e deboche, não era lido com o rigor necessário, como alguém que teria uma proposta de refundação e reavaliação de certas noções históricas e culturais cristalizadas oficialmente. A intensidade da encenação realizada pelo Oficina parece ainda continuar audível aos perceptos e afetos mais alertas.

Às leituras possibilitadas pela encenação podemos acrescentar a que Décio de Almeida Prado realizara na época:

Talvez em nenhum espetáculo o novo e o velho modernismo, o atual [refere-se aos movimentos culturais do final da década de 60] tenham se casado de forma tão completa como na encenação de *O Rei da Vela*. O Oficina, após uma sucessão de êxitos com



peças estrangeiras, abordava pela primeira vez o Brasil, num momento tormentoso, depois de 1964 e nas vésperas de 1966. [...] Uma peça que dormira durante 30 anos o sono tranqüilo das obras irrepresentáveis, jogada repentinamente no palco, no tumulto de 1967, integrava-se ao nosso tempo, revelando uma insuspeita virulência política e artística, dando origem a reverberações sucessivas não só sobre o Teatro mas igualmente sobre o Teatro, o Cinema e a Música popular (1993: 26-7).

O espanto de Décio de Almeida Prado diante da encenação de Zé Celso é bastante instigante para se evitar confusões e naturalizações sobre as leituras que se fazem contemporaneamente de Oswald; se hoje ele é colocado para um leitor comum, por exemplo, um estudante de graduação de Letras, como autor canonizado, deve-se em boa parte à sua incorporação realizada por Zé Celso.

O que outra crítica, Heloísa Buarque de Hollanda, um pouco depois vai apontar com especial atenção é a noção de que nesse momento histórico, a partir da encenação do *Rei da Vela*, tendo-o como marco cultural, as mudanças de comportamento, os desejos de transformação social, cultural e política vão divergir dos pressupostos dos grupos anteriores (como o Arena ou o CPC). Era o corpo que estava sendo objeto da revolução, e nele que se daria o espaço das revoluções possíveis naquele momento.

É significativo para o presente texto o que assinala a ensaísta. A entrada em cena desse corpo indócil, vórtice revolucionário, que se constituirá como ponto de partida das mudanças e usos, das concepções corporais presentes até aquele momento na cultura brasileira. A operação antropófaga, implementada por Zé Celso e o Oficina, atualiza as pulsões desejanças presentificadas num corpo que se transmuta em espaço de contestação e desobediência. Por conseguinte, o teatro, o ator, as formas de ler a cultura, e muitos dos fatores que se encontram associadas à criação artística no Brasil, vão rumar em direção à necessidade de experimentar novos usos, práticas e discursos corporais.

Retomando as correspondências estudadas aqui, observa-se nas últimas duas cartas que os limites entre corpo e escrita encontram-se nitidamente borrados (mais especificamente na chamada “Carta à Embrafilme”). A representação chafurda como perspectiva de linguagem – a apresentação entra em cena. Não se escreve, encena-se o texto. A experiência do espetáculo torna-se viva, arte e vida não mais se distinguem. Essas cartas registram marcas dessa ruptura.

É nesse ponto que se apresenta o outro conceito estudado na parte seguinte da dissertação: O Corpo Pulsão, a partir das experiências realizadas na viagem-acontecimento pelo interior do país, o chamado *Trabalho Novo* e seu desdobramento direto, o *happening Gracias, Señor*.

## **CORPO PULSÃO: OS LIMITES DO PROJETO E AS NOVAS POSSIBILIDADES**

As duas últimas cartas que compõem o recorte estabelecido na correspondência de Zé Celso e do Grupo Oficina datam do final da década de 70, quando o *primeiro ato* do Oficina se encerrava com a saída de figuras fundamentais como os atores Renato Borghi e Fernando Peixoto. As cartas funcionam, de certa maneira, como uma espécie de balanço dos processos desenvolvidos durante a década de 60, pois mostram algumas rupturas e transformações dirigidas diretamente às concepções de teatro e à própria vida do grupo.

Com a montagem, em 1973, de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, e a ação da repressão política sobre o grupo, o projeto cultural alternativo proposto por Zé Celso – apesar de encontrar ressonâncias em muitos setores da produção cultural – não conseguia resistir suficientemente. Com a intensificação do processo repressivo, o isolamento cada vez maior do grupo foi inevitável.

A primeira correspondência citada é intitulada “Carta à Embrafilme”, e trata da tentativa de obter verbas para a finalização do filme/registro *O Rei da Vela*:

o núcleo cinemação do oficina 5\* tempo  
     está criando  
 uma semente de dinamização  
     AÇÃO!!!!!! (...)  
 Trabalhamos Trabalhamos Trabalhamos  
     Para criarmos uma prática que todos  
 Podem  
 Que todos podem  
     Fazer cinema, (...)  
 COM A PRÁTICA DESSAS PESSOAS  
 É QUE SE VAI CRIAR UM CINEMA

QUE SEJA A LUZ DO MOVIMEN  
TO GERAL  
À PROCURA de sua liberdade  
E SOLUÇÕES QUE NÃO SEJAM = desemprego =  
escravidão ECO  
NÔMICA  
Nossa prática:

Finalização do longa metragem O REI DA VELA (...)  
UM TRABALHO DE 9 ANOS

(1982: 238-41).

Essa carta revela a necessidade de continuar vivendo a proposta que, ao longo dos anos, veio sendo construída como postura estética e ética questionadora e indisciplinada, diferenciando-se em relação ao discurso hegemônico, mantendo-se diante das circunstâncias históricas, sociais e culturais como elementos desafiadores. Vida e obra mostram-se aqui intimamente ligadas – fazer da união das duas um aspecto indissociável, formando um amálgama entremeado por desejos e experiências, esculpindo o corpo indisciplinado, o Corpo Pulsão.

O espaço da carta é agora espaço da encenação, a escrita toma a forma dos corpos indóceis que seguem seus desejos sem parâmetros morais. A forma como a carta é escrita lembra poemas concretos, porém numa linguagem casual e cotidiana, aproximando-se mais da concepção poética dos chamados poetas marginais, ao longo dos anos 70.

A carta, sua escrita-encenada, reflete diretamente a visão de mundo e de vida do grupo naquela década: a postura política baseada no desejo, em experiências sensoriais radicais a partir de estados alterados de consciência e percepção – provenientes do uso de psicotrópicos e psicoativos –, e no comportamento sexual libertário de corpos desejosos, assumindo todas as potências e a sensualidade dos corpos expostos, compondo a ação de trajetos e linhas de fuga sintonizadas a uma política dos afetos, como descreve Fernando Peixoto:

[...] depois de muitas indecisões e ameaças, a censura proibiu, em junho de 72, *Gracias, Señor* em todo o território nacional. [...] O prédio da Jaceguai 520 transforma-se na “Casa das Transas”. Experiência de assumir a contracultura marginalizada ou auto-intitulada “Marginal”, através de espetáculos de música (o “Revoli-Som”, apresentando conjuntos de rock, grupos do bairro do Bexiga, experiências de vanguarda, música

pop, etc.) ou exibições de cinema (o “Off-Cine”, que chega a promover, em exibições de 16mm e Super Oito, um “Festival de cinema de Má Qualidade”, incluindo a primeira apresentação no Brasil de O demiurgo de Jorge Mautner, realizado em Londres com Caetano Veloso e Gilberto Gil). José Celso define a “Casa das Transas” como uma consequência natural da descompartimentalização das artes [...] Daí a conclusão de que a perda da função específica pode levar a uma liberdade maior: “ou seja: não usar mais o braço direito, apenas. Usar o corpo todo. Eu gosto, você gosta, de dançar, cantar, pintar, fotografar. Qualquer pessoa é capaz de fazer qualquer coisa e a Casa das Transas está aí para isso” [...] O espetáculo de Luiz Antonio M. Corrêa passa para a sala principal. É formado o irônico “Brazilian Antropofagic Sound” e passam a apresentar-se as debochadas “Coristas do Inferno”, com músicas de Brecht e K. Weil (1982: 97-8).

Obviamente, esse Corpo Pulsão indócil e libertário, com sua força antidiscursiva, vai arcar com o peso do enfrentamento do discurso oficial ao responder às incumbências geradas pelas violentas sanções disciplinares dos aparelhos de controle do Estado (FOUCAULT, 1977: 125). É nesse momento que as prisões e torturas são realizadas pela ditadura militar, num período de recrudescimento que culminou com a prisão de seis atores do grupo por acusação de tráfico de drogas, e o seqüestro e exílio de Zé Celso, em 1974; novamente a descrição de Fernando Peixoto:

[...] 74 é ainda o ano em que o Oficina seria acorrentado: primeiro o ator Henrique Numberger, preso durante um espetáculo de Bob Wilson no teatro Municipal quando vendia cartazes de Richard Nixon preso, editados pela Comunidade Oficina Samba, solto três dias depois [mediante pagamento]; depois [20 de abril] o teatro é invadido, as autoridades afirmando terem descoberto um ponto de tóxico e entorpecentes [...] tudo isso resultou num total de 93 dias de prisão e depois foram todos absolvidos; finalmente, prisão de José Celso, Lucas, Maria do Rosário M. Corrêa e Maria de Lourdes [empregada doméstica], as mulheres ficaram detidas uma semana, os homens 20 dias [no início desaparecidos, até que a polícia se dignou a anunciar que estavam no DOPS]. De 20 a 29 de abril o teatro esteve interditado. [...] houve intensa movimentação internacional de artista e intelectuais para tirá-lo da prisão e da tortura. No final de 74, sentindo o progressivo estrangulamento interno [...] José Celso vai para Portugal. O Grupo viaja pouco depois (1982: 100).

A obra/vida de Zé Celso é permeada por uma força provocadora. As discussões e questionamentos sobre os limites da sexualidade que percorrem muitos espaços no interior da sua vida/obra são claras demonstrações disso. Um

corpo que entra em contato com os seus desejos, provoca desejos e se deixa penetrar por eles. Comungando com o público o panteísmo sexual do teatro, rasgando as convenções dos discursos institucionais no espaço cênico, criando atritos, provoca e é provocado pelo contato direto da experiência erótica, penetrando e sendo penetrado: não existe mais distinção entre palco e platéia, indivíduo e coletivo. O teatro se transforma numa simbiose de corpos, formando o Corpo Pulsão. A associação de deuses: Apolo, o princípio estruturador, a forma; Dioniso, a força, movimento, dínamo ditirâmico; e Narciso, paixão e reflexo, imagem da forma e da força. Orgia de deuses, corpos num só corpo, Corpo Pulsão.

O ato teatral transforma-se no Te-Ato: público e atores unem-se num encontro sensorial onde não há nada que seja deixado de fora – a qualquer momento alguém do público pode ser pego para ser devorado<sup>38</sup> –, provocação e conflito, bacanal e simbiose, a potência dionisíaca é elevada ao êxtase, produção de intensidades, rompimento dos limites e destruição das bordas, acontecimento; é o elemento grego abertamente devorado nas praias tropicais, com Bispo Sardinha e tudo, renascendo nos ditirambos, no carnaval nietzscheano dos blocos de rua: *o encontro religioso da raça*, nas palavras de Oswald de Andrade.

Esses elementos certamente afloraram durante a criação do espetáculo *Roda Viva*, em 1968, quando o conflito coro/protagonistas<sup>39</sup> foi levado à cena. No entanto, somente no coro do carnaval de *Galileu Galilei*, também de 1968, essa tensão tomou proporções de crise no grupo, desdobrando-se e tendo como consequência o desenvolvimento do chamado *Trabalho Novo*. Nas mais recentes criações do Grupo Uzyna-Uzona (*Bacantes*, *Ela*, *Para Acabar com o Juízo de Deus*, *Tanico*, por exemplo), esse embate funciona como *leitmotiv* da ação cênica.

Façamos aqui uma pausa para a observação do fenômeno da viagem de criação construída no período do chamado *Trabalho Novo*, ponto singular da trajetória de Zé Celso e do Oficina onde a concepção de transformação radical da linguagem teatral vai ser novamente testada em seu espaço mais intenso: o corpo.

38 Como no caso acontecido com Caetano Veloso e outras pessoas, quando da encenação de *Bacantes*, no Rio de Janeiro em 1996.

39 A divisão interna dos grupos ficou conhecida por duas tendências: a primeira, pelos chamados representativos, os atores *históricos* do grupo, os protagonistas, e a segunda, pela ralé, ou o coro, o carnaval do povo (SILVA, 1981).

A importância desse processo de trabalho inaugurado pelo grupo reflete-se diretamente na crise criativa, que vai motivá-los a se lançarem em viagem de *redescobrimto* da experiência teatral como ato vivenciado quotidianamente. A possibilidade de se manterem unidos como uma comunidade de nômades era necessária, pois visava levar ao extremo a noção de coletivo.

Alguns nomes que eles vão utilizar a partir desse momento são significativos: Oficina Brasil, quando da viagem anterior à realização de *Gracias, Señor; Utopia* (Utopia nos Trópicos), *Re-volição* e *Casa das Transas*, em 72; *Comunidade Oficina Samba*, em 74 no Brasil e depois no exílio na Europa e na África; *Oficina Quinto Tempo* ou *Movimento 0*, quando da sua reabertura em 79; e finalmente, no início da década de 80, *Projeto Oficina/Uzyna*, que posteriormente (quase dez anos depois) se estabeleceria como o nome do Grupo *Uzyna-Uzona*, ocupando o agora já totalmente reformado Teatro Oficina.

Outros dois pontos a se considerar como elementos de motivação para a realização da viagem são: a necessidade de se descobrir (e de se criar) uma outra leitura de Brasil, com seu interior quase totalmente desconhecido por eles,<sup>40</sup> e também se *esquivarem*, abandonando seu território, na tentativa de criar uma possibilidade de enfrentamento, a um dos momentos mais terríveis de recrudescimento da ditadura militar no início da década de 70.

Assim, que se passe às experiências de viagem, às radicalizações dos processos de elaboração de um projeto teatral em crise e as experiências de construção de um corpo indócil e erógeno: o Corpo Pulsão, seus trajetos e deslocamentos.

## **RODA VIVA – GRACIAS, SEÑOR: CRISE NO OFICINA: O CORPO PULSÃO SE DESLOCA – DESEJO DE VIAGEM**

Na tentativa de traçar possíveis aproximações entre o que poderíamos identificar contemporaneamente como leituras de viagens impossíveis, ou seja,

---

40 Semelhante às viagens empreendidas pelos modernistas Mário de Andrade e Villa-Lobos ao interior do país.

os movimentos de deslocamento, e suas tentativas de se viabilizarem como algum tipo de experiência singular, num espaço de hiperfragmentação, onde o tempo age como impulso de presentificação, encontramos a opção elaborada pelo Oficina. O percurso do Grupo está intimamente ligado a um recorte específico de viajantes da baixa pós-modernidade (década de 60 e início da década de 70) e seus trajetos, experimentos e impossibilidades.

Existe toda uma leitura da tradição de viajantes que percorreram e percorrem o Brasil, captando-o por diversos pontos de vista. Para tanto, algumas têm ligações com o tema estudado. Talvez fosse interessante se ater a alguns momentos para observarmos esses pontos.

Das possíveis relações presentes na triangulação *viajante/desconhecido/outro*, podemos selecionar três:

- 1) o estudo comparado das perspectivas da recepção/produção dos viajantes diante da alteridade, sendo bastante significativos se analisarmos os dois casos estudados (outro/viajante);
- 2) a impossibilidade de se construir uma visão total da viagem: a viagem como percurso, limitando e intensificando a si mesma, sem se balizar pelas suas bordas (partida/chegada), e as possíveis leituras do espaço brasileiro;
- 3) os discursos produzidos a partir das reações do outro, as desconstruções/reconstruções do outro e de si mesmo a partir do contato direto com a diferença, a criação de si, do trajeto e do outro na viagem, o outro e o sujeito como viagem; a viagem como produção de presença na construção da *interface eu/viajante/viagem*.

Essa produção de *encontros* se manifesta de formas extremamente confluentes, se levarmos em conta as diferenças mais sensivelmente tangíveis e peculiares de suas produções discursivas. O outro pode ser visto, narrado, pintado, em suma, construído através de muitas linguagens que se integram na tentativa de *traduzir* esse desconhecido. Esse *texto-outro* é lido, relido, servindo como base de construção de um outro texto: o *lendo-eu*, pulsão que se desterritorializa e provoca a potência de *estrangeiridade* no olhar desse mesmo que se bifurca: agora, a experiência do outro é o movimento do eu mesmo em deslocamento, é o

*eu-sendo-outro*; a mesma atitude de leitura se realiza no eu que é o outro produzindo uma dinâmica de circulação multicultural.

Parte do esforço do Grupo Oficina na primeira metade da década de 70 encontrava-se ligada à tentativa de se construírem como parte de uma experiência singular social, cultural, estética e ética dentro do próprio coletivo *revolucionando*<sup>41</sup> as suas experiências individuais.

Mas quais seriam as possibilidades de se apreender esse encontro no sentido do paradoxo que se instala no impacto direto entre *eus* que não se tocam, ou seja, qual a possibilidade empírica de elaborar uma leitura das múltiplas mônadas que se promovem como encontro, sem simultaneamente poder realizá-lo dentro de suas expectativas de unificação de experiências?<sup>42</sup> Essa questão é colocada aqui como marco de fronteira e diferenciação em relação às narrativas tradicionais dos cronistas viajantes pelo país, e as construções das viagens de si mesmo da década de 60 e 70, a experiência do *Trabalho Novo* do Oficina.

Todos os deslocamentos promovem o desenvolvimento de uma mirada crítica sobre a cultura em que o viajante está imerso. Algumas vezes pode-se falar, no caso das narrativas históricas (do século XVI ao século XIX, genericamente), de um propositado movimento de negação da cultura matriz do agente em deslocamento. No caso dos viajantes da segunda metade do século XX, o impulso primevo de seus deslocamentos era, em quase todos os casos, a necessidade voraz de negação de uma cultura que, no seu entender, *estava por fora*.

A feroz máquina de consumo que se constituiu no pós-guerra constrói um monstro: as diferenças são jogadas ao chão em nome de uma tentativa de unificação total a partir do parâmetro norte-americano de vida – o *american way of life* –,

---

41 O termo *Revolução* fora criado por Zé Celso e o grupo nesse mesmo período.

42 Ao tratarmos aqui do conceito de experiência, estamos nos remetendo às elaborações de Walter Benjamin. Para ele, a experiência se contrapõe ao que no mundo moderno ele identificou como informação, ou seja, uma grande circulação de idéias que se encontram distantes da vivência do acontecimento. A experiência, nesse sentido, funciona como uma potência, constituindo-se como presentificação, melhor dizendo, um acontecimento que é experienciado, que se constrói como ponto de confluência das estruturas narrativas, possibilitando a construção e a aquisição de novas experiências na medida em que é ressemantizada a partir de quem a recebe como outra narrativa que se cria a partir da vivência da história narrada. A experiência é algo que, para Benjamin, como crítico da sociedade de consumo, na sociedade da alta modernidade está empobrecida.



que visa a colocar no lugar da sinistra máquina de morte nazi a máquina da felicidade do consumo das classes médias do mundo afora. Contudo, a ameaça do combate generalizado e instantâneo da guerra fria, surda e suja, demonstrava, nessa realidade construída, a impossibilidade de uma unidade totalizante.

A experiência da morte decorrente da guerra torna-se uma experiência de viagem sem retorno.<sup>43</sup> Os deslocamentos e os encontros promovidos pelos combates dos exércitos nos variados rincões do planeta rascunham a violência como única possibilidade de troca entre as culturas da não-tolerância. Sejam os que se exilavam fugindo de perseguições político-ideológicas e étnicas, sejam os que conquistavam ou eram conquistados, sejam agentes passivos ou ativos nesse conflito, o mundo se lançou em uma grande viagem em que os elementos principais de troca e experimentação foram a marca das experiências de morte e a violência generalizada de variadas formas.

No imediato pós-guerra o mundo se encontrava chocado com o que ele mesmo produzira: a catástrofe, o Holocausto, máquinas de morte em série, substituídas pelo consolo da máquina de consumo da imposição cultural do vencedor. A viagem coletiva da guerra, em que o mundo entrara, com todo seu furor, tornou-se um grande impedimento para a realização de qualquer possibilidade de constituição de uma nova experiência coletiva única.

No entanto, essa perspectiva ganha outro rumo. Pouco mais à frente, ainda durante a década de 50, as tentativas e êxitos de movimentos revolucionários eclodiram no mundo um novo ponto de vista sobre a crise do coletivo. O antagonismo feroz criado pela guerra fria e as tensões promovidas pela bipolarização global fizeram surgir uma série de manifestações de *minorias* culturais que se colocaram diante do poder estabelecido pelo eixo EUA/URSS. Esses grupos realizaram os deslocamentos das guerrilhas, das pequenas células revolucionárias, da luta armada, da insubordinação, da subversão, da sedição, do levante local contra os ditames globais, enfim, desenvolveram-se como pequenas máquinas nômades de guerra. Os trajetos desenvolvidos por eles descreveram

---

43 Semelhante ao que coloca Benjamin (1989) em seu ensaio sobre a experiência da Primeira Guerra e seus reflexos na produção literária da época.

novas possibilidades de deslocamentos em espaços que se constituíam naquele momento: a série de revoluções abateu o mundo nesse período, mostrando claramente a potência de novas viagens. Não se procuravam mais novos territórios ou novos povos, mas sim as nações que haviam esquecido de suas próprias constituições e que agora deveriam ser revisitadas ou recriadas de outros pontos de vista.

Em meio a esses movimentos de contestação generalizados por todo planeta, uma *microcultura*<sup>44</sup> artística e intelectual começa a se desenvolver no coração da América do Norte: os *beats*. Serão eles<sup>45</sup> que levarão aos pontos mais tensos os embates dos comportamentos e posturas fora do padrão oficial na cultura norte-americana, e a extrema radicalização da tentativa de retomada da experiência da viagem. A diferença agora consiste em que a partir de seus movimentos de divergência da cultura estandarizada eles se constituem como uma contracultura, um extenso tecido que se encontra preparado para se deslocar e inaugurar o que se está caracterizando como *os viajantes de si mesmos*.<sup>46</sup>

---

44 A preferência pela utilização do termo microcultura no lugar da idéia de subcultura é proposital, pois a segunda opção parece de alguma maneira desqualificar as experiências desses grupos que posteriormente estariam associados à contracultura.

45 É muito difícil generalizarmos o grupo que se desenvolveu sob o rótulo de *beatnik*. Em termos literários teremos figuras-chaves como William Burroughs, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, Gregory Corso, Lawrence Ferlinghetti, entre outros. Mesmo internamente, eles se encontram bastante divididos – apesar de se configurarem como grupo, com suas próprias políticas de autolegitimação. O que acabou por ser chamado de movimento *beat* faz parte de uma grande movimentação de camadas culturais dos EUA nas décadas de 50 e 60, em torno do estado de contestação que havia sido construído a partir das mais diversas formas de resistência. O chamado movimento *beat* é parte de uma conjuntura de extremos e complexos paradoxos culturais e, como tal, não pode ser facilmente compreendido como fenômeno isolado. A utilização desse recorte estilístico tem como função no presente texto caracterizar as perspectivas de viagem como elaboração de uma experiência construída e vivida por eles.

46 De uma certa maneira este conceito encontra-se associado ao que Michel Foucault chama de *o cuidado de si* em sua *História da sexualidade* (1985). Ele descreve toda a cultura de controle e disciplinarização do corpo e seus desdobramentos em termos de excessos e posturas discursivas anti-sistêmicas. Seu processo de análise genealógica aponta para o corpo como espaço de poder construído através de diversos fluxos e refluxos discursivos que demonstram a fala do corpo como *constructo* histórico-cultural. O trabalho pretende olhar esses viajantes do ponto de vista do espaço corporal e suas interações com o espaço geográfico.

Jack Kerouac, em seu livro *Viajante solitário* (1985), descreve em sua auto-apresentação (que funciona como espécie de prefácio à edição brasileira) o que ele intitula de *conteúdo e propósito*:

*Viajante Solitário* é uma coleção de textos publicados e não publicados com um tema em comum: viagens. Viagens nos Estados Unidos – do sul para a costa leste, costa oeste, o noroeste distante, México, Marrocos, Paris, Londres, o Atlântico e o Pacífico em navios, e as pessoas e cidades interessantes aí encontradas. [...] Trabalhos em ferrovias, no mar, misticismo, trabalho na montanha, lascívia, auto-indulgência, touradas, drogas, igrejas, museus de arte, ruas, cidades, uma mistura de vida vivida por um vagabundo duro e educado de forma independente, indo a lugar algum [...] Seu objetivo e propósito é simplesmente poesia, ou descrição natural (1985: 11).

A clareza e a simplicidade com que Kerouac descreve a construção e a constituição de seu livro revela toda uma cultura que se impregnara da necessidade de rompimento total com todos os padrões de criação literárias anteriores. É significativo notar a maneira pela qual a inserção no espaço poético da viagem vem através de um mínimo divisor comum: seu corpo. A maneira de se descrever como um vagabundo errante coloca-o no hall dos escritores aventureiros do século XIX.

Porém, existem diferenças que singularizam a experiência criada por esse trajeto: a aventura não está mais ligada à descoberta de novas terras, à conquista do desconhecido como no XIX, de uma maneira geral. Apesar das figuras de Byron e Melville, por exemplo, a grande maioria dos escritores da segunda metade do século passado está ligada aos projetos de neocolonização desenvolvidos pelos europeus. A América do Norte teria na figura paradoxal de Walt Whitman uma forte e decisiva influência dos escritores ligados ao movimento *beat*, defensor das idéias de liberdade, tão fundamentais ao discurso oficial, e de uma postura radical de vida libertária, enfrentando e quebrando os diversos preconceitos em seu grito poético de vagabundo.

Mas o que realmente diferencia os trajetos de Kerouac, *beatnik* e cético do pós-guerra, dos escritores aventureiros e românticos do XIX está assinalado nos quatro pontos que se seguem:

- 1) Para além dos limites territoriais impostos pelos espaços físicos do globo, do ponto de vista de uma expansão política e cultural, os viajantes do pós-guerra

encontram-se numa encruzilhada: só existe agora o que eles possuem, ou seja, seus trajetos e seus corpos;

- 2) a partir desses dois objetos (o corpo e seus trajetos), a viagem se configura como uma experiência extremamente singular; o viajante em sua mônada não consegue perceber-se mas, como parte de nada que ele observa, será sempre um estrangeiro;
- 3) então, como tal, só resta falar sobre: desenvolver um discurso que tente dar conta do que se viveu, debruçar-se sobre a vertigem, fazer a realidade delirar, apostar na viagem somente como viagem;
- 4) sendo assim, a viagem se transforma num percurso que se desenvolve como a elaboração de uma cartografia desejanste da interação entre os espaço virtual/real,<sup>47</sup> transformando o viajante em espaço onde se dá a viagem de auto-revelação.<sup>48</sup>

A viagem se configura, de uma maneira bastante genérica, em trajetos afetivos que se diversificam na tentativa de construção de uma experiência singularizante do indivíduo que a realiza. A transcrição para a linguagem literária se mostra como uma tentativa de apreensão e transmissão dos conteúdos afetivos dos percursos. O *gap* surge nesse hiato entre o acontecimento e sua descrição. Os recursos estilísticos e as experimentações poéticas que marcam esses corpos textuais estão diretamente interligados aos corpos dos autores. É aqui que se encontra a viagem-acontecimento do Oficina.

A incrível crise que se abate sobre esses autores gira em torno justamente da sua condição de narradores. É como se eles procurassem se despir de toda a carga de escritores, no sentido compreendido até o momento, transformando-se a si mesmos como objeto e sujeito da experiência que se pretendia narrar. A solidão

---

47 Não se está trabalhando aqui com a máxima do senso comum, onde virtual é o par antagônico ao real, mas sim com a relação estabelecida entre virtual/intensidade e real/ possível.

48 Esse processo poderia estar associado à construção de dois estratos diferenciados de experiência: a mística e/ou religiosa, inserida numa longa tradição que se manifesta aqui, num período onde a redescoberta de uma busca de cunho espiritual funciona como um antídoto às mazelas da sociedade de consumo; e o outro nível, que se corresponde diretamente ao evento da performatização de si mesmo como espaço de descoberta.

da experiência vivida lhes dá uma condição de habitantes de uma fronteira que tem como borda os seus próprios corpos e como extensão o espaço de seus desejos. Essa sensação limítrofe é a mesma que abarca o Oficina em sua crise do sentido de representação.

A partir dessas observações, vamos analisar o percurso estudado mais diretamente: os trajetos dos viajantes de si mesmo do Teatro Oficina nos finais da década de 60 e início da década de 70 pelo interior do Brasil.

É importante contextualizar que a idéia de viagem-acontecimento presente no processo de Zé Celso e do grupo é realizada dentro de recorte de radicalização, tanto por parte do desejo de experimentação do grupo, como pelo momento histórico em que viviam. Toda a repressão dos aparelhos de controle e tortura do Estado ditatorial conseguiu, de uma certa maneira, inibir possíveis relações que foram sendo construídas a partir da experiência do *Rei da Vela* com o público. Era necessário reinventá-las, radicalizando-as.

A série de acontecimentos que se configurou como trajeto do Grupo de Teatro Oficina pode ser descrita como objeto de uma narrativa histórica construída a partir do desejo de transformar a cena brasileira em espaço de experimentação da linguagem teatral. Podemos afirmar, sem muitas ressalvas, que o Oficina é responsável pela criação da tradição experimental no Brasil. É nesse momento de tensão histórica que o Oficina vai assumir a força desse projeto em sua versão mais extrema, isso é, *Gracias, Señor*.

Para Zé Celso, a crise do Oficina em direção à radicalização da experimentação teatral já estava presente há anos, como ele parece apontar e descrever em entrevista realizada em 1972, que ficou conhecida como “Dom José de La Mancha” (1998: 163), chamando os momentos imediatos ao golpe militar de “a época da morte”:

[...] um ano escuro, muito escurinho. Estávamos querendo fazer um espetáculo colocando a nossa visão do momento e como aquele Brasil era um enigma tremendo, eu não entendia, não estava sabendo o que acontecia... Já estávamos começando a sentir algo no ar, sem saber formular o que vinha (1998: 164).

Essa morte pressupunha a vida, como a operação simbólica dionisíaca do teatro. O estranhamento presente na percepção de Zé Celso apontava para a

necessidade de se construir uma nova mirada, um outro olhar sobre os acontecimentos. O Brasil não era mais o país apaixonado por si mesmo, as expectativas começaram a se frustrar, o bom mocismo alimentado das classes médias sorridentes naufragava diante do iminente recrudescimento imposto pelos golpistas. Era impossível não construir uma resposta a tudo isso.

A primeira resposta articulada por eles veio a partir de uma voz, que de certa maneira havia permanecido sob o signo do esquecimento, acusada de excessiva pelo tom panfletário e datado politicamente: o incondicional iconoclasta Oswald de Andrade e o seu *Rei da Vela*. Ao expor com visceralidade a mediocridade de uma elite provinciana preocupada com a manutenção do seu sistema econômico, baseado em negociatas e na exploração das forças coletivas de produção, Oswald afirmava uma contundente linha discursiva na cultura brasileira. O Oficina viu em seu discurso a confirmação da suas necessidades de reler o país. A crueldade brasileira era então a saída. Cuspir a hipocrisia que reinava sobre eles era uma maneira de se recriarem, de se recolocarem no interior dessa nação que parecia querer expulsá-los. Primeiro passo, mas não o único.

O embate estava criado. Contudo, após o período de apresentação do *Rei da Vela*, o êxito total de suas expectativas, as grandes aglomerações que se construíram em sintonia com as questões levantadas pelo espetáculo, tais como o tropicalismo e os diálogos com as revoluções estéticas de Glauber Rocha e o Cinema Novo, levaram o grupo a radicalizar as suas posturas de enfrentamento com o público, e por conseqüência, com eles mesmos. Apesar do sucesso absoluto atingido em todos os níveis, e da comodidade das relações impostas pela linguagem teatral, estavam em total processo de desconstrução. Não podiam considerar o sucesso do ponto de vista de um lugar de chegada, não era a meta final do processo.

É notório, de maneira geral, para a historiografia do teatro brasileiro, que as experiências de radicalização do ato teatral realizadas pelo Oficina, a substituição da cena pela intensidade do *happening*, surgem no processo que se segue ao *Rei da Vela*. Se eles já haviam alçado uma quebra de valores consolidados pela linguagem teatral convencional, agora surge a necessidade do rompimento em dois níveis: o primeiro, relativo à intensificação da presença corporal, e o segundo, à utilização do espaço cênico.

As barreiras começam a transbordar – há um salto decisivo para a transformação da cena e do ato teatral no Brasil: vai ao palco do Teatro Princesa

Isabel, no Rio de Janeiro, em pleno início de 1968, *Roda Viva*. É importante notar que esse empreendimento é muito mais pessoal, de Zé Celso, do que do Oficina como um todo, segundo as próprias palavras de Fernando Peixoto:

Até hoje muita gente atribui *Roda Viva* ao Oficina. Aliás o próprio Oficina hoje reivindica este espetáculo, o que não tem sentido. O Oficina se confunde bastante com José Celso, mas talvez não a este ponto. Na verdade, *Roda Viva* não teria sido, naquele momento, produzido pelo Oficina.[...] O texto de Chico [Buarque], que chegou a estar em cogitação no Oficina, era apenas um roteiro.[...] José Celso, depois do *Rei da Vela*, teve compreensão lúcida e sensível do material que tinha nas mãos. [...] Um ímpeto tribal definia a vitalidade intensa do espetáculo (1982: 75).

Nesse sentido se explicita a inquietação presente no esforço de rompimento da escritura cênica de Zé Celso e suas pesquisas e experimentações. A sua assinatura corporal, a materialidade, presentificada em seus trabalhos, até *Roda Viva*, sofreram um abrupto corte. O rito físico propiciado pela experientiação de devoração de um mito – aqui talvez, estabelecendo um *link* com Oswald via Chico Buarque –, a própria atuação sobre o público, no choque direto entre os corpos atuando (dos atores), e os corpos sociais atuados (do público), estabeleciam um jogo de ritualização, ainda imberbe da produção de um evento singularizante, transformando um mero espetáculo teatral em espaço de atualização de forças. O que Gilles Deleuze chama de Corpos Sem Órgãos está tendo sua gênese aqui, como se pode perceber nas palavras de Zé Celso:

[...] um dos dados de *Roda Viva* é o prazer do espetáculo, para desmistificar a abstração, a frieza e o papelão: a imagem real, o verdadeiro, o apetite. Sair com apetite. Sair com apetite. [...] Conhecimento através da ação: teatro. Arte teatral pela sensibilização de uma ação. A libertação da sensualidade através de sua reconciliação com a razão. A vinculação da arte ao princípio do prazer. [...] O instinto, a libido, a imaginação criadora. [...] Agredir o mundo do pacato cidadão aparentemente bem satisfeito e revelar o que se quer esconder. São condessas, castelos, gente honrada: Sade e as investigações mais audaciosas da condição humana. [...] a poesia da transgressão escandalosa é uma forma de conhecimento: mostrar coisa por outros ignorada. O alcance da consciência mórbida é maior do que da consciência sã. [...] A consciência drogada etc. É uma forma de saber. Perigoso (1998: 118-22).

O rompimento com as funcionalizações organizacionais do espaço teatral convencional é realizado, os órgãos do teatro são servidos em bandejas de prata para a degustação de um público lançado no vórtice delirante do rito da Roda.

Em um artigo da revista *Visão* (que não fora assinado na ocasião) tem-se um pouco da idéia da recepção de *Roda Viva* e dos desdobramentos que se seguiriam:

No momento em que José Celso afirma sobre *Roda Viva*: “Eu sugeri que o cartaz da peça fosse o Chico Buarque num açougue ou os olhos verdes de Chico boiando com dois ovos numa posta de fígado cru, pois foi assim que vi Chico de Roda Viva” [...] – o inferno é o lugar em que estamos. [...] Isso ainda fica mais claro se acrescentarmos o depoimento de Fernando Peixoto: O ponto em que *Roda Viva* foi levada muito longe, de maneira irreversível, reside, sem dúvida, na alteração da relação público ator – *Roda Viva* caminha na direção do teatro físico. [...] O espectador não pode mais permanecer em sua cadeira assistindo, envolvido ou não na ação, mas em todo caso, em todo caso, ao menos fisicamente, se não mentalmente, passivo. Exige-se que ele aja. O espetáculo não acontece diante dele, acontece com ele. Incita-o a ação, provoca-o com ferocidade. [...] O grande impacto da peça de Chico Buarque é o fígado cru que espirra na cara dos espectadores e a agressão feita a platéia pelas garotas-propaganda, até do recrudescimento do palavrão [...] sendo dito contra o espectador e não para ele. [...] A desordem da arte reflete a situação da desordem do artista diante da crise política e social do Brasil e, especificamente, a sua única resposta possível diante do conflito em que está o pensamento brasileiro atual – a coragem de revelar o caos (in revista *Dionysos*, 1978, p. 170-5).

Os destaques significativos da leitura crítica apresentada pela imprensa situam-se em torno dos pontos colocados na fala de Zé Celso sobre a necessidade de uma hiperexposição de materiais orgânicos – como no caso da imagem do furioso rito de consumação do ídolo de TV, e das idéias colocadas por Fernando Peixoto sobre o conceito de Teatro Físico. Tanto o primeiro ponto quanto o segundo podem ser passíveis de questionamento, mas é interessante notar que *Roda Viva* foi um sucesso de crítica e de público:

*Roda Viva*, sucedendo *O Rei da Vela*, dava uma dimensão maior ao que foi chamado de “teatro de agressão”. Foi um êxito de bilheteria. Não tem igualmente sentido a versão que alguns sustentam até hoje: que o espetáculo teria afastado o público do teatro. Uma carreira brilhante, com casas lotadas no Rio e depois em São Paulo e Porto Alegre, só foi interrompida por outra agressão: a peça foi proibida em todo território nacional



com a esfarrapada justificação que provocava tumulto, ameaçando a segurança (1978:76).

Toda a série de perseguições sofridas por *Roda Viva* – culminando com a agressão direta de grupos de extrema-direita, como coloca Caetano Veloso, quando narra o período em que esteve preso na Polícia do Exército – demonstra a radicalidade do processo que havia sido detonado por Zé Celso:

Depois de sentar-se ele mesmo [o sargento carcereiro] na cadeira de chefe, começou a encarar com ar de ira e desprezo, e por fim começou a falar. [...] Ele próprio revelou que era sargento e que tomara a iniciativa de me interrogar porque não admitia certas coisas. Por exemplo: eu era amigo daquela corja que montou a peça *Roda Viva*? Respondi que conhecia mais ou menos muitos dos envolvidos. Ele queria saber se eu achava aquilo certo. “Como assim, certo?”, “Você acha que a gente pode admitir aquela putaria com a Virgem Maria?” Ele próprio se encarregou de responder em meu lugar, confirmando minhas suspeitas: “Botar Nossa senhora de bobs na cabeça!... Eu não acredito em porra de religião nenhuma, mas um negócio desses não pode. Vocês acham que as famílias vão ao teatro para ver isso?” [...] Essa era a cena que o sargento tinha elegido para justificar o ódio que os militares nutriam por *Roda Viva* – e que os tinha levado, em São Paulo, a invadir uma apresentação e a agredir fisicamente os atores e parte do público [...] Isso não tinha sido uma ação oficial. [...] Mas o sargento tinha me chamado ali atendendo a um desejo que pareceu realizar-se melhor quando ele resolveu confidenciar: “Eu estava lá. Eu fui um dos que desceram a porrada naquele bando de filhos da puta” [...] Aquele sargento estava me dizendo que nossa prisão se devia exatamente às mesmas razões (ou desrazões) que o levaram a espancar o elenco [...] eu me orgulharia de que o tropicalismo tivesse encontrado essas provas de seu poder subversivo. Afinal a conversa do sargento revelava que – como eu tantas vezes tinha tentado convencer nossos opositores - nós, os tropicalistas, éramos os mais profundos inimigos do regime. Mas ali na salinha da PE não tive forças para me orgulhar: senti medo (1997: 383-6).

A construção da experienciação da violência e da agressão – viabilizada pela hipereposição de material orgânico e corpos nus colocados com ameaçadora proximidade do público – apontava para o jogo de forças presente no projeto de radicalização da cena realizada por Zé Celso. O corpo atuado/atuante dos atores conjugava-se ao corpo social: na atualização da virtualidade erógena, o rito da construção de um corpo pulsional, em movimento de desterritorialização, acaba por romper, esgarçar, violentar as possibilidades da linguagem teatral, como segue demonstrando a fala de Caetano Veloso:

*Roda Viva* não explicitava considerações políticas. Seu escândalo nascia da selvageria de sua linguagem cênica. Numa cena que se dava em meio à platéia, um coro de atores representava a turba fanática que queria tocar no seu ídolo. Zé Celso levava a ação dos fãs até o canibalismo e, como que de dentro do corpo do cantor que tinha desaparecido na multidão, surgia um fígado de boi que um dos admiradores erguia com a mão crispada, não raro respingando de sangue verdadeiro os espectadores que estivessem sentados nas poltronas do meio, junto ao corredor. Estilização de imagens reconhecíveis da publicidade ou do cotidiano, da TV ou da religião, se seguiam de cargas de presença física que eram sentidas como ameaça de uma nudez corporal que não quer ser planejadamente erótica nem decorativa, mas real, palpável, simplesmente carnal. Em suma era tudo com o que o nosso trabalho, meu e de Gil – dos tropicalistas –, se identificava (1997: 385).

O outro ponto significativo do processo de transformação e rompimento da linguagem teatral desenvolvida nesse momento se coloca diretamente ligado à investigação do espaço cênico e à intensificação do acontecimento da ação teatral.

A montagem do texto de Bertold Brecht, *Das Leben des Galilei* (*Galileu Galilei*), foi a saída, quase que inconsciente, para as problemáticas da produção de presença corporal. A intenção da encenação, de maneira geral, rodava em torno da idéia 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. Zé Celso descobria o acontecimento:

[...] encontrei o coro de *Roda Viva*. A geração chamada porralouca, que vinha de uma classe média se degradando, de uma pequena burguesia rolando escada abaixo, fim de linha, sem charme e inevitavelmente radical: sem proteção de Estado, acuada, desempregada. Começando a compreender que só tinha o corpo para se virar [...] A geração *Roda Viva* não tinha nenhuma ilusão de “subir no sistema” dos representativos. Seria coro, figuração, massa... sem o menor respeito ou atração pelo estrelato. Sua força estava no coletivo. [...] Foi esse coro que avançou sobre o público, ocupou a sala,

saiu para rua e foi empurrado de volta para a jaula do palco, através dos dois atentados do Comando de Caça aos Comunistas. [...] No dia 16 de dezembro [1968], estreava, com o AI-5, *Galileu Galilei*, de Brecht. Uma grade imensa foi colocada na boca de cena, no lugar da cortina; atores de cinza; o coro do Oficina enjaulado, sem poder tocar ou olhar para o público. Não havia plumas, cores, palmeiras ou bananeiras. Onde estava o Tropicalismo? Ele não estava... mas o movimento continuava numa luta surda dentro do Oficina: coro versus representativos. Houve um primeiro round explícito na *Selva das Cidades* e uma vitória com *Gracias, Señor* (1998: 130).

Em *Na Selva das Cidades* encena-se o conflito, realiza-se a crise do grupo. O próprio espaço cênico fora desconstruído durante a ação do espetáculo. O ringue, a disputa entre dois homens, o processo de transformação de um homem em um capitalista, refletiam a crise do próprio grupo. Os desejos e insatisfações se presentificavam na cena e explodiam os limites do espaço teatral.

A experimentação radical proposta pela encenação transformava-os de maneira singular em objeto próprio de uma investigação física, não se limitando ao exercício de novas maneiras de se fazer velhos personagens, e nem de construir um outro espetáculo que aproveitasse o sucesso obtido, como uma forma de dar continuidade a algo que, de modo bastante medíocre, poderíamos dar a alcunha de bela carreira. A opção era clara: a coisa precisava ser experienciada em sua total potência. Seus corpos deveriam lançar-se em busca dessa intensidade total da presentificação dos seus desejos – não que seus desejos não estivessem presentes em suas construções teatrais, não que o espaço do corpo não estivesse sendo utilizado como espaço de potencialização dos afetos que lhes percorriam. Será nesse momento que se constituirá o ponto de desterritorialização: o entre-espaço da pulsão de desconstrução transforma-se em linha de fuga da necessidade de deslocamento. Nesse sentido a forma perde os limites, o movimento ganha forças, provocando uma guinada no sentido de uma total experimentação que se confirmaria com a opção da viagem – viagem de si mesmos, viagem sem chegada, viagem em viagem: o Trabalho Novo.

Zé Celso explica com suas próprias palavras as idéias que cercavam a ação do grupo:

Nos lançamos na viagem com a idéia de que, para mudar, o melhor é estar viajando mesmo. É você estar em mudança, é “tá-indo”. Fixada num lugar a gente acaba recebendo

uma informação parada. Você estava viajando, caminhando... O objetivo da viagem era a própria viagem, era o próprio fato de estar em diversos lugares, comparando, procurando uma estrela nova. [...] O Trabalho Novo trazia mil utopias. E para realizar essas utopias – depois de termos ficado tanto tempo trancados discutindo – aí que chegamos no nosso limite [...] Foi então que optamos pela viagem: a viagem da utopia (1998: 176-7).

Estar-indo, puro devir prenhe de possibilidades, a necessidade vital de morrer como alguém fixo para viver o nomadismo das máquinas de guerra do desejo. A viagem aqui ganha um sentido de desconstrução de um eu, que deveria ser abandonado, pois se encontrava submisso às limitações do território que não cansava de constrangê-los com suas sanções disciplinares:

Eu sinto sempre na arte brasileira um lado bem comportado, uma métrica, uma coisa de colônia, de submissão, de servilismo. Eu percebi então que toda a procura do nosso trabalho – dos laboratórios de interpretação mais antigos até agora – ia sempre no sentido de romper com isso e de sair, de viajar, de deflagrar as coisas (1998: 177).

No primeiro momento de seus trajetos, eles visitaram outras capitais pelo país afora. Chegavam com suas peças mais institucionais, executavam-nas e conseguiam fundos para seguirem viajando e elaborando o Trabalho Novo. No entanto, foi em Brasília o momento de ruptura total, o *turning point* que propiciou levar seus experimentos, tanto com a linguagem teatral quanto com própria subjetividade corporal, aos pontos mais radicais:

Gostaria de contar esse período com toda riqueza que teve. Acho que foi tão revolucionário, tão revolucionário em termos de vida, em termos de teatro, que é importante tentar narrar como foi a coisa mesmo. Inclusive eu não me lembro de muita coisa eu estava tão impressionado, sentindo uma vertigem tão grande... Aquele fluxo incrível que bate [...] que você sabe que para participar vai ter que largar uma série de coisas muito concretas, vai ter de se munir de um espírito de risco e de coragem para ir até aquela euforia da maravilhosa decisão. Então essa vertigem vinha violenta, me obrigava a deixar tudo, tudo, tudo! Obrigava a deixar a mim mesmo, morto no que estivesse morto e assumir o desconhecido. Fazer o Trabalho Novo era religioso, místico; era como se tudo tivesse que ser colocado de lado (1998: 181).

O *happening* criado por eles no campus da UNB teve a duração de um dia inteiro. Participaram muitos estudantes. Algumas indicações eram realizadas,

sinalizando algumas possibilidades de espaços virtuais de passagem de fluxo de desterritorialização.

Desse acontecimento eles partem novamente, após alguns rompimentos que se traduziram em viagens individuais de pessoas do grupo, para o que Zé Celso considera a parte mais importante da viagem: a performance de *Mandassaia* no sertão de Pernambuco. A partir da apropriação de um pequeno trecho de uma peça de Brecht, *Horácios e Curiácios*, mais precisamente a cena as sete maneiras de usar a lança, eles envolveram toda a cidade num grande rito de encontro, culminando com a construção coletiva de uma ponte. No entanto, paradoxalmente, a ponte como objeto concreto, feito de pedras que foram carregadas por todos, só demonstrava a impossibilidade de uma relação de aproximação entre valores culturais tão distintos. Ficava claro o abismo que separava as lógicas simbólicas envolvidas no rito-performático coletivo. Eles eram e sempre seriam completamente estrangeiros para a comunidade, estrangeiros para eles mesmos, estrangeiros que pertenciam aos seus trajetos. Só um tênue tecido lhes aproximava:

Eu me sentia muito bem, sentia uma comunicação realmente humana, um calor, um contato real com os outros, coisa que não conseguia por outros meios. Quando você chega por outros meios e cai nesse mundo mais místico não adianta nada, por que você é de outra cidade, de outra classe social... nós encontramos alguns pontos de contato assim, através do terreno místico, do humano mais profundo; afora isso tudo nos separava. [...] Mas o que é esse misticismo? Qual é o código? O que é essa espera? O que está contido no messianismo? [...] O milagre passa a ser a construção de uma ponte. [...] Eles entendiam que aquilo era uma ponte entre nós e eles... Foi um acontecimento, não foi “teatro” (1998: 192-3).

A partir dessa viagem eles recolheram e transformaram o material experienciado no espetáculo/*happening* *Gracias, Señor* entre os anos de 1971/1972, um outro marco na cena brasileira. Mas essa é outra viagem...

Por fim, ficam as últimas palavras de Zé Celso, sobre o percurso do Grupo Oficina: “Durante essa viagem, o nosso trabalho foi sempre no sentido de criar um acontecimento. E encontramos exatamente a espera que vem de fora, de alguma coisa que ‘vem’” (1998: 193).

Viajantes de si mesmos, do vir-a-ser, estrangeiros em busca de estrangeiros: a viagem como única e irremediável necessidade. O corpo que pulsa, pulsão, devir, atualização dos corpos experienciados e em experiência.

As pesquisas realizadas pelo grupo provocam reações e sanções mais diretas do aparelho de repressão e disciplinarização do estado. Em 1973, Zé Celso é preso e torturado, acabando por ser forçado a deixar o país.

A experiência vai continuar durante os mais variados trajetos realizados pelo grupo: Revolução dos Cravos, em Portugal; África, Moçambique e outros lugares; cinema, Prata-Palomares, desejo de filmar *O Rei da Vela*, correr o mundo, voltar para casa: reconstruir o Oficina – meta e objetivo.

A última carta analisada na dissertação traduz esse momento. Conhecida como a “Carta aos banqueiros”, ela remonta às difíceis questões relativas à tentativa de destruição do prédio do Teatro Oficina, requisitado pelo proprietário que pretendia vendê-lo para o empresário de telecomunicações, Sílvio Santos.

Na tentativa desse apropriar, mesmo que de uma forma irônica, do discurso do poder institucional, o próprio tom da carta é bastante diverso do das anteriores. Ela é datada do início da década de 1980, consistindo em um apelo, um pedido de ajuda aos banqueiros, para emprestarem uma quantia razoável de dinheiro que seria necessário para pagar o proprietário do terreno, evitando a destruição do teatro:

Nosso trabalho, em todos os seus aspectos, visa uma coisa: libertar o homem de um trabalho que não lhe pertence, acelerar a chegada da época em que o trabalho será substituído pelo prazer da criação [...]

Vosso trabalho consiste em fazer frutificar o dinheiro, quer dizer, transformar em capital um trabalho feito por uns, para a conta dos outros [...]

Aparentemente, nossas vidas estão nos antípodas, mas como vós, nós somos realistas [...] Nós criamos com o público – esse mesmo público que faz frutificar o capital [...]

Uma das condições de nosso trabalho é dada por sua dimensão econômica [...]

Nós já tomamos as nossas decisões e sabemos que vosso trabalho está baseado sobre a certeza das decisões rápidas [...] Daqui para a frente, a classe dos banqueiros entrou no nosso elenco (1978: 234-5).

A mudança do discurso é bastante significativa em relação à carta anterior, mas é possível notar uma certa proximidade da “Carta à censura”, pelo estilo formal. No entanto, a ironia que perpassa esta carta nos faz lembrar um certo tom corrosivo que aparece na “Carta à Embrafilme”. O reconhecimento da necessidade de mudanças aponta para o fim de algumas partes do projeto inicial de Zé Celso

(que tantas vezes já havia se transformado), surgindo uma nova fase de produção. Nela, os postulados discursivos iniciais não desaparecem, mas se sofisticam. A aproximação de uma fala formulada sobre os parâmetros mais institucionais demonstra a tentativa de aproximação do capital financeiro como possibilidade de transformação dos modos de produção teatrais. O cenário teatral brasileiro começa a caminhar, com passos largos, para uma relação de intimidade com uma lógica de mercado, coisa que se consolidaria dez anos depois...

Nessa carta, estamos entrando na década de 80, é o momento de refundação das possibilidades da ação teatral. Zé Celso ainda terá de esperar alguns anos para conseguir restabelecer sua produção de corpos. Aqui está morrendo mais um desses tantos Oficinas corporificados por Zé Celso. Aqui se encontra o nascimento, a gênese de outro Oficina, agora Uzyna-Uzona, operação dionisíaca contida nos próprios trajetos corporais de Zé Celso. Essa entidade cultural, construída a partir da conjunção de corpos que formam a própria figura de Zé Celso dentro da cultura brasileira, as suas interlocuções e agenciamentos coletivos que contribuiram e contribuem para a discussão da linguagem teatral contemporânea, serão apreciados na próxima parte.





# [ FOTOS ]

FOTOS REALIZADAS EM SALVADOR  
DURANTE TURNÉE DO GRUPO UZYNA-UZONA.

DATA

FOTOS: DÉBORA 70.



































---

capítulo II

---

ZÉ CELSO E A  
USYNA DE CORPOS

---



## COLOCAÇÃO INICIAL

A abordagem que se pretende desenvolver nessa segunda parte da dissertação diz respeito à experiência de *leitor* realizada sobre as últimas produções de Zé Celso. O material registrado marca o corpo do próprio pesquisador. As circunstâncias em que se realizou a pesquisa foram desenvolvidas pelo encontro direto entre o objeto e a pesquisa.

Na introdução da dissertação, já se discutia a perenidade das fronteiras na experiência de pesquisa – não se repetirá aqui essa discussão, contudo é importante notar que o material disponível para a elaboração é, e foi, o contato direto – não uma mera entrevista de campo, ou um registro formal, de ordem estritamente científica – , uma convivência afetiva. Esse contato se deu de maneiras diferentes e em circunstâncias diversas.

Todos os espetáculos e *happenings* relacionados no presente estudo foram assistidos e vivenciados pelo pesquisador. Muitas das discussões que se desenrolam durante o texto – quando o assunto for especificamente as produções e os trajetos de Zé Celso e do Uzya – são compostas por debates e questionamentos levantados diretamente da recepção das experiências teatrais vivificadas pelo pesquisador. Muitos dos embates intelectuais em torno das mais variadas apropriações do corpo e do espaço cênico são construídos a partir da imersão do pesquisador no encontro com cada acontecimento teatral tratado no texto. Muitas das perspectivas discutidas sobre a inserção de Zé Celso e suas tensões com o caldo cultural contemporâneo são elaboradas a partir da experiência do contato direto com o mesmo.

Em suma, é mister compreender que não se trata de um trabalho que tenha utilizado materiais de outra ordem, tais como: imprensa escrita ou televisiva, fotos ou filmes, entrevistas formais ou qualquer outro tipo de recurso que esteja ligado a práticas metodológicas estritamente *científicas*.

É importante que se tenha como referência esses pontos, para a entrada no espaço do texto que vai ser encenado...

O acontecimento teatral é marcadamente um dos eventos artísticos mais efêmeros. Essa capacidade transitória singulariza cada ato, cada gesto, cada momento, particularizando as possibilidades de leitura e recepção da obra. Esse princípio ativo encontra-se como potência provedora da experiencição do teatro. Aqui se encontram os registros do processo de pesquisa realizado.

## EXISTE UMA BIGORNA NA PORTA DA UZYNA

O Oficina, como espaço físico, sofreu diversas desconstruções. A primeira delas foi sem dúvida a sua própria criação, a transformação de espaço de cultos espíritas em teatro, com a inauguração de uma nova concepção de ocupação cênica (com o famoso teatro sanduíche – uma platéia de frente para a outra).

Depois, veio o incêndio em 1966, a campanha de reconstrução do teatro. Apesar de um recuo em termos de ocupação (voltava-se ao palco italiano), havia-se ganho um palco giratório, mais amplo que o anterior, possibilitando novas alternativas de encenação que se realizaram com a estréia do *Rei da Vela*. O Oficina virava o local detonador do último grande movimento cultural coletivo, o Tropicalismo.

Em 1973, ele se encontrava sobre outra desconstrução: Zé Celso e o (agora) Grupo Oficina Brasil sofriam com as perseguições do regime militar – culminando com a prisão e tortura do próprio Zé Celso,<sup>49</sup> obrigando-os a fechar o teatro e deixarem o país: acabava a temporada de *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov.

Após a volta de Zé Celso no início da década de 80, reinicia-se a luta pela reconstrução do Oficina (aqui já Uzyna), período de mudança e transformação. Agora, no entanto, não se trata de lutar somente contra Paulo Maluf (ainda governador de São Paulo) e o regime militar que ele representava, o maior inimigo do Teatro Oficina era seu vizinho: o empresário de TV Silvio Santos desejava o

---

49 Zé Celso havia escapado de ser preso anteriormente, por exemplo quando Caetano e Gil haviam sido forçados a seguir para o exílio, indo para Londres.

local para ampliar seus estúdios. Esse embate arrastou-se por quase dez anos, mas as produções não cessaram: entre alguns eventos culturais e peças encenadas, em meio a ruínas, erguia-se um dos grandes projetos de encenação da nova fase de Zé Celso: *As Bacantes*, a partir da tragédia clássica de Eurípedes.

O Oficina transmutava-se em Uzyna. Se num momento anterior a necessidade era a de construir artefatos, elaborar máquinas e mecanismos a partir da artesanaria do fazer teatral, agora era necessário uma usina adaptada às novas condições contemporâneas, mais dinâmica e ágil, um terreiro eletrônico, capaz de envolver toda a platéia no espetáculo todo o tempo, além de sofisticar os recursos e os níveis de experimentação do espaço cênico.

A autoria do projeto do Oficina/Uzyna foi a renomada arquiteta Lina Bo Bardi. Criou uma estrutura ventilada, leve, apesar da utilização das arquibancadas de metal, com uma imensa pista que começa na porta de acesso da rua e corta todo o teatro. Parte do teto sobre a pista é comandado eletronicamente, abrindo-se sobre as cabeças da platéia. Não se tem muito um limite rígido entre o palco e a platéia, dando a possibilidade de uma interação e fusão de ambos os espaços. Foram construídos uma fonte e um jardim num local ao qual se pode chamar, cuidadosamente, de centro do palco, onde foram colocados os músicos quando da encenação de *Ham-Let* em 92.

As estruturas de metal possibilitam a criação de diversos níveis de profundidade e altura, como na utilização dada a ela quando da encenação de *Cacilda!* em 98. A concepção inicial do *terreiro eletrônico*, criado por Tadeu Jungle, ou seja, a utilização de diversos monitores de vídeo colocados em locais estratégicos assessorados por projetores, também só foi levada a cabo na encenação de *Cacilda!*.

Falar do espaço do Teatro Oficina e dos diversos nomes e renomeações pela qual passa e passou é falar das construções e desconstruções corporais pelas quais Zé Celso passa e passou. Zé Celso corporifica o Oficina. Zé Celso é o Oficina, o Oficina é Zé Celso, e dois/um se encontram marcados por todos os muitos corpos que por ali cruzam e cruzaram delineando seus trajetos e suas linhas de fuga.

No entanto, existe um pedaço do prédio que permanece firme indiferente a muitas das mudanças que ali ocorreram: a bigorna, que se encontra colocada sobre a porta de entrada.

Símbolo da labuta cuidadosa e cotidiana do trabalho sobre os metais, Héfeso, o construtor de armas do Olimpo, tem a bigorna como seu instrumento de trabalho. No Oficina ela se encontra na função de guardiã das portas do templo onde se encontram Dioniso e Apolo em permanente comunhão e tensão. O machado duplo de Xangô, outro guerreiro, rei, o trovão e construtor das armas da justiça, também é lembrado pelo formato sério e impositivo da bigorna colocada no alto, sobre a porta principal do teatro. A bigorna parece querer dizer que resiste, acima de qualquer adversidade. Às transformações de toda ordem – Dioniso é o Deus das metamorfoses – a força que emana daquela bigorna ali colocada parece ser um aviso de que a atividade, seja do Oficina ou do Uzyna, não cessa, não pára nunca: os corpos continuam a se singularizar em seus encontros afetivos no interior daquela casa, provocando as intensidades do acontecimento do teatro.

A primeira vez que se chega no Teatro Oficina-Uzyna, os olhares mais atentos percebem o aviso colocado sobre as suas cabeças: seus corpos agora estão entrando em contato com muitos outros corpos, numa experiência de afeto e atualização direta das forças erógenas presentificadas no rito-acontecimento teatral, é um jogo de forças que se comporá na ação, com regras e limites próprios que se desdobram sobre seu corpo.

Mas o que significa realmente isso? Que jogo é esse? Pode-se entrar e sair quando quiser? Por que sobre meu corpo? Por que e o que o faz tão singular assim?

Para responder a essas perguntas talvez seja necessário elaboramos o caminho que se pretende seguir para desenvolvermos as idéias e os questionamentos presentes nessas inquietações.

Por exemplo, é necessário saber que corpos e que experiências corporais estão se colocando aqui. Outro ponto igualmente necessário diz respeito ao tipo de produção com que se está dialogando e quais suas particularidades e atenções no tratamento dado ao corpo, seja dos atores, seja da platéia.

A opção mais direta aponta para a elaboração de uma espécie de esquema de leitura que vai ser utilizado ao longo de todo segundo capítulo, esquema relativo às produções realizadas no período que intitulado de *Terceiro ato: Oficina/Uzyna em movimento/ação*.

A opção do presente estudo por construir um esquema de leitura baseado na experiência vivenciada dos espetáculos assistidos e acompanhados pelo

pesquisador foi elaborada sobre o total de cinco dos acontecimentos teatrais desenvolvidos nessa última fase por Zé Celso e o Grupo Uzyna-Uzona, que foram dispostos da seguinte maneira:

- 1) *Para Acabar com o Juízo de Deus* (Artaud): a encenação radicalizada de rito contracultural baseado no texto testamento de Antonin Artaud. As concepções corporais e espaciais são colocadas no limite de suas possibilidades.
- 2) *Bacantes* (Eurípedes): o projeto idealizado para o retorno das experimentações com a linguagem teatral. Foi realizada em momentos diferentes, sendo encenada com sua força total no meio da década de 90. Ágil e violenta, outro rito de criação.
- 3) *Ham-let* (Shakespeare): recriação de um dos personagens mais marcantes da dramaturgia ocidental. Foi lançamento, com força total, do novo grupo, tendo Marcelo Dumont como Hamlet, Leona Cavalli como Ofélia, Paschoal da Conceição como Polônio e Zé Celso como o Espectro do pai de Hamlet. Todas as questões presentes em outros trajetos são colocadas novamente em jogo: os limites da encenação e da linguagem teatral; atuar sem representar; a relação com a platéia etc.
- 4) *Cacilda!* (Zé Celso): parte de uma trilogia que tem como *leitmotiv* a vida/obra da atriz Cacilda Becker, obteve muitos prêmios de crítica e reconhecimento de público. Utilizando em sua concepção cênica toda uma gama de recursos tecnológicos ligados à utilização e reconstrução de imagens, recria os corpos e o espaço da ação teatral, além das referências e comentários diretos sobre muitas das passagens historiográficas da cultura contemporânea brasileira.
- 5) *Ela* (Jean Genet): talvez das cinco encenações escolhidas seja a mais *convencional*, no sentido de utilização do espaço cênico e das potencialidades corporais dos *atuadores*. Justamente por essa peculiaridade, torna atraente compreender os limites em que vão se encontrar as discussões fortemente levantadas pelos espetáculos anteriores. As discussões são colocadas aqui a partir da desconstrução contida no texto de Genet.

Os critérios utilizados para construir esse esquema de leitura são vetorizados pela utilização dos corpos, do espaço, pela ressonância de questões levantadas

anteriormente por Zé Celso e pelo Oficina, os possíveis diálogos estabelecidos através dessas criações, e suas marcas na cultura na/da alta-contemporaneidade.

Não são seguidos nenhum caráter historiográfico e/ou cronológico, como também encontra-se completamente descartada a idéia de algum tipo de linha evolutiva entre essas encenações. O gráfico, utilizado aqui, está sensivelmente ligado à noção de potência das corporeidades envolvidas no acontecimento teatral. A quantificação dessas potencialidades pode encontrar algum tipo de problema. A saída foi não estabelecê-las como provenientes de um juízo estritamente moral ou estético. A plasticidade de cada caso foi sem dúvida levada em consideração, sem contudo ser o elemento definidor das opções escolhidas. A hiperexposição física, as tensões provenientes da experimentação de corporeidade alheia e a interseção, a relação erógena, desejada ou não, promovida pelo encontro dos corpos, pela destruição das fronteiras entre palco e platéia, durante o acontecimento teatral, também foram levadas em consideração, sem contudo serem suficientes para definir os critérios escolhidos.

A colocação desses acontecimentos segue linhas de intensidade que estabelecem a rede de singularidades da produção contemporânea do Uzyna. O tempo aqui pode ser pensado como o caráter de atuação dos corpos em exposição na ação cênica: o presente do presente. O tempo atua na ação dos corpos que se apresentam no presente da ação cênica, a representação é abandonada para dar lugar à apresentação.<sup>50</sup>

Cada encenação tem suas particularidades e foram estudadas dentro desses recortes. É importante perceber que cada uma delas desenvolve trajetos totalmente peculiares, contudo encontram-se ressonâncias de forças discursivas mais variadas; partículas de intensidades anteriores se presentificam ao longo dos mais variados pontos de fuga que se constituem sobre as pulsões da ação cênica de cada acontecimento teatral.

Passemos então para o estudo de caso específico tendo em vista as particularidades de cada um. Simultaneamente, serão apreciados aspectos teóricos que serviram como instrumentação nas leituras operacionalizadas, que se seguiram.

---

50 Essa discussão será mais bem elaborada durante as exemplificações de caso estudado; dependo das várias utilizações construídas sobre os espaços corporais.



## ***ELA* ESTÁ CHEGANDO: SUA SANTIDADE, O CORPO-PALAVRA/IMAGEM**

Toda concepção cênica de utilização espacial e corporal da peça *Ela*, de Jean Genet, encenada por Zé Celso em 97/98, tem um ponto comum: a caixa do teatro formal italiano e sua relação de divisão entre palco e platéia.

Mas o que significaria isso, em relação à história de questionamentos e experimentações da linguagem teatral? Uma reavaliação de sua trajetória anterior? Um questionamento das diretrizes e dos limites incorridos por suas investigações anteriormente?

É interessante pensar alguns pontos que explicitem a conjuntura em que acontece a montagem de *Ela*. Um interesse significativo pode estar dirigido na tensão existente diante da bifurcação Zé Celso/Genet.

A primeira peça montada por Zé Celso comercialmente, para grande público – com direito a divulgação recebida com interesse por toda a imprensa cultural do país –, foi *As Boas* (também conhecida como *As Criadas*), de Jean Genet, na segunda metade da década de 80. A recepção, tanto do público quanto da crítica, não foi muito satisfatória, havendo, inclusive, problemas de elenco, com a saída do ator Raul Cortez.<sup>51</sup> Era uma volta ansiada, porém, olhada com desconfiança. Fora um empenho conjunto de Zé Celso e Marcelo Dumont colocar Genet em cena. Também era um espetáculo que retomava o formato teatral abandonado anteriormente, o que contudo propiciava a inserção em uma lógica de produção teatral ligada a interesses de mercado; a própria idéia de um elenco de poucos atores corrobora essa afirmação. Mas era Genet. O interesse de ambos os espetáculos reside na interface<sup>52</sup> Zé Celso/Genet.

---

51 Os problemas, segundo Zé Celso, giraram em torno de incompatibilidades de cunho ideológico, já que, para Zé, Raul Cortez se encontrava completamente dominado pelo formato televisivo de interpretação da Rede Globo.

52 Pierre Levy (1999) coloca a noção de *interface* como um esquema de operações de contato e tradução entre meios heterogêneos, realizando passagens e contatos numa superfície com suas ordens e realidades distintas. No campo molecular da *interface* se encontra a superposição composta de *epidermes* sucessivas, sendo que o sentido é negociado nas fronteiras e bordas entre cada uma delas a partir do jogo não-causal dos encontros.

Não era a primeira vez que Genet se aproximava de Zé Celso: em 1969, foi realizada a encenação de *O Balcão*, pela mão do diretor argentino Victor Garcia, que marcou a cena brasileira por sua concepção cenográfica e pelo alto nível do trabalho dos atores, estabelecendo possíveis diálogos com a escrita-cênica de Zé Celso; e em 1974, ano de sua prisão e ida para o exílio, um pequeno grupo de atores, que havia se criado a partir de *As Três Irmãs*, funda um grupo filho do Oficina: o Grupo Ananke, que realiza a encenação de *As Criadas*, estreando em Florianópolis, e ainda conseguindo que a peça seja apresentada dentro da Penitenciária Estadual da cidade. Apesar de Zé Celso não ter sido diretor, é curiosa essa aproximação.

Entre *As Boas* e *Ela* existem alguns pontos comuns que viabilizam a apreensão da interface Zé/Genet. Inicialmente seria melhor nos atermos a perceber certas características da obra de Genet e traçar as aproximações entre ambos.

A necessária presença de elementos viscerais e orgânicos na narrativa delirantemente erógena de Genet é uma pista do encontro entre os dois. As imagens de um corpo que tem de se tornar exposto, cujas funções devem ser explicitadas em seus mínimos detalhes, possibilitando a materialidade de sensações físicas no corpo de que percebe essas imagens, são também um ponto de ligação entre ambos.

Na introdução de um dos romances mais conhecidos de Jean Genet, o escritor e filósofo Jean Paul Sartre explicita esse mundo imaginado e ficcionalizado:

Esta obra da mente [*Nossa Senhora das Flores*] é um produto orgânico. Cheira a intestinos e esperma e leite. Se por vezes solta um aroma de violetas, o faz como carne apodrecida que se torna uma conserva; quando a tocamos, o sangue escorre e nos encontramos numa barriga, em meio a bolhas de gás e pedaços de entranhas. Nenhum outro livro, nem mesmo *Ulisses*, de Joyce, nos leva a um contato tão próximo do autor. Através das narinas do prisioneiro inalamos seu próprio cheiro. A “dupla sensação” de carne tocando-se a si mesma (in GENET, 1983: 10).

Essa ameaçadora proximidade, delirante e sedutora de corpos que se expõem em toda a sua potencialidade perversa, em público, provocando efeitos que se remetem às experiências do corpo-pulsão de *Roda Viva*, é sem dúvida um elo entre ambos autores; e é, simultaneamente, uma mostra de um diálogo refletido nos trajetos da obra/vida de Zé. Mas seria suficiente um universo de imagens perversas, onde o corpo se dilacera em imagens cruas, duplicando-se e

reduplicando-se, para encontrarmos esse o agenciamento Zé/Genet? Outros tunelamentos podem ser apontados, por exemplo a operação narcísico-irônica presente na encenação de *Ela*.<sup>53</sup> As discussões levadas a cabo pelos personagens sugere uma autoparódia solitária, onde Zé Celso parece estar encenando sua própria condição diante da cena teatral contemporânea. Com algumas auto-referências<sup>54</sup> – ponto comum aos trajetos percorridos pela fase Uzyna-Uzona – clarifica-se o espelhamento existente entre os processos de criação de Zé/Genet.

Sartre pontua o processo narcísico-solitário de Genet no processo de construção da criação das imagens em seus trabalhos:

Em cada página ela [a imagem] nasce do seu oposto e no exato momento em que leva Genet até o limiar do despertar, deixa no papel as marcas pegajosas dos sonhos mais monstruosos. Às vezes, o engenho da história apenas visa a levar a excitação do narrador ao clímax, e às vezes o artista torna a excitação sentida o pretexto de sua arte. De qualquer maneira é o artista que vencerá. Procurando a excitação e o prazer, Genet principia-se a si mesmo envolvendo-se em suas imagens [...] Essas imagens evocam sozinhas as palavras que as enfatizarão; freqüentemente até que permanecem incompletas; as palavras são necessárias para terminar a tarefa; estas palavras necessitam ser pronunciadas e finalmente escritas; escrever evoca e cria sua própria platéia; o narcisismo onanístico termina sendo estancado pelas palavras. Genet escreve num estado de sonho e, em seguida escreve que sonha e o ato de escrever o desperta. A consciência da palavra é um despertar local dentro da fantasia: ele desperta sem deixar de sonhar (in GENET, 1983: 11).

---

53 O personagem de Zé Celso é o de Ela, ou seja, o papa esperado pelo Fotógrafo que veio fazer a imagem perfeita que será veiculada em todo o Mundo, de Sua Santidade o Papa, ou seja Ela, que segue sendo esperada pelo Fotógrafo, gera um diálogo sobre os limites da representação da imagem entre o Guarda, o Bispo e próprio Fotógrafo.

54 Podem-se citar três: as canções tocadas e cantadas ao piano, em cena, pertencem a peças como *Vento Forte para Papagaio Subir*, uma das primeiras peças do Grupo Oficina com texto e direção do próprio Zé Celso, e também ao espetáculo musical dirigido por seu irmão em 1972, cantada pelo Brazilian Antropofagic Sound e apresentadas pelas “Coristas do Inferno”; os retratos de Cacilda Becker (peça em que ele se encontrava trabalhando na preparação da encenação), do próprio irmão, e obviamente do papa, colocados na boca de cena; e finalmente, a música de entrada de Ela, tropicalismo refagocitado.

O que Sartre coloca – a idéia de uma operação narcísica, entre sonho e consciência, mediada pelo instrumento de linguagem, a palavra – assemelha-se ao que se realiza na encenação de Zé Celso. O que Genet, segundo Sartre, parece conseguir ao arrancar do seu isolamento idílico na cela de uma cadeia uma realidade delirante assemelha-se ao que Zé realiza, via Genet, em *Ela*.

A fala delira em Zé para contar a história de alguém que se confunde com a própria história. Espelhamento e estranhamento, verbalizar e cantar na tentativa de materializar o sentimento da criação solitária. Comunicar algo impossível: é necessário investir na possibilidade última de falar e delirar. Construir corpo-palavra/imagem, Narciso/Dioniso, Zé Celso/Genet:

Genet mostra tudo. Uma vez que sua única meta é satisfazer a si mesmo, ele anota tudo. Somos informados sobre todas as suas ereções, as que não terminam e as que terminam em orgasmo. Assim suas personagens possuem, como homens reais, uma vida de ação, uma vida que envolve uma gama de possibilidades. A vida de ação pode ser definida como uma sucessão de imagens que levam Genet ao orgasmo.[...] Assim, ao contrário de nossas possibilidades, que são atos que nós podemos e geralmente desempenhamos, estas possibilidades ficcionais representam simplesmente as oportunidades perdidas, a permissão que Genet desapiedadamente recusa às suas criaturas. Ele me disse um dia: “Meus livros não são novelas porque nenhum dos personagens toma decisões sozinho”. [...] A esperança só pode se ligar com personagens livres e ativos, enquanto Genet só está preocupado em satisfazer sua própria crueldade. Todos seus personagens são inertes, abatidos pelo destino. O autor é um deus bárbaro que se compraz no sacrifício humano (in GENET, 1983: 17-8).

A crueldade desértica de Genet é devorada por Zé Celso, e transformada num canto melancólico de uma trajetória que se permite morrer a cada morte sofrida na vida ou na obra: o choro de Oxum rega as florestas... Mostrar tudo é ter aqui a coragem de não se furtar da vida e se esconder na arte.

A crueldade tropical de Zé Celso também tem nuances trágicas e existenciais como a de Genet. Ambos encontram-se dirigindo seus personagens como a si mesmos; ambos encontram-se em corpos que se expõem e se duplicam sobre si mesmos; ambos erotizam a relação com a morte e renascem numa operação física, ao usarem o próprio corpo como imagem que duplica, transforma, define e delira num ritual de recriação no papel ou na cena: orgia entre Dioniso e Narciso.

O corpo imagem é prenhe de uma corporeidade, ou seja, o que Arthur Frank (1998) vai definir como as potencialidades de corpos que emergem de outros corpos, produzindo um sofisticado processo de complexificação dos estratos corporais. O movimento narcísico presente no processo de espelhamento das corporeidades é encenado dentro de uma *lógica das superfícies*.

O que Michel Maffesoli (1996) vai detectar como uma tendência contemporânea, a capacidade e o desejo de *pavonear-se*, também pode ser colocado nessa discussão. A sociedade da alta-contemporaneidade, urbana e tecnológica, constrói um complexo sistema de estetização do corpo, em que imagem e o próprio corpo são indissociáveis, caracterizando assim o espaço do corpo como o espaço da encenação cotidiana. O corpo ganha então o status de *locus* das operações significantes da rede cultural, ponto de continuidade/rompimento dos movimentos de superfície que o caracterizam como espaço (ou invólucro) das aparências.

As discussões sobre as manipulações da imagem e do corpo, como produtor ou local da imagem, são o cerne do desenvolvimento da ação cênica do texto de Genet, encenado por Zé Celso. É interessante notar que Zé Celso vai performatizar uma pulsão cultural ao encenar suas discussões pessoais. O caráter de crítico cultural pode ser ressaltado como um ponto significativo de suas produções. Associado ao processo de auto-reflexão, encontra-se um olhar contemporâneo que consegue atingir certos momentos de tensão do complexo caldo cultural brasileiro contemporâneo.

*Ela* é sem dúvida um auto-retrato de um dos tantos momentos de transformação das trajetórias de Zé Celso. Com *Ela*, ele foi premiado por sua atuação; prêmio que ele nunca havia recebido.

A necessidade de verbalizar, ou seja, tornar cênica a solidão de seus percursos, explicitando-os para um público que assiste a essa dança pacificamente, clarifica a utilização de uma estrutura espacial mais convencional.<sup>55</sup>

---

55 É importante anotar que a encenação no Rio de Janeiro foi realizada no Teatro Carlos Gomes, e que no Festival de Curitiba, na Ópera de Arame, ambos são espaços convencionais, não havendo nenhuma transformação nos dois casos, no entanto, a peça estreou no próprio Teatro Oficina, em São Paulo, que como foi dito anteriormente é composto por uma longa pista que liga dois extremos: a porta de entrada e o fundo onde se opera a luz, o som e estão os camarins. Daí talvez a criação de

*Ela* é colocada no esquema de estudo como um ponto singular de mudança da trajetória contemporânea de Zé Celso. Seu caráter auto-referencial e as marcas de um corpo-imagem que reflete a si mesmo como numa casa de espelhos apontam o início de um processo que se desdobraria com a produção de *Cacilda!* de maneira diferenciada; assim como também a relação com a crítica também se transformaria.

Sigamos agora para outro momento do esquema: *Ham-Let*, a explosão-transbordamento do Uzyna-Uzona.

### QUEM TEM MEDO DE *HAM-LET* EM BUSCA DO CORPO-ERÓGENO OU COMO TRANSFORMAR SHAKESPEARE EM ASTRO DE *GLAM ROCK*?<sup>56</sup>

Sem dúvida, a sensação e a expectativa que giram em torno da chegada ao Oficina se assemelha muito a evento de massa, um show de rock ou uma partida de futebol. Em *Ham-Let* essa experiência foi levada ao extremo. A necessidade de construir uma resposta ao nível das antigas apresentações leva Zé Celso a criar um dos eventos mais impressionantes da cena teatral contemporânea. Todo risco que envolvia o evento contribuía para criar a força de uma recepção; havia um jogo que se estava propondo, todos estavam dentro, haviam topado: ali, naquele espaço, grande parte da história cultural contemporânea brasileira desfilaria diante dos olhos ávidos de um público que não conhecia o teatro como evento, acontecimento, show de *Glam Rock*.

Na escuridão clássica da maioria dos inícios de todos os espetáculos, propunha-se a abertura do rito: toda uma trajetória passada a limpo. A banda – que se encontrava todo o tempo em cena – transformava cada passagem dramática em Ópera-Rock-Tragédia: Ofélia (Aleyona Cavalli) entoava canções dissonantes

---

estrutura giratória móvel, desenvolvida por Gringo Cardia, em que Ela (o personagem) entrava em cena quando se abriam portas douradas gigantescas, possibilitando uma relação não-frontal com a platéia.

56 O *Glam Rock* foi o nome dado a uma série de astros pops e as suas composições que colocavam as fronteiras da heterossexualidade em xeque na medida em que se caracterizavam como andróginos e/ou femininos em suas performances, além de se declararem bissexuais.

transformada em Diana ou Deméter; Polônio (Paschoal da Conceição) apropriava-se de todas as emanções conservadoras transformando-se na figura da classe média paulistana; o bando de saltimbancos e atores encenam para Hamlet a tragédia das mortes dos presos do Carandiru, enquanto um clima de horror se abate sobre a platéia; os coveiros são uma entidade afro-brasileira e um bufão popular; Rosencrantz e Gildenstern são mafiosos; a chegada do Rei, no segundo ato, é transformada em campanha eleitoral, bloco de carnaval, e um imenso falo entra pela passarela do Oficina-Uzyna soltando fumaça, serpentina e confete pelo prepúcio, e o som continua...

O público está dentro, está sendo penetrado, está penetrando: corpo-erógeno, violado, seduzido, devorado. Jogo cruel: a todo o momento ele é colocado no interior da cena, seja voluntariamente, seja a força, seja como refém, seja como juiz; as pessoas andam pela cena, trocam de lugar, acompanham os desenvolvimentos da ação dramática. Apesar desse público estar colocado num lugar específico (no caso, as arquibancadas do teatro), a todo momento a sua privacidade é violada.

O contato físico não tem necessariamente um juízo de valor, não pede uma moral do espectador, muitas vezes ele é colocado como bode expiatório da cena, onde são configurados como parte do evento. A velocidade do encontro dos corpos sugere uma ação ritual que precipita, a partir do som e da hipereposição dos corpos, a erotização das intensidades, produzindo um vórtice de presenças materializadas no jogo sensual do encontro dos corpos: corpo-erógeno.

Um jogo cruel de sedução e conquista que se transmuta numa possibilidade de renascimento dos corpos: Ofélia abre as pernas, com sua vulva de Deméter ou Sêmele, dando vida a todos os atores, recriando-os para cada novo dia de espetáculo. Essa *buceta-terra* faz brotar de dentro do solo da pista do Oficina os atores que voltam do Hades-Trágico, ressuscitam depois da morte trágica. Hamlet vira Dioniso e o som de chocalhos ecoa por todo espaço. Espantar a morte, optar pela vida. Eros copula com Thanatus: corpo-renascido.

*Ham-Let* foi definitivamente o momento de ruptura e de consolidação da nova fase de Zé Celso/Uzyna. Se com *As Boas* ele havia ensaiado uma volta a ação teatral, será com *Ham-Let* que ele irá realmente se afirmar contemporaneamente. É claro que em momentos anteriores sua ação não havia sido

soterrada diante das adversidades; aponta-se como parte desses difíceis momentos, desde o longo processo de reforma e reestruturação do novo prédio do Oficina, incluindo falta de verbas e descaso das autoridades governamentais, até a formação de um novo elenco, que maturava como vinho nas adegas do Oficina em ruínas.

Mas por que escolher um texto clássico já tantas vezes encenado em todo mundo? Pode-se pontuar três vetores que motivaram a encenação:

- 1) as questões de gênero e sexualidade colocadas pelo texto, centradas na intensa relação estabelecida por Zé Celso entre Hamlet/Dioniso;
- 2) a necessidade de um retorno ao teatro, possibilitando a colocação de todas as discussões anteriores sobre os limites da linguagem teatro, encenação de uma crítica metateatral, e nenhum autor fez isso tão decididamente como Shakespeare; e finalmente
- 3) o próprio desafio de trabalhar com um autor tão canônico, e com um dos textos mais encenados da história do teatro, com um personagem que, em última análise, se assemelha e se assimila à própria figura do teatro.

O primeiro ponto está intimamente ligado à encenação da relação que Zé Celso estabelece com o desejo de continuidade de sua proposta cênica. Nos primeiros momentos da peça, existe uma rápida encenação de alguns momentos do percurso da trajetória do Teatro Oficina. Os acontecimentos são repassados diante dos olhos dos espectadores numa espécie de prólogo afetivo; ícones como o bastão de *Gracias Señor*,<sup>57</sup> a coroa do *Rei da Vela*, eram manipulados numa espécie de dança, que se passava num ambiente em penumbra, onde se ouviam timidamente algumas datas, nomes e sons que remetiam a esses momentos

---

57 Durante o transcurso do *happening Gracias señor*, um bastão (o bastão de “Antônio Conselheiro”) era conduzido pelos atores na tentativa de se construir um “Novo Alfabeto”: “Há muitos objetos num só objeto [o bastão]. Mas um só objetivo: destruir o inimigo. Se esse objetivo não for atingido, não há nenhum objeto num objeto” (in SILVA, 1981). E depois era dado ao público na tentativa de estabelecer um jogo que fosse criado naquele exato momento, contra todo tipo de ação prevista e/ou previsível.



singulares das trajetórias do Oficina. O bastão e a coroa eram dados a Marcelo Dumont, que fazia o papel-título pelas mãos de Zé Celso, que atuava como o Espectro.

A pulsão do rito era uma pulsão de vida: a possibilidade de uma continuidade necessária das experiências teatrais elaboradas pela escritura-cênica de Zé Celso; Hamlet estava sendo parido por seu pai, amante e irmão; apostar na vida partindo da eminência da morte. O espectro tenta avisar sobre a sua morte, sussurra para que outros não ouçam, conta a seu filho que existe uma possibilidade de continuidade: a vingança, mas isso o joga no vórtice das intensidades trágicas e revela que a única possibilidade é continuar em cena. O prólogo criado por Zé Celso se liga diretamente ao momento de retomar o Oficina, e transbordar a Uzyna, um novo momento se singulariza.

A capacidade de Zé Celso encenar a sua própria história, referenciar-se a momentos de sua trajetória, possibilitando vislumbrar uma leitura de si mesmo como elemento de encenação, ou seja, tornar-se também um *corpo atuável e atuante* durante a encenação, ressalta uma das características mais contemporâneas de sua escritura-cênica.

Sobre esse primeiro ponto levantado acima, as implicações mais diretas recaem na questão dos tons *homoeróticos* da encenação. As discussões levantadas na apropriação paródica construída por Zé Celso – especificamente no que tange às possibilidades de uma encenação que tivesse um tratamento *pansexual* –, sugerindo leituras possíveis das relações entre Gertrudes e Hamlet, entre Horácio e Hamlet, entre outros personagens, aponta para uma necessária pausa, propondo um olhar dirigido a questões de gênero e sexualidade colocadas pela encenação.

Quais corpos se colocam nesse acontecimento sexual? Como eles performatizam suas potencialidades e quais as implicações sobre o encontro com público?

A chave de leitura para essa questão encontra-se associada às discussões levantadas pelo multiculturalismo contemporâneo. É interessante introduzir aqui as análises desenvolvidas a partir das propostas colocadas por Silviano Santiago (1998).

A dinâmica particular do multiculturalismo lido do entre-lugar em que se dão o encontro das identificações culturais no país é o pressuposto de Silviano

Santiago (1978) ao estudar um tema caro ao *approach* multicultural que é, por exemplo, a cultura gay.

Ao desenvolver o tema no texto, apresentado em seminário realizado na New York University, *O homossexual astucioso (primeiras – e necessariamente apressadas – anotações)* (1998), ele parece tentar descrever a maneira pela qual a apresentação de certas leituras tidas como alternativas, dentro do ponto de vista dos estudos culturais, não passam de aspectos revisitados em relação aos grandes cânones oficiais da “literatura brasileira”.

Ao assinalar o interesse pela contribuição que a produção cultural realizada no Brasil daria às teorias críticas produzidas em outras regiões do planeta, ele afirma que essa postura de “curiosidade” estabelece uma relação onde essa contribuição acaba classificada e limitada dentro de um caráter específico de “Periférico, subalterno e particular”, correspondendo “semanticamente ao enunciado da pergunta cosmopolita sobre o valor da cultura brasileira e se opõe, respectivamente, a metropolitano, superior e universal, fatos da enunciação” (SANTIAGO, 1998: 1).

A essa postura dos intelectuais metropolitanos, Silviano não está propondo uma inversão de valores, está procurando questionar o sentido que aparece imerso no interior dessas afirmações, como elas estão impregnadas de valores politicamente hegemônicos. Ora, essa questão coloca claramente o recorte político que norteia muitas das discussões dos estudos culturais no atual quadro global. O conflito, aparentemente superado em prol de interesses comuns que estariam no cerne da relação Centro/Periferia, ainda está na ordem do dia. O modelo de luta das minorias norte-americanas pode ser eficaz e até sugestivo. A maneira como se dá a organização dos grupos e a luta política pela representação legal pode ser um objetivo considerável dentro da realidade cultural desse país. No entanto, se desenvolvermos no Brasil o mesmo modelo de ação e a mesma trajetória de luta pelos mesmos objetivos, estaremos nos furtando da elaboração de um projeto que viabilize a continuidade das lutas que se dão no bojo das culturas que compõem a paisagem sociocultural brasileira. Não se trata de defender uma apologia da originalidade de nossa cultura em relação a outras, porém é necessário desconstruir essa leitura realizada por uma mentalidade hegemônica que transforma todas as produções acadêmicas e intelectuais em meros apêndices do sistema central

européu ou norte-americano. É necessário desenvolver uma instância de mediação, como afirma Silviano, que denuncia com suas próprias palavras no trecho a seguir:

A produção acadêmica do especialista em culturas nacionais, ainda que escrita em inglês, língua de circulação universal, tende a ser menos significativa em tempos globalizados, tende a recolocar no gueto – de onde quer retirá-la – a cultura periférica, subalterna e particular (1998: 2).

Daí o elogio à organização de reações ao projeto hegemônico contemporâneo baseado em culturas locais, sem notar que a leitura estereotipada realizada nos grandes centros preocupa, já que: “Aos muitos regionalismos nacionalistas – manifestações fragmentadas do trabalho de resistência política em tempos neoliberais e globalizados – soma-se mais esse outro, ‘little Brazil’ agora produzido nas metrópoles” (1998: 2).

No entanto, é importante sublinhar que essa resistência local muitas vezes corre o risco de transformar-se em uma defesa fundamentalista de teores regionais singulares provocando o surgimento de posturas bastante complicadas que impediriam a possibilidade de estabelecimento de diálogos francos mediados pela noção de tolerância das diferenças. É nesse sentido que se deve ter cuidado com uma postura sectária no tratamento das questões de gênero e sexualidade, por exemplo.

O interesse da crítica mundial por certos autores como Machado de Assis, Clarice Lispector e Guimarães Rosa é certamente bastante interessante e necessário, contudo é uma comprovação do limite colocado pelo cânone sobre a justificativa de realização de um estudo mais democrático da literatura e suas comunicações com culturas por todo o globo. A reavaliação das dimensões da cultura nacional periférica em relação à sua interação com a cultura ocidental hegemônica coloca em questão um movimento duplo, provocando o redimensionamento do contato estabelecido pelas duas, como nos explica Silviano: “(1) a cultura nacional, evitando nacionalismos estreitos, e (2) a cultura hegemônica, chamando a atenção para o universalismo imperialista de que se faz porta-voz” (1998: 13).

É a partir da idéia de como se dá a possibilidade de interação entre culturas periféricas e metropolitanas que ele vai apresentar uma leitura do singular desenvolvimento da cultura gay, na perspectiva construída no Brasil.

Ao descrever a necessidade que, segundo ele, se colocou ao longo das décadas de 60/70, de assumir publicamente a opção homossexual, sua leitura demonstra a maneira pela qual a cultura gay acaba se reduzindo a um gueto restrito e marginalizado socialmente; o conflito proveniente dessa postura implicava outro complexo ponto: a relação entre as esferas pública/privada e o conseqüente rompimento de comunicação entre a heterossexualidade e a homossexualidade provocando a intolerância de ambos os segmentos.

A idéia de assumir modificou, então, toda uma série de práticas sociopolíticas e econômicas tradicionais na cultura brasileira, imprimindo modificações em muitas outras áreas do espaço público, além da discussão relativa à opção sexual. A série de desdobramentos provenientes dessas mudanças são, por um lado, passíveis de elogios que implicam algumas mudanças da relação do cidadão com o Estado, ou não, podendo ser criticada como mais um movimento mimético, unidirecional, da relação metrópole/periferia, novamente colocado.

Em relação a esse ponto é interessante notar que a construção histórico-cultural brasileira, tendo como referência outras matrizes étnico-religiosas, não está ligada às mesmas matrizes culturais que norteiam as políticas das minorias gays norte-americanas. Essa diferença pode acabar por impor uma postura militante bastante distante da realidade brasileira.

Nesse ponto se introduz a postura de enfrentamento colocada em cena pela idéia do assumir, podendo ter como desdobramento possível a agressão, vai se colocar como marca sensivelmente percebida nos movimentos contraculturais das décadas de 60/70. Certamente é interessante frisar que essa postura teve momentos de grande importância para a desconstrução das sexualidades hegemônicas. Porém, de uma certa maneira, o tratamento dado às questões homoeróticas pontuadas em *Ham-Let* aparecem sobre essas corolações, colocando assim um empecilho para a negociação da tolerância a que se refere Silviano. Muitas vezes a excessiva demonstração colocada na encenação não parecia estar preocupada em propor um encontro orgiástico e pansexual, ou seja, dionisíaco como parece propor Hamlet cavalo de Dioniso. O que se encontra fortemente marcada é a necessidade de um distanciamento viabilizado por uma particularidade sexual inegociável, que parece ter de se apresentar pela força impositiva, se assemelhando assim às políticas sexuais hegemônicas.

As práticas socioculturais brasileiras demonstram muito maior flexibilidade no convívio com as diferentes opções sexuais do indivíduo e uma muito maior permeabilidade entre os espaços público/privado. Isso não implica que o homossexualismo não seja visto como algo estranho e sofra grande número de pressões em várias estâncias sociais, no entanto, a tolerância demonstrada por Silviano se dá no espaço público popular, onde não são necessárias as práticas impostas pela noção de assumir, mas sim negociar as diferentes composições de comportamento e múltiplas opções sexuais; como ele demonstra brilhantemente ao analisar trechos de *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo.

Talvez aqui seja interessante introduzir o conceito de agenciamento, desenvolvido por Deleuze e Guattari, como possibilidade de leitura dessa negociação da tolerância, citando um pequeno trecho de sua obra *Mil platôs*:

Os agenciamentos são passionais, são composições de desejo. O desejo nada tem a ver com uma determinação natural ou espontânea, só há desejo agenciando, agenciado, maquinado. A racionalidade, para o rendimento de um agenciamento não existe sem as paixões que ele coloca em jogo, os desejos que o constituem, tanto quanto ele os constitui. [...] a falange grega era inseparável de toda uma inversão de valores, e de uma mutação passional que subverte as relações de desejo com a máquina de guerra [...] todo Eros da guerra muda, um Eros homossexual de grupo tende a substituir um Eros zoossexuado do cavaleiro. E sem dúvida cada vez que um Estado se apropria da máquina de guerra, tende a aproximar a educação do cidadão, a formação do trabalhador, o aprendizado do soldado. Mas, se é verdade que todo agenciamento é de desejo, a questão é saber se os agenciamentos de guerra e de trabalho, considerados em si mesmos, não mobilizam primordialmente paixões de ordem diferentes (1998: 78-9).

O que eles destacam na composição de um agenciamento é o teor negociável presente em suas linhas de fuga e trajetos marcados pelo desejo. Num espaço como o do acontecimento teatral proposto em *Ham-Let*, as negociações já estão presentificadas a partir do fato de que a máquina de guerra elaborada por Zé Celso se acha erotizada e penetrada pela libido da platéia – sem dúvida, insuflada pela intensidade corporal da atuação. A tolerância funciona, então, como um mecanismo de encontro entre as forças libidinais que compõem o acontecimento. Quando isso é perdido de vista, a negociação se rompe.

A relação entre territorialização/desterritorialização do agenciamento é a mesma estabelecida entre público/privado na cultura brasileira. Não existindo uma fixação estanque desses espaços, eles se intercambiam, promovendo um amálgama com dinâmica própria, estabelecendo contatos que se modificarão ao longo dos percursos traçados em sua superfície. Os territórios formar-se-ão de acordo com as necessidades dos impulsos de desterritorialização que se constituem; a negociação se faz de acordo com os trajetos. Assim surge a figura do nômade e da máquina de guerra. A sua postura é semelhante à negociação desenvolvida por esses grupos minoritários que estabeleceram linhas e trajetos para escaparem ao padrão engendrado pelos sistemas sociais, construindo, ao longo desses percursos, cargas de enunciação capazes de singularizar suas relações socioculturais.

O que Guattari estabeleceu, em um encontro com grupos de militantes homossexuais em Salvador em 1982, como devir homossexual na definição de uma política dos desejos tangenciados em uma heterogênese da subjetividade ajuda a compreender uma possível lógica de minorias tolerantes:

[...] a homossexualidade que os homossexuais constroem não é algo que os especifique em sua essência, mas sim algo que diz respeito diretamente à relação com o corpo, à relação com o desejo do conjunto de pessoas que estão em torno dos homossexuais. Quer dizer simplesmente que a problemática que eles singularizam em seu campo não é domínio do particular ou, menos ainda, do patológico, e sim do domínio da construção de uma subjetividade que se conecta e se entrelaça com problemáticas que se encontram em outros campos, como o da literatura, da infância etc. [...] São justamente esses elementos que levariam a falar de um norte-sul através dos países, de uma negritude através de todas as raças, de línguas menores através de todas as línguas dominantes, de um devir homossexual, de um devir criança, de um devir planta através dos sexos delimitados. São esses elementos que eu Deleuze agrupamos na rubrica de “dimensão molecular” do inconsciente (1999: 74-5).

A política do desejo, estabelecida pelas linhas e trajetos percorridos por esses devires moleculares, transforma as práticas da cultura gay no Brasil em espaço de astúcia. Nesse sentido, o agenciamento entre os postulados de Silvano/Guattari fica claro. O parâmetro é outro: dependerá da malandragem, desenvolvida ao longo das configurações montadas pelos aparelhos de controle do sistema cultural hegemônico, e das suas pulsões de desterritorialização, para se estabelecer a

construção de uma perspectiva mais astuciosa, mais sutil. Esse seria o outro local, onde se dariam as negociações das diferentes opções sexuais e de seus mais variados devires, numa composição da heterogênesse das subjetividades multiculturais brasileiras.

A clara possibilidade de transformação das políticas hegemônicas funcionaria, então, no sentido de uma modificação das relações com o discurso heterossexual dominante, como coloca Silviano:

Compete aos heterossexuais mudar de comportamento, adotando normas contratuais de tolerância. Não compete ao homossexual introjetar a culpa pela conduta desviante, punindo a si pela expiação e, por aí chegando a adotar normas contratuais em que ele se auto-exclui da sociedade como um todo em vias de normatização (1998: 11).

A análise desse quadro leva a crer numa possibilidade de articulação das diferenças e identificações diversa das realizadas pelos grupos de militância gay norte-americanos.

Em *Ham-Let*, as potencialidades dessa renegociação do comportamento heterossexual e a força de um homossexualismo que se retira do espaço sectário ao qual se encontrava limitado – proposto como característica cultural brasileira por Silviano – surgem como possibilidade diante da hipersexualização dos personagens e dos tons homoeróticos com os quais são pintados os atadores – entre si mesmos e em relação à platéia erotizada, como um corpo coletivo, corpo libido, corpo espetáculo.

Em alguns momentos, o fluxo libidinal não consegue percorrer seus trajetos pelo simples fato de uma postura de agressão inviabilizá-lo. A economia do rito dionisíaco tem a necessidade de atitudes drásticas, contudo, Zé Celso se dissocia algumas vezes de posturas modernas de imposição, buscando encontrar – coisa que ele o faz com maestria em outros espetáculos – o ponto de negociação orgiástica: a felicidade e a alegria dos corpos que se tocam; novamente, Dioniso solto...

Zé Celso encontra-se muitas vezes em sintonia com a postura molecular de suas discussões sobre as sexualidades contemporâneas. Ele nunca pretendeu se colocar num lugar de alguém que tenha uma fala militante gay estritamente definida, porém, alguns de seus apontamentos o direcionam para um imaginário

que se encontra prenhe dessas referências. Apesar de ter como pauta, a todo o momento, os questionamentos dos limites e bordas da sexualidade e suas múltiplas possibilidades – como experienciador do corpo que o é –, ele se utiliza do que Guattari vai chamar de pontos de passagem:

[...] é um devir molecular no sentido de que configura um certo tipo de universo, que não vai afetar unicamente a relação entre os sexos, mas entre todos os sistemas de alteridade, os sistemas de percepção, a sintaxe de uma escrita, de uma música etc. [...] A maneira como alguém como Shakespeare articula aquilo que se poderia chamar hoje de seus “roteiros”, a maneira como organiza seus personagens, como modula a sua escrita da poesia para o texto narrativo, por exemplo – essa maneira participa do seu devir homossexual. E a passagem desse devir literatura em Shakespeare para o devir homossexual se dá tanto quanto a passagem do devir homossexual para o devir mulher, o devir criança, o devir cósmico [...] Sempre se tem de partir de alguma coisa, ou seja, sempre se tem que dispor de uma cartografia mínima (1999: 78-9).

Zé Celso é uma entidade cultural que corporifica muitos dos devires do multiculturalismo contemporâneo. Como tal, seu comentário sobre o caldo cultural brasileiro se configura como um espaço de confluência de pontos de passagem, onde se estabelece como fala delirante.

O multiculturalismo não é um fenômeno unilateral de relações de forças em que acabam por prevalecer os discursos hegemônicos, produzidos em locais específicos que funcionam como padrões, mas sim a possibilidade maior de transformação da produção de conhecimento sobre as diversas culturas produzidas em algo que sirva para instrumentalizar a consciência da alteridade, em prol de uma compreensão da diferença, na busca de construirmos uma sociedade mais tolerante e igualitária.

A Uzyna-Uzona de corpos construída/atuada por Zé Celso, agora, desemboca na radicalidade de uma experiência cênica/física de alguém que desorganizou seus órgãos e seu corpo transformou-se em pulsão: Monsieur Antonin Artaud, *Para Acabar com o Juízo de Deus*.



## **DOZE ROUNDS POR ARTAUD: CONSTRUÇÃO/DESCONSTRUÇÃO DO CSO – POESIA DO CORPO-AÇÃO: PARA ACABAR COM O JUÍZO DE DEUS**

### **1º Round**

Hélio. Gás nobre ou não. Oiticica. Gás penetrável. Terreiro ou Museu ou Espaço, tanto faz. Criar um local para o ato, criar um ato, um acontecimento. Propor um jogo: um corpo civilizado em pedaços, uma luta contra a ordem. “O corpo é o corpo. Ele é sozinho. E não tem necessidade de órgãos. O corpo nunca é um organismo. Os organismos são inimigos do corpo” (DELEUZE, 1996). À procura do corpo sem órgãos. Crueldade + Amor = Sambapaulistaartaudmacunaíma; reinvenção do teatro: Artaud nasceu em São Paulo, no Bexiga. Te-Ato.

Em busca do corpo intenso. Corpo. Corpo. Corpo. Artaud berra nos ouvidos, nos rádios. Artaud berra sozinho, grita: recitar a intensidade das palavras, buscar o que existe no som das palavras, ir contra o discurso criando um anti-discurso, agir contra o discurso, arrancar as palavras de seu estado moral e normativo, dar às palavras o estatuto mágico da crueldade poética, *Para Acabar com o Juízo de Deus*; Deleuze e Guattari em *Mil platôs*:

No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: [...] “porque atem-me se quiserem, mas nada há de mais inútil do que um órgão”. É uma experimentação não somente radiofônica, mas biológica, política, atraindo sobre si a censura e a repressão. *Corpus e Socius*, política e experimentação. Não deixarão você experimentar seu canto (1998: 10).

O corpo agora é o acontecimento. O corpo se especializou, se intensificou, se multiplicou. O corpo agora são corpos. Artaud acha Uzyna.

### **2º Round**

Verão de 1998. Rio de Janeiro. Após o Festival Cena Contemporânea (ocorrido nos finais de 1997), após *Bacantes*, ou melhor, quase concomitante, Uzyna desembarca nas praias cariocas. Bagagem: Artaud, Teatro Nô e Genet. As

devorações do rito dionisíaco ainda mal haviam sido digeridas. Caetano Veloso ainda era lembrado: “O rei está Nu”. O grupo se encontrava de novo na cidade, provocando e sendo provocado, e a cidade ria, gostava...

O local selecionado para o acontecimento: velho casarão na rua Camões, centro. Próximo à Praça Tiradentes, ali uma antiga área da atividade teatral carioca: Teatro Recreio, Teatro João Caetano, Teatro de Revista, Teatro Carlos Gomes... Agora decadente espaço urbano, comercial, área de prostituição. Agora o casarão é um museu: Museu Hélio Oiticica, arte conceitual, experimental, ícone e referência da arte contemporânea brasileira. Perpétua *Cosmo-coca*. Outro tropicalista.

O encontro entre Zé Celso + Oiticica + Artaud na Cidade Maravilhosa: Espetáculo-acontecimento em meio aos cacos urbanos, encontro impossível de corpos expostos, confluência de crueldade:

A crueldade não foi acrescentada a meu pensamento, ela sempre viveu nele; mas eu preciso tomar consciência dela. Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de vigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas, no sentido da dor fora de cuja necessidade inelutável a vida não consegue manter; o bem é desejado, é o resultado de um ato, o mal é permanente. [...] E o teatro, no sentido de criação contínua, de ação mágica inteira, obedecendo a essa necessidade. Uma peça em que não houvesse essa vontade, esse apetite de vida cego, capaz de passar por cima de tudo, visível em cada gesto e em cada ato, e do lado transcendente da ação, seria uma peça inútil e fracassada.<sup>58</sup>

### 3º Round

Quando Artaud propõe a morte da obra de arte e a independência do teatro em relação ao texto, ele está negando um princípio cultural ocidental, cartesiano, racional, está negando toda uma tradição de *alta cultura* eurocêntrica, está negando a possibilidade de representação da linguagem teatral, explicitando um momento de crise do teatro e da própria capacidade de representação – lança pressupostos críticos que apontam para experiências performáticas contemporâneas. Ao abandonar a submissão do teatro em sua relação de dependência do texto, ele

---

58 Carta de Artaud a J. P. Paris, 14 de novembro de 1932.

propõe que se aprenda a falar uma linguagem teatral; uma fala intrinsecamente teatral da luz, do movimento, do espaço e do gesto, do corpo:

[...] é preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. [...] O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo [...] O ator é como um atleta do coração (1999: 151).

A todos esses elementos ele associou o princípio da Crueldade. Artaud não estava banindo a linguagem do teatro, mas criando uma anti-linguagem própria à experiência teatral; às vezes ele vai utilizar-se de referências nostálgicas, ganhando um tom profético e mágico ao anunciar um retorno ao que considera:

O Teatro primal, popular, sentido e vivenciado pela mente, sem as distorções da linguagem e suas limitações da fala e das palavras [...] O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à canção de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não em palavras (1999: 145-6).

A linguagem do teatro deve se tornar física, é corpo, materialidade, produção de uma experiência física buscando a comunicação total através dos mais variados recursos; fusão entre obra, performance, ação e recepção: a luta por uma produção de presença.

Para Artaud, as personagens no palco não devem fazer gestos para além de si mesmas, nem distrair de outras maneiras o público de sua absorção e imersão no acontecimento teatral:

Poderíamos dizer que os tópicos apresentados começam no palco. Chegaram a tal força de materialização objetiva que não poderíamos imaginá-los, por mais que se pudesse tentar, fora do seu panorama compacto, do mundo fechado e confundido do palco (1999: 148).

Propõe-se um jogo. Regra básica: crueldade. Na perspectiva artaudiana, o público e os autores da ação cênica devem mergulhar na imediatez sensual da performance, promovendo o rompimento das noções e dos limites entre ambos os espaços.

## 4º Round

Artaud acha Uzyna. Uzyna acha Artaud. *Artaud et la recherche de la fécalité*. Pessoas querem ouvir o samba: “Ei amigo! Onde é o lugar para sentar?”. “Não tem lugar.” As pessoas querem ver a *différence*: “Por favor! Onde está o palco?”. “Não há palco, todos os lugares são palco.” As pessoas adoram a novidade: “Não estou entendendo nada, esse senhor Artaud era um louco?”. Primeiramente, secundamente e terceiramente: A única merda: não existe a única merda, a merda única. Todas as merdas adubam o terreirinho.

O corpo alcança o ápice. Paschoal fala das *children’s way’s of lifes*, Paschoal conta do futuro *dream team*, Paschoal lê o jornal. Paschoal é um cara legal! “Dia dois de fevereiro...” Paschoal senta no vaso, mostra o seu interior, ele ama + crueldade = Merda! Oficina! Cacilda! “Eu não sabia que eu tinha que ver isso!” E o Zé canta baixinho pelos cantos da sala abrindo os trabalhos...

## 5º Round

Durante os anos 60 e 70, as mudanças trazidas pelo pensamento de Artaud fizeram-se presentes nas mais diversas experiências cênicas. Uma questão cara aos encenadores era o local onde o público deveria ser colocado no espaço do teatro. Grandes grupos da cena americana como o Living Theatre, de Judith Malina e Julian Beck, o Mabou Mines, o San Francisco Mine Troupe e o Ontological-Historic Breuer, do dramaturgo norte-americano Richard Foreman, e também grandes encenadores europeus com Eugenio Barba, Peter Brook e Jerzy Grotowski, executavam releituras da obra de Antonin Artaud, *Le Roi Momo*.

Aqui, *Le Roi Momo* é recebido/devorado pelo Rei da Vela. A possibilidade da Crueldade como Te-ato. Gracias ao señor. Zé antropófago. Uzyna de antropófagos. Para acabar com o Juízo.

## 6º Round

Em 1968, o pensador francês Jacques Derrida escreve dois ensaios sobre Artaud, em sua obra, já clássica, *Escritura e diferença*; são eles: “O Teatro da

Crueldade e o fechamento da representação”, e “A palavra soprada”. Artaud-referência, Artaud-Dioniso, Artaud-renascido.

Na sua leitura, o pensamento de Antonin Artaud estabelece uma luta sem tréguas contra o logocentrismo, ou seja, a crença na possibilidade de representação perfeita do pensamento por meio da linguagem e as suas estruturas de repetição:

O palco deixa de operar como repetição de um presente, deixa de re-presentar um presente que existiria em outro lugar e que o precederia, presente cuja plenitude seria mais velha de que ele, ausente dele e totalmente capaz de existir sem ele: o ser-presente-para-si-mesmo do Logos absoluto, o presente vivo de Deus a mão levantada contra o abusivo controlador do logos, contra o pai, contra o Deus de um palco subjugado ao poder da fala e do texto [...] O Teatro da Crueldade é a arte da diferença e do dispêndio sem economia, sem reserva, sem retorno, sem história (1971: 130).

A desconfiança de Derrida (via Artaud) em relação ao elemento teatral submisso à fala revela-se no desejo mútuo de negar as operações de repetição, ou melhor, de liberá-las de sua dependência de uma essência limitada. Mas, para Derrida, o Teatro da Crueldade é uma impossibilidade; por mais espontâneo, livre, desconvencionalizado, solto das amarras da representação, todo ato no teatro deve estar envolto em algum tipo de repetição e reposição, pelo simples fato de ser teatro:

Artaud sabia que o Teatro da Crueldade não começa nem se completa na pureza da simples presença, existindo já na representação, no “segundo momento da representação” no conflito de forças que poderiam ser as de uma simples origem (1971: 135).

Assim, Derrida põe-se diante de uma perspectiva ambígua: quanto mais recuamos em busca de uma ação teatral primordial, livre da necessidade da repetição, mais nos aproximamos da impossibilidade de romper com o eixo da ação cênica que se encontra intimamente ligada à lógica representativa e ao exercício ficcional.

## **7º Round**

Grêmio União Caeté Clube: Uzyna-Uzona. O jogo proposto pode ou não ser aceito. Mas nesse round o jogo é proposto com a condição de que todos estejam

dentro. Não existe possibilidade de imitação da vida. As cores são fortes. Os corpos estão em jogo: “Como conseguir construir um corpo sem órgãos?”. Artaud realiza, Deleuze enuncia, Uzyna devora: Ecologia dos afetos. Te-Ato. Imagens e tecnologia.

As palavras artaudianas são corpos sem órgãos, plena intensidade. Arrancar a fala de seu sentido ordinário, renomear os nomes: função mágica das palavras. Pessoas acham que a leitura de Artaud se reduz ao texto. As intensidades das palavras são alcançadas na medida em que são transformadas em som, tornam-se corpo. Passar as palavras pelo corpo, corporificar as palavras, palavras que são incorporadas: operação indócil. Qual o *valor literário* de Artaud? Estaria ligado exclusivamente a práticas bibliocráticas? (Como disciplinar uma palavra-corpo intensa?)

Zé Celso opta por transformar, corporificar, tornar corpo, as palavras de Antonin: encenação das sonoridades, campo de forças incorporadas, performatizadas pela hiperexposição do corpo. Expor: pôr fora o que é dentro, deslocamento, o que estava dentro agora está fora o que está fora agora está dentro. As pulsões desterritorializantes do corpo sem órgãos geram um espaço de potencialidades múltiplas: singularização do evento de corporificação como linhas de fuga; a superfície-corpo como espaço liso.

As palavras de Le Roi Momo são Te-ato. A performance do Uzyna não exclui as nuances do texto-corpo de Artaud. Atualização e apresentação. O vórtice cênico explicita as impossibilidades de uma hermenêutica estritamente literária. Zé Celso multiplica as potencialidades dos corpos a partir da utilização de vídeos; duplos ou triplos ou múltiplos, os corpos dos atores são intensificados pelas imagens projetadas em todo espaço: Cinema-físico, virtualidades performatizadas.

Agora, Antonin é o Sol negro. Os atores dançam sustentando *espadas de São Jorge*. Entoam um ponto na abertura dos trabalhos. Iemanjá. Taruhmaras atuam. Sanguespermamerra adubando o terreiro de Oiticica. Uma câmera de cinema 35mm passeia pelo espaço. Marcelo Dumont dirige o cinema em cena (Joana D’Arc, Dreyer, Incêndio): Ação! Corta!

## 8º Round

Pausa para *Taniko*, Teatro Nô; ou *Aquele que Diz Sim e Aquele que Diz Não*, para Brecht; ou *Taniko-Nanico*, para Zé/Uzyna: última peça encenada por

Luís Antônio Martinez Corrêa. Ensaio-apresentação, verão 1998, Rio de Janeiro, Planetário da Gávea.

A contemplação. Tanto a guerra como o sublime. Tanto a força como a leveza. A atividade. *Ceder para vencer*. A fábula moral japonesa deglutida. Primeiro Brecht, depois Luiz Antônio, já Uzyna (Caetés!). A suave força de vencer a morte. Primavera. Princípio de renascimento. Dioniso, Cristo, Eterno retorno: Potência. O pequeno Teatro de arena do Planetário é agora as montanhas do milagre do renascimento: o coro-meio funk canta a história, a percussionista japonesa dança com as vestes de Omulu, as falas do Mestre-Marcelo são delicadas, apaixonadas; desejo de interromper o destino-destino, ir com a brisa. Implacabilidade. A tragédia é a possibilidade última da realização do amor do Mestre pelo discípulo. Quando consumada, evocam-se Deuses. Buda-Bundu-Paschoal dança feliz. *Só posso crer num Deus que saiba dançar*. O corpo do Deus redime a platéia. Alegria, alegria, a tragédia renovada. Ato de Amor. Erótica das coisas. *A alegria é a prova dos nove*. O discípulo já iniciado. Os deuses sorriem. As pessoas sorriem. O Hamilton Vaz sorri. A Ítala sorri. O Luiz sorri. Os planetas e as estrelas sorriem. A Mãe se banha nua com saquê. Ela também sorri Nanico, Taniko.

A delicadeza de um origami. Um doce de flor de cerejeira. O corte do sushi. Uma canção de despedida, ou de chegada. O jardim Zen. Um incenso enfumaçando o espaço. O pôr o nascer do Sol, em qualquer lugar. A voz de Chet Baker ou o sopro de Miles...

O Teatro é a casa da palavra. O corpo, um ideograma. A escrita, a encenação. Uzyna-Poema.

## 9º Round

Outra pausa: algumas palavras sobre Genet/Zé Celso no Rio de Janeiro, verão 98.

A palavra é poder. Ela é a prática, o início, e a realização: fala. Teatro-Casa-da-Palavra. A obrigatoriedade da fala é o marco da autoridade. *No início era o verbo*. A fundação de um mundo implica um processo de exclusão de outros e a imposição de limites específicos. A prática fascista da *obrigatoriedade de dizer*, como coloca Barthes, implica a inexorável alienação do ato da fala. Estar em cena.

Como, então, escapar a essa atroz necessidade de se comunicar? Seria possível (é possível isso?) a utopia artaudiana da não-representação? Levar a luta contra um Logos racionalista aos limites? Rasgar a capa do autoritarismo da fala e suas implicações, estabelecendo assim outras funções da língua? Fazer a língua delirar, arrancando do seu estado clínico, como propõe Deleuze. Ou novamente Barthes: Ouvir a fala fora do poder. Ou Foucault: todo discurso é poder. Jean Genet: Ladrão, Gay, Louco, *Queer*, Anarquista. Fala astuta escapando às possibilidades de controle. Fundar um outro discurso, fazer do espaço de exclusão um espaço de poder, fazer a fala delirar, arrancando-a de seu estado normativo.

Genet: discurso subversivo desmontando limites, criando novos territórios. Paradoxo. Esgarçar bordas, penetrar nas grutas úmidas do poder velado; *a fala que ordena desordenando*. Fala erógena, narcísica. É *Camp*, na expressão de Susan Sontag: espaço, não-território em movimento cruzando todas as fronteiras, mobilizando e deslocando poder.

*Ela*, de Genet, explora as múltiplas possibilidades de uma sofisticada expansão de um contra-discurso afirmativo. Seja discutindo a propriedade da imagem (quem é Ela?), seja discutindo a fala que não traduz a imagem, o nome do lugar do nome, a possibilidade do sagrado e a crise da representação. A destruição é total.

Uzyna-Uzona/Zé Celso + a tensão discursiva de Genet = paródia da paródia, pastiche: deglutição realizada.

José Celso canta ao piano (*Vento Forte para Papagaio Subir*); elege-se um Papa na platéia (canonização profana, ironia paródica, deslocamento/monopólio de poder); um Bispo indo pescar com sua roupa de baixo (espetacular, desfile de moda); homoerotismo anárquico (auto-referência, espelhamento); autocrítica (sob o signo de Saturno)...

Teatro. *Função utópica*: fazer a fala delirar. Teatro: Uzyna de fala delirante Uzona/Zé em Saturno/Dioniso; morte e renascimento.

## 10º Round

O corpo pode ser performatizado? O corpo pode ser colocado como espaço para performance? A performance, enquanto linguagem anti-linguagem pode



coabitar o corpo, ou seja, o corpo pode ser transformado em espaço do acontecimento estético, ou ainda, no *locus* da ação dos *acidentes cênicos* contemporâneos?

O espaço funciona como duplo do sujeito, na medida em que se constitui uma discussão sobre a extensão espacial e sua relação com o corpo, colocando em pauta a necessária reavaliação dos limites do corpo. De Certeau (1990) descreve a diferença entre o lugar e o espaço na cidade contemporânea: o primeiro é definido como uma ordem que impossibilita dois corpos ocuparem o mesmo espaço, é a lógica normativa do espaço urbano com suas ruas e caminhos subordinados a uma ordenação hierarquizante e disciplinadora. O segundo está ligado à idéia de um lugar que é praticado, ou seja, a superfície onde se dão as possibilidades de criação de trajetos do pedestre na cidade, o exercício *ficcional* onde a cidade acontece como experiência. Já em Merleau-Ponty, a existência é espacial e o espaço é existencial, sendo assim: *existem tantos espaços como experiências corporais* (1993: 132).

O que se realiza na *performance poético-corporal*, criada por Zé Celso em *Para Acabar com o Juízo de Deus*, é a construção de um *espaço* onde se atualiza a experiência coletiva de corpos. A partir da presença física extremada dos atores, o público (ou o *cidadão*) é arrancado do seu *lugar* e inserido numa *existência espacial* singular, onde simultaneamente é proposto que ele tenha um contato consciente com a radicalidade da sua presença física naquele espaço: como alguém que é afetado pelo encontro direto com os outros corpos expostos, e como alguém que afeta com sua própria presença ativa no espaço sem centro em que se coloca a ação cênica do acontecimento performático.

Em permanente e dinâmico movimento, o espaço da encenação de Zé Celso age na direção da construção de uma experiência física, transformando os corpos dos atores e do público em lugar da ação das intensidades do acontecimento performático. Todos estão em cena e não há um centro único nesta encenação.

## 11º Round

Tecnologia: virtualização da ação cênica e atualização dos corpos duplicados. A utilização de vídeos e projetores é colocada logo quando da entrada

do espetáculo; o espectador entra e já está em cena para os que já estão no espaço onde se dá a ação cênica. As pessoas vêm e são vistas, sendo recebidas na entrada por Zé Celso e pelo grupo, já performatizando, atuando Artaud. Muitos cantam um samba cuja letra é entregue na entrada. Em telas, imagens são projetadas, as imagens da chegada. Quem está em cena? Quem não está em cena?

A fala de Richard Schechner sobre a experiência da performance do grupo teatral nova-iorquino *Squat* é reveladora:

Uma pessoa vê o evento; ela vê a si mesma; vê-se vendo o evento; vê-se vendo outras que vêem o evento e que, talvez vêem a si mesmas vendo o evento. Mas há a performance, os que a fazem, os que assistem; e o espectador dos espectadores; e o eu que se vê a si mesmo e pode ser participante da performance, espectador ou espectador dos espectadores (1983: 219).

O espetáculo deste grupo ocorria no térreo em frente a uma loja, eles usavam como cortina a vitrine, tornando o espaço do espetáculo transparente, através do qual os transeuntes eram colocados, muitas vezes sem conhecimento prévio, dentro da performance. Schechner aprecia em seu estudo o que denomina uma *proliferação de limiaridades*:

[...] entre a literatura e recitação, entre religião e entretenimento, entre rituais e shows numa sala de espetáculos. Também no espaço intermediário entre as culturas: eventos que não possam ser facilmente localizados como pertencentes a esta ou aquela cultura, como as novas notícias nacionais, que nem são nacionais nem novas (1983: 207-9).

A hibridização do acontecimento teatral chega a ponto de viabilizar a intensidade da presença física a partir da sua virtualização: enquanto um atador se masturba atrás de uma cortina de plástico – para que se extraia o sêmen que será misturado às fezes e ao sangue e, posteriormente, depositados no *terreirinho do Oiticica* –, é transmitida e projetada toda a imagem/ação pelas paredes do espaço.

O corpo é velado e revelado como um duplo pela imagem produzida pelos aparatos tecnológicos. A virtualização da experiência corporal é atualizada em toda sua intensidade, produzindo uma materialidade de duplos corporais: a presença física, digamos, real, é apreciada e potencializada pela presença física

virtual, ou imagética, viabilizando a composição de um corpo-ação, transformando-o num espaço múltiplo de encontros simultâneos. O corpo dos atores é multiplicado e levado aos limites da hiper-exposição. Transformando-se em suporte da ação cênica, ele atua sobre o público, transformando-o também em espaço da ação.

## 12º Round

O encontro Artaud/Zé Celso: Uzyna-Uzona, *Para Acabar com o Juízo de Deus*. Nanaqui<sup>59</sup> erotizado no terreiro de Oiticica/Zé Celso; *Instauração*<sup>60</sup> de um CsO desejoso. Pulsão singularizante de corpos que se bifurcam, se fluidificam no campo de forças do Te-Ato Uzyna. Escrita-cênica de Zé Celso potencializada no corpo-atualizado do poema-corpo artaudiano. Experimentação de limites, poder mágico da corporeidade das palavras. Deleuze e o *problema dos três corpos*:

Artaud dizia que, fora do “plano”, havia este outro plano que nos cerca “como um prolongamento obscuro ou como uma ameaça segundo o caso”. É uma luta, que não comporta jamais, por isto mesmo, uma suficiente clareza. Como criar para si um CsO sem que seja um CsO canceroso de um fascista em nós, ou o CsO vazio de um drogado, de um paranóico ou de um hipocondríaco? Como distinguir os três corpos? Artaud não pára de enfrentar este problema. Extraordinária composição de *Pour en finir avec le jugement de Dieu*: ele começa por amaldiçoar o corpo canceroso da América, corpo de guerra e de dinheiro; denuncia ao estrato que ele chama de “caca”; a isto opõe o verdadeiro Plano, mesmo que seja o riacho minúsculo dos Tarahumaras, *peyotl*; mas ele conhece também os perigos da desestratificação demasiado brutal, imprudente (1996: 26-7).

Negação do logos cartesiano, crítica à cultura eurocêntrica, desconstrução da razão. Romper com os estratos: Artaud suicidado pelo sistema. Perder o corpo-ordinário, ganhar o corpo-extraordinário. O plano das intensidades. Os Tarahumaras. Tutuguri:

---

59 Nome pelo qual Artaud era chamado por sua mãe quando criança.

60 Conceito criado pelo artista plástico brasileiro Tunga em substituição à idéia de *Instalação*.

Feito à glória externa do sol *Tutuguri* é um rito negro.  
[...] as seis cruzes do círculo que o astro tem de atravessar só  
estão lá para entravar o caminho.  
[...] e o Dia do Rito e da aparição acaba por chegar.  
[...] então vou abrir-te meu inferno.  
E o inferno abre-se também.  
O grande tímpano do sétimo *Tutuguri* pôs-se a latejar de  
forma atroz: cratera vulcânica no auge da erupção.  
[...]

E vemos cruzes no horizonte como um cavalo em fúria  
que se aproxima e traz montado um homem nu porque  
é 7 a batida do ritmo e no grande tímpano de madeira  
do sétimo *Tutuguri*  
continua a mesma introdução de nada,  
continua aquela introdução de nada:  
aquele tempo oco,  
um tempo oco,  
[...]  
vazio que convoca o tronco do homem,  
o corpo do homem feito em pedaços  
no furor (ou ante: no fervor)  
das coisas lá de dentro.  
[...]  
não tarda que o cavalo ande e leve o tronco de um homem,  
homem nu que ergue alto [...] um bastão de pau-ferro  
com uma gigantesca ferradura presa  
por onde passa seu corpo inteiro,  
corpo riscado por um gilvaz de sangue,  
e a ferradura lá está,  
como as mandíbulas de um golilha<sup>61</sup>  
que o homem tivesse recebido  
com o gilvaz de sangue.<sup>62</sup>

---

61 Nome dado a um instrumento de prisão e tortura feito de ferro.

62 Antonin Artaud, Ivry-sur-Seine, 16 de fevereiro de 1948.

Décimo segundo round. A luta artaudiana por um CsO. Zé Celso luta por expor os órgãos que Artaud quer negar; hiper-exposição do corpo: desterritorialização. Zé Celso devorando Artaud, perseguindo a possibilidade de um Te-Ato da Crueldade. Artaud não se rende. Artaud segue sua luta utópica pela possibilidade de um *teatro total do corpo*, luta por si mesmo (carta escrita em 25 de fevereiro de 1948 a Paule Thévenin, duas semanas antes de morrer):

Je me consacrerai désormais exclusivement au  
[théâtre,  
tel que le conçois,  
un théâtre de sang,  
un théâtre qui à chaque représentation aura fait  
[gagner  
corporellment  
quelque chose  
aussi bien a qui joue qu'à qui vient voir jouer,  
d'ailleurs  
on ne joue pas,  
on agit.  
Le théâtre c'est en réalité la genèse de la  
[création  
(1971: 96).

Agora, que se passe ao rito de encontro dos corpos na fusão dionisíaca da Grécia carnalizada na pista de *Bacantes*: o corpo-revelado.

## ***BACANTES: UZYNA ENCONTRA DIONISO; TRAGICOMEDIAORGIA: CORPO-REVELADO***

Três questões iniciais podem ser enunciadas para desenvolver as apreciações do acontecimento teatral *Bacantes*, atuado pelo Grupo Uzyna-Uzona no Festival de Teatro Cena Contemporânea, que se realizou na cidade do Rio de Janeiro, no segundo semestre de 1998:

- 1) De que forma a experiência e a experiencição em *Bacantes* encontram-se na clave da tensão rito/religião/teatro, e de que maneira esse conflito vai ser potencializado no corpo do atador?

- 2) Como se poderia caracterizar a corporeidade produzida e proposta no acontecimento teatral do Uzyna, e qual as suas implicações contemporâneas?
- 3) Como Zé Celso vai se configurar como uma *entidade cultural* na sua relação com a rede cultural brasileira, e quais são as implicações da realização da operação cênica carnavalizada de *Bacantes* para essa trajetória?

A ritualização do exercício da experiência teatral está presente nas mais diversas tendências do teatro contemporâneo. Vários encenadores como Grotowski, Eugênio Barba, Peter Brook, entre outros, elaboraram pesquisas sobre os limites e proximidades entre os dois campos de percepção e afecção. A limiaridade existente entre a experiência teatral e a religiosa remonta períodos e estilos primordiais para o desenvolvimento e para a construção da própria linguagem teatral. A constituição híbrida dessa linguagem levanta alguns pontos significativos para observação.

Se a experiência trágica clássica grega encontrava-se intimamente associada a noções religiosas, ela tinha como vetor de intensidade o corpo. Os deuses evocados e os *personagens* do drama<sup>63</sup> possuíam uma corporeidade no decorrer da ação trágica exercida pelo agenciamento potencializado entre *atores* e *público*.

Junito Brandão, ao descrever uma das operações religiosas do culto dionísíaco – as *Dionísias Urbanas*, onde as pulsões religiosas e teatrais se encontram imbricadas e tensionadas –, aponta para o que genericamente pode ser considerado a *origem* do ato teatral da Antigüidade Clássica. O que fica claro é o aparecimento do *homem que negocia com os deuses*, o herói que não morre, e que, perdendo a medida, se transforma no *hypocrités*, aquele que vai responder em *êxtase* e *entusiasmo*, o ator:

Os devotos de Dioniso, após dança vertiginosa [...] caíam semidesfalecidos. Nesse estado acreditavam *sair de si* pelo processo de *èkstasis*, “êxtase”. O *sair de si* implicava num [*sic*] *mergulho de Dioniso* em seu adorador através do *enthusiasμός*, “entusiasmo”. O *homem*, simples mortal, *ánthropos*, em êxtase e entusiasmo, comungando com a

---

63 A noção de drama está associado a ação desenvolvida em cena, a potencialidade imanente aos agenciamentos cênicos (FOSTER, 1996.)

imortalidade, tornava-se anér, isto é, Herói, um varão que ultrapassou o métron, a medida de cada um. [...] Essa ultrapassagem do *métron* pelo *hypocrités* se configura como *hýbris*, um descomedimento, uma “*démesure*”, uma *violência*, feita a si próprio e aos desuses imortais, o que desencadeia a *némesis*. A punição pela injustiça praticada, o *ciúme* divino: o *hypocrités*, o *anér* torna-se um êmulo dos deuses, o que vai provocar a *áte*, a *cegueira da razão*; tudo quanto *hypocrités* fizer daqui para diante, e terá de fazê-lo, realizá-lo-á contra si mesmo. Mais um passo e fechar-se-ão sobre ele as garras da *Moira*, o *destino cego* (1988: 132).

O ato de *sair de si* pode ser pensado aqui como uma tentativa de romper os limites do próprio corpo através da entrega para o deus da transformação, Dioniso. Por isso mesmo, a forma de evocação e realização dá-se a partir de uma intensa atividade física, corporal, onde a embriaguez propiciaria a entrega do corpo e, consecutivamente, o rompimento da medida.

No entanto, o que vai ser sublinhado pelo próprio rito é a impossibilidade de perder o corpo, ou seja, o ator vai se tornar aquele que poderia ter no próprio corpo vários outros corpos, o que lhe aproximaria da imortalidade. A *Môira*, o destino, por sua vez o recolocaria no local ao qual pertence, ou seja, o da condição trágica da existência humana: seu próprio corpo, que se encontra limitado por um tempo e um local próprios. Sendo o corpo o espaço onde se dá esta disputa de deuses, ao homem restaria a possibilidade de explicitar, encenar e atuar em seu próprio corpo esses acontecimentos, consumando uma corporeidade própria a eles.

Segundo Nietzsche, a experiência vivenciada pela tragédia clássica era realizada a partir do equilíbrio de duas forças – os princípios dionisíaco e apolíneo – que funcionavam como um movimento de tensão, uma *vontade* afirmativa de mundo. A quebra das medidas, ou o rompimento do *métron*, proposto pelo rito dionisíaco – os *ditirambos* –, dava ao homem a possibilidade de alcançar um estado extraordinário, fora da ordem da vida comum, ao serem tomados pela embriaguez do deus das uvas, ao alcançarem o *entusiasmo*, ao serem possuídos por ele. O princípio apolíneo, por sua vez, era o do sonho – o do artista criador das formas perfeitas, o de escultor idílico das forças.

No entanto, os fenômenos encontram-se separados no tempo e no espaço por outro princípio, o da *individação*. Esse dará ao homem a dimensão de sua condição trágica: o rompimento promovido pela embriaguez dionisíaca e a idéia

de uma forma perfeita, apolínea – insustentáveis um sem o outro. A associação de ambos propiciaria o encontro com a natureza, o *religare* com o *uno primordial*. Para tanto, o local onde se dava esta operação era o corpo, cuja presença fora transformada em um espaço de experiência artística e religiosa.

Para Fred Góes e Nízia Vilaça, será Nietzsche o primeiro dos filósofos modernos a colocar o corpo como aspecto primordial do pensamento ocidental:

A intenção de Nietzsche, trazendo o corpo para o centro do debate estético, era justamente condenar a classe média alemã caracterizada pela conformidade, fraqueza e puritanismo no período que segue à Revolução Francesa, olhando para os gregos como modelos de virtude, educação, liberdade e controle. [...] Nietzsche mostrou que a experiência estética tinha mais em comum com o êxtase sexual, com a ruptura religiosa ou o frenesi da dança primitiva do que com a contemplação individualista da obra de arte de forma desinteressada e racional. A resposta *sensual e erótica do corpo* valia mais do que o *neutro inquirido da mente* e constituía assim o centro da experiência artística. Em *O nascimento da tragédia*, ele mostra que os valores gregos foram originalmente produtos da intoxicação dionisíaca mais do que da especulação racional. As duas principais instituições do mundo grego – jogos competitivos e certames, retóricas de engajamento político na pólis – baseava-se na violência interpessoal. [...] A arte seria um meio de recuperar, reascender o sentido de ‘êxtase’ que fora perdido pelo homem moderno *individualizado e disciplinado* (1998: 41).

Se, para Nietzsche, o corpo é o centro da experiência estética aproximando-se da experiência religiosa, como seria possível compatibilizar e realizar a operação de individuação dos corpos quando colocados no centro dessas experiências, ou melhor, como garantir a um corpo que se encontra com seus limites em jogo a possibilidade de vivenciar uma experiência singular numa orgia sensorial do mundo dos acontecimentos teatrais? A resposta está na corporeidade propiciada pelo acontecimento encenado, o que transformaria o corpo no espaço de performatização e experienciação da simultaneidade entre a ausência de medida e a presença física.

Quando Zé Celso realiza uma encenação que tem como marca o desejo de encontro de corpos em uma orgia-teatral, ele está tocando os limites da experiência cênica. Talvez seja interessante pontuar o sentido dado a essa operação orgiástica em que Zé Celso vai se escorar para construir seu acontecimento teatral. Citando novamente Junito Brandão:



O *ékstasis*, todavia, era apenas a primeira parte da grande integração com o deus: *o sair de si* implicava [sic] num mergulho em Dioniso, de *entheos*, isto é “animado de um transporte divino”, de *en*, “dentro no âmago” e *théos*, “deus”, quer dizer, o *entusiasmo* é ter um deus dentro de si, identificar-se com ele co-participando da divindade. E se das *Mênades* ou *Bacantes*, e ambos os termos significam a mesma coisa, as *possuídas*, quer dizer, em êxtase e entusiasmo, delas, como dos adoradores de Dioniso, se apossavam a *mania*, “a loucura sagrada, a possessão divina” e as *orguia*, “posse do divino na celebração dos mistérios, orgia, agitação incontrolável”, estava concretizada a comunhão com o deus [...] A *mania* e a *orgia* provocavam uma como que explosão de liberdade e, seguramente, uma transformação, uma liberação, uma distensão, uma identificação, uma *kátharsis*, uma purificação. [...] a *mania*, locura sagrada e a *orgia*, agitação incontrolável, inflação anímica, possuíam indubitavelmente o valor de uma experiência religiosa (1988: 136-7).

Para Zé Celso, o valor religioso desta orgia-acontecimento é deslocado para um outro hemisfério de significação. Sem contudo ser esquecido, é transformado em um ato de carnavalização. A presença de uma série de referências religiosas de origem afro-brasileira, pagã européia, aponta para a apropriação que Zé Celso vai realizar em seu espetáculo. Não se trata de desejar uma cópia de rituais provenientes da Antigüidade Clássica, e nem de se outorgar uma autoridade estritamente religiosa ao acontecimento teatral, mas sim de proporcionar as intensidades das culturas que se encontram presentes na experenciação do ato teatral. É uma encenação das potências religiosas que se encontram presentificadas no vórtice do acontecimento teatral.

Sendo assim, é interessante perceber que ele vai *performatizar* como uma *entidade cultural* esses variados discursos e práticas religiosas no espaço cênico, dando-lhes uma corporeidade própria a partir de seu próprio corpo, do corpo dos atores e dos corpos do público. O seu deslocamento em relação às mais diversas referências teatrais vai transformá-lo em uma espécie de receptáculo e transmissor de algumas forças presentes no caldo cultural brasileiro.

Como alguém que *recebe* as emanções de outras instâncias discursivas da cultura, ele vai se transformar no *cavalo* em que outros autores e pensadores vão ser *incorporados*, estabelecendo uma comunicação através de suas encenações. A simultaneidade de corpos performatizados em suas incorporações discursivas vai colocá-lo no espaço de uma fala cultural específica. Esse é o processo de construção de uma *fala delirante* como ponto de leitura, próprio das tradições

culturais do país. Zé Celso, como entidade cultural, vai desenvolver elos dentro da rede cultural brasileira através de uma fala delirante, na qual ele é colocado como um dos pontos singulares de intensidade discursiva.

Nesse sentido, é interessante pensar nos constantes diálogos incorporados por ele. O exemplo mais marcante é o de Oswald de Andrade. Um acontecimento singular durante as apresentações de *Bacantes* no Rio de Janeiro foi a devoração de Caetano Veloso. É significativo pensar que Caetano tenha se colocado contemporaneamente com uma certa distância dos períodos de experimentação acontecidos na década de 60, chegando a ponto de caracterizar, em seu livro *Verdade tropical*, a peça *Roda Viva* como:

[...] a primeira peça que meu colega compositor Chico Buarque escreveu, trata da ascensão de um astro da música popular e da inautenticidade e ridículo que isso envolve. Era o que antigamente se chamava de uma “obra da juventude”, no sentido que era um tanto ingênua (1997: 384).

Essa ingenuidade, que segundo ele está presente nas discussões colocadas no texto, era levada aos limites pela encenação de Zé Celso, chegando a ponto de se realizar o que Caetano descreve como:

[...] canibalismo, e como que de dentro do corpo do cantor que tinha desaparecido sob a multidão, surgia um fígado de boi que um dos admiradores erguia com a mão crispada [...] [em meio a] estilizações de imagens reconhecíveis da publicidade ou do cotidiano, da TV ou da religião.

O que dá a essas declarações um estatuto que extrapola o curioso é o que, quase 30 anos depois, se realizaria em cena aberta com o próprio Caetano Veloso durante a apresentação das *Bacantes*, de Zé Celso: a devoração e a sexualização de um dos grandes ícones pop, que fora deixado totalmente nu, sendo *amamentado* por uma das *bacantes*, incorporando-se ao acontecimento teatral, sendo *sacrificado* como o bode oferecido nos ritos orgiásticos do carnaval de Dioniso/Uzyna-Uzona.

Zé Celso, como uma entidade cultural, tem a capacidade de realizar esse evento. Se no vídeo da música *Estrangeiro*, de Caetano, Zé era colocado como o velho Rei da Vela que passeia pela Baía de Guanabara, na praia de Botafogo, aos pés do Pão de Açúcar, como um estranho estrangeiro, como Dioniso – esse

forçosamente estrangeiro –, Zé reestabeleceria o diálogo com sua devoração antropofágica, via Oswald, do corpo exposto, do corpo revelado do ídolo pop sacrificado na roda viva do acontecimento do teatro. *Bacantes* é antes de tudo um ritual-orgia-teatral de revelação de corpos.

Voltemos então às discussões mais especificamente relativas ao corpo e à corporeidade presentes na experiência cênica.

O estatuto corporal na linguagem teatral tem em si forte comunicação com os aspectos religiosos, sem contudo, se restringir a eles. Desta maneira, torna-se perceptível a construção de uma experiência híbrida que se encontra tangenciada por pulsões de ordem religiosa e teatral, dando uma corporeidade ao espaço criado pelo acontecimento teatral. É a formação de uma *espacialidade* da experiência corporal, ou seja, a possibilidade da coexistência de diversos devires corporais no mesmo recorte espaço-temporal.

Contudo, existe um aspecto perverso que aponta para os limites dos corpos: o ator esbarra nos limites de sua própria condição, que apesar de ser potencializada durante o acontecimento teatral se esvaía à medida que ele se encontrava no mundo ordinário das *normas da cidade*.<sup>64</sup> Esse fator encerra em sua complexificação um claro exemplo de impossibilidade da utopia artaudiana de desconstrução total do sujeito, já que o corpo do ator permanece sob limite e duração da ação cênica.

O que acaba por se suceder ao mergulho na ordem cotidiana é o que Nietzsche vai chamar de a *Sabedoria de Sileno: viver é não ter nascido*, nos diz ele, em sua luta contra o princípio de individuação imposto pelo mundo dos fenômenos. O niilismo apontado por Nietzsche tem como desdobramento a idéia de que *é melhor morrer logo*, ou seja, não titubear diante da potência do ato teatral, da vida dada à arte. Pode-se ler também a partir da perspectiva do ator

---

64 O cidadão se encontra associado às leis da cidade. O espaço da cidade é norteado para que o cidadão tenha seu caminho ordenado por ela. Os cultos dionísíacos ameaçavam a ordem e os valores da pólis grega. A experiência teatral se aproxima nesse sentido da carnavalização que irrompe e rompe com o cotidiano da cidade. Sendo assim, o teatro se torna o espaço de indisciplina dos devires corpos em oposição complementar a vida ordeira das cidades (para aprofundamento dessas questões ver: ELIADE, 1995; FOUCAULT, 1989; DE CERTAU, 1990; BRANDÃO, 1988; GUATTARI, 1992).

que entrega seu corpo ao *Deus* do Teatro, na tentativa de corporificar as intensidades produzidas pelo evento, e que depois sofre a queda, a obrigatoriedade da morte: morre a cada fim de espetáculo para renascer no próximo; a *môira* então estaria cobrando sua parte, caindo vorazmente sobre os corpos que desejam escapar da implacabilidade da medida – tornar-se imortal.

Fazer teatro, nesse sentido, se transforma para Zé Celso em Uzyna de embriaguez, na possibilidade de alcançar vida experimentando toda sua potência. É escapar à condição trágica vivenciando-a. Converter o niilismo em vontade de potência, vencendo a morte com seu próprio corpo, sacrificando-o para entregar-se ao êxtase do acontecimento teatral, sempre reiniciado, morrendo e renascendo, sempre renascendo. A cada momento singular, renascer quando o carnaval cênico desponta nas pistas do Oficina, revelando, em toda sua potência vital e solar, os corpos e suas corporeidades.

Em *Bacantes*, a magia presente no rito violento e pagão dionisíaco se equilibra com o desejo formal de uma ocupação do espaço cênico. A corporeidade é potencializada a partir da possibilidade de encontro que se realiza no palco. A potência de cada corpo é colocada ali num jogo de risco, sem contudo perder sua substancialidade. A equação cênica realizada por Zé Celso permite e procura esses encontros de corpos.

O conceito de corporeidade é colocado contemporaneamente por Félix Guattari como uma cartografia social que se desenvolve em vários níveis ao longo de percursos e eventos históricos e culturais. Sendo assim, ela é constituída como processo de produção de materialidades ao longo da relação entre espaço e corpo. Como uma interseção de devires, ela vai espacializar as relações entre os corpos, propiciando uma simultaneidade de experiências.

Essa potência seria caracterizada pelo regime de forças que se estabelece como singularizações entre o contato das forças de constituição físicas e as dos agenciamentos sociais múltiplos. A tensão estabelecida entre esses dois campos de forças vai colocar diretamente em xeque as possibilidades da presença de um sujeito e de uma subjetividade únicas:

[...] não se poderá mais falar do sujeito em geral e de uma enunciação perfeitamente individuada, mas de componentes parciais e heterogêneos de subjetividade e de agenciamento coletivos de enunciação que implicam multiplicidades humanas, mas

também devires animais, vegetais, maquímicos, incorporais, infrapessoais. Só se poderá separar as dimensões transversais entre componentes de subjetivação parciais, por exemplo, entre um espaço vivido e a música [...] na medida em que se tiver enfatizado, acentuado, ‘discernibilizado’ os traços específicos de cada um dos componentes. [...] Tudo se reduz sempre a essa questão dos focos de enunciação parcial, da heterogênese dos componentes e dos processos de re-singularização (GUATTARI, 1992: 162-3).

A corporeidade se apresenta como uma perda da unidade do sujeito realizada por uma multiplicidade da ordem dos potenciais espaciais e de devires constitutivos. A discernibilidade proposta por Guattari só pode ser operacionalizada se for levada em consideração a heterogênese dos processos de singularização que compõem a corporeidade dos corpos em questão. Essa heterogênese das subjetividades presentes na constituição das corporeidades garante uma ampliação das possibilidades de encontro entre corpos que situam, em seus processos de constituição, uma multiplicidade de fatores e implicações.

Os trajetos realizados por essas potências imanentes de construção da corporeidade dos corpos podem ser pensados a partir de dois pontos:

- 1) *A escritura corporal* – seria constituída pelos percursos e contatos de um determinado corpo com os registros da ação social (as pulsões culturais) e os acontecimentos temporais de um período específico (os estratos historiográficos), ligando-se à historiografia social/cultural dos caminhos singularizantes desse mesmo corpo;
- 2) *A inscrição corpórea* – os fluxos nômades de um corpo marcado pelos trajetos e linhas de fuga realizados sob a superfície multifacetada e descontínua das configurações discursivas e materiais encontradas nas configurações culturais, referindo-se diretamente a um estatuto de uma rede de significações sem bordas e limites específicos, porém, com suas marcas de singularização próprias – mutáveis, negociáveis e fluidas.

*A escritura corporal* funciona como uma função e teor de *percepto* do espaço-tempo do corpo, ou seja, as imagens e as coisas que são/estão *fora do corpo* e que contribuem para a construção desse mesmo corpo. *A inscrição corpórea* tem a característica de uma *afecção*, ou seja, tudo que o corpo em seus

movimentos próprios vai tangenciar e transformar a partir de seu contato, desconstruindo seus próprios limites.

O espaço da encenação de *Bacantes* produz uma hibridização dos devires, possibilitando uma singularização da experiência vivenciada pela orgia sensorial da cena, sem, contudo, perder de vista a potência do rito corporal do público, colocando-o no centro da ação cênica.

A *escritura corporal* de cada corpo que participa do ritual báquico da cena é levada em conta como num bloco de carnaval, alegorizado pela maneira que a narrativa é conduzida; não é deixado de lado, ou esquecido, o local histórico-cultural onde se realiza essa *tragicomédia-orgia* com seus paradoxos e complexificações: Brasil, década de 90. Já a *inscrição corpórea* é colocada como suporte da encenação, ao tentar produzir um acontecimento teatral que dê a possibilidade ao público de atuar no rito, como espaço de negociação dos limites da representação. A noção de apresentação permite que os corpos sejam revelados em meio ao rito pelos atores e colocados como espaço da ação teatral. Ambos aspectos se associam e se complementam.

Um exemplo significativo é o da cena onde os atores do coro das bacantes pegavam pessoas na platéia como um *bode-bumbá*, sexualizando-o e depois sacrificando-o. Os corpos de atores e de público eram revelados e expostos, o rito-teatral potencializava esse encontro, que acontecia em toda apresentação.

As *Bacantes* certamente é, das encenações da nova fase de Zé Celso, a que mais se aproxima de uma vertiginosa experiência ritual/religiosa. Apesar da presença constante desses elementos religiosos e da sensação ritualística evocada em cada encenação do *Uzyna-Uzona*, nenhuma tem um caráter tão diretamente associado a uma experiência de transe místico. Nesse sentido, seria interessante falar um pouco mais sobre o ritual dionisíaco e suas aproximações com o espetáculo de Zé Celso.

A origem do culto não se encontra ligada aos ritos presentes na península grega do período helênico, possivelmente sua prática foi introduzida na região oriunda de outras áreas como a Trácia. Contudo, o motivo de sua origem desconhecida parece ser mais de caráter político (BRANDÃO, 1988). Dioniso é por princípio um deus estrangeiro, ou um deus tornado estrangeiro por ameaçar demasiadamente as instituições. Por conta dessa particularidade, seu culto foi

proibido na maioria das cidades helênicas onde era realizado. Suas características eram consideradas excessivas, agrediam a ordem e às autoridades, e, muitas vezes, rivalizavam com os deuses locais. Mesmo assim, o seu culto se proliferou rapidamente, alcançando um grande número de participantes, em sua maioria de origem camponesa e não aristocrática (BRANDÃO, 1988).

A peça de Eurípedes vai ser colocada justamente sobre esse ponto: o Estado, na figura de Penteu, proíbe o culto em sua cidade, enquanto a maioria da população se encontra preparada e disponível para o encontro com Dioniso – inclusive aristocratas e suas próprias famílias. A proibição do culto vai levar Dioniso a se vingar de Penteu, transformando-o em vítima dos sacrifícios servidos a ele: Penteu é despedaçado pelas mãos enfurecidas de sua própria família.

No movimento cênico inicial da peça, Zé Celso criou uma espécie de prólogo que vai contar as origens e a história do nascimento de Dioniso. Sêmele, mãe humana de Dioniso, é cortejada por Zeus. Com ciúmes, Hera, a mulher de Zeus, se disfarça e convence Sêmele a pedir que Zeus se revele, como prova de amor, em todo seu esplendor e glória. Hera sabe que com isso ela morrerá. Sêmele é incendiada pela presença de Zeus que retira de seu ventre o filho, gerando-o e guardando-o em sua coxa. Dioniso é um Deus bastardo. Tirésias é testemunha dos ciúmes de Hera e sofre as conseqüências: ela retira-lhe a visão. Zeus, ao saber disso, lhe dá a capacidade profética da vidência, *ver com os olhos livres*.

É neste momento, na encenação de Zé Celso, que é retirado da frente das arquibancadas onde o público se encontra um véu que estava colocado entre o palco e o público, separando-os: revela-se a pista-passarela do Uzyna-Uzona e o coro das bacantes toma conta do espaço.

No caso de Zé Celso, a encenação de *Bacantes* leva aos limites a possibilidade de um corpo que, colocado como propriedade dos aparelhos disciplinadores do Estado, encontra as suas possibilidades de se tornar indócil no rito de hiper-exposição física, e romper com as amarras e codificações impostas por esses mecanismos de controle social.

Passemos agora para o último acontecimento teatral estudado pela dissertação: *Cacilda!* e as múltiplas possibilidades de atualização de corpos virtuais.

## TUDO A FAZER, *CACILDA!* (CORPO-ATUALIZADO/ CORPO-VIRTUALIZADO/CORPO-REALIZADO)

Cacilda Becker: atriz-símbolo dos caminhos e descaminhos do fazer teatral no Brasil. Zé Celso vai transformar sua trajetória na trajetória das próprias possibilidades da linguagem teatral. O Teatro Oficina é o local-labirinto onde, como o fio de Ariadne, o coma de Cacilda se torna o coma melancólico de um país jogado aos próprios reveses.

A pista do Oficina agora é uma *sala de espelhos* que reflete os corpos que estão ali colocados. Esses *espelhos* funcionam como multiplicadores da potência física desses corpos. Cada imagem captada por eles adquire uma força de atualização; são as câmeras de vídeo com seus projetores que levam a um ponto de tensão as possibilidades do terreno-eletrônico do Uzyna.

Trata-se, com certeza, da encenação onde as relações entre os corpos se encontram marcadas por uma estratégia tecnológica de composição. A utilização de recursos possíveis da relação corpo/imagem no teatro consegue chegar a níveis de alta intensidade em *Cacilda!*. O que acontece em cena é a associação de diversos recursos de mídia que vão possibilitar a construção de uma experiência física de ordem virtual.

Os retratos projetados, tais como o de Tônia Carreiro e Cacilda Becker juntas, as *rivals* da cena brasileira que disputaram amores e trabalho; os trechos de filmes, tais como *Floradas na serra*, em que aparece Cacilda Becker correndo, ou então o pequeno trecho em que Cacilda criança dança, executando os seus desejos artísticos infantis no interior de São Paulo; as cenas acompanhadas por duas câmeras e projetadas simultaneamente nas televisões, dando ora uma qualidade fílmica à cena, ora estourando e comentando a ação dos atores; o momento da entrada do pai de Cacilda, em que as cenas são transformadas em cinema, em que os atores contracenam com o filme realizado no meio da rua no centro da capital paulistana, enfim são formas de utilização das novas tecnologias que acabam por transformar a estrutura cênica em um campo de forças virtuais, atualizando os corpos, a partir da criação de presença física das imagens. Para uma melhor argumentação, alguns pontos devem ser destacados e problematizados:



- 1) Como se dá a composição desse campo de forças virtuais e de que maneira vão ser realizadas as operações de atualização e realização da cena?
- 2) Como os corpos vão ser colocados no interior dessa *máquina de guerra* e de que forma ocorrerão a hiper-exposição do corpo e a construção de múltiplos de corporeidade no acontecimento teatral?
- 3) De que maneira os comentários e as desconstruções da rede de inferência hiper-textual afetarão a idéia de metalinguagem cênica, propiciando a constituição de uma estrutura vazada e permeável em si mesma?

O que se coloca frontalmente diante dessas questões é a tentativa de se compreender o que vem a ser o virtual, suas potencialidades, e como são pensadas as implicações decorrentes do mesmo.

Filosoficamente, pode-se falar da dupla conceitual atual/virtual e de sua tensão dinâmica, que vem contribuir para a elaboração da possibilidade de uma proliferação de multiplicidades simultâneas, como colocam Deleuze e Parnet em seu livro *Diálogos*:

A filosofia é a teoria das multiplicidades. Toda multiplicidade implica elementos atuais e elementos virtuais. Não há objeto puramente atual. Todo atual se envolve de uma névoa de imagens virtuais. Tal névoa se eleva de circuitos coexistentes mais ou menos extensos, sobre os quais as imagens virtuais se distribuem e correm. É assim que uma partícula atual emite e absorve virtuais mais ou menos próximos de diferentes ordens. Eles são ditos virtuais quando sua emissão e absorção, sua criação e destruição são feitas em um tempo menor do que o mínimo tempo contínuo pensável, e que tal brevidade os mantém desde então sob um princípio de incerteza ou de indeterminação. Todo atual se envolve de círculos de virtualidades sempre renovadas, sendo que cada um emite um outro, e todos envolvem e reagem sobre o atual (1998: 173).

Se em termos filosóficos a composição de virtualidades se encontra em permanente tensão, onde partículas quase indiscerníveis de atualidades se presentificam num plano de imanências, pode-se transpor esse raciocínio para entender o que pretende Zé Celso em sua encenação de *Cacilda!*. O que os pensadores chamam de *elementos atuais* e de *elementos virtuais* estão presentes quando se opera em cena uma leitura múltipla dos acontecimentos que estão se realizando no momento específico da ação dramática propriamente dita.

Exemplificando: Quando a atriz Bete Coelho, que fazia uma das *Cacildas* na primeira versão do espetáculo, se encontra no centro da pista como *Estragon* (um dos personagens de *Esperando Godot*, de Samuel Becket, com seu chapéu coco de mendigo, tentando tirar o sapato sem conseguir fazê-lo), a sua imagem pode ser vista nos aparelhos de televisão que se encontram distribuídos por todo espaço, ao mesmo tempo em que sua imagem em detalhes também aparece em três grandes telas colocadas nas laterais da pista e seu reflexo aparece no camarim montado atrás de onde se realiza a cena. A imagem atual ou real que surge diante dos olhos do público é transformada e comentada pelas imagens virtuais que singularizam a experiência de todo o evento cênico num paralelo e simultâneo de percepção.

Os corpos dos atores são atualizados e virtualizados a partir das relações existentes entre o aparato tecnológico e sua ação física. O que parece ser passível de percepção é que se trata da corporeidade de cada ator em jogo: a ampliação do corpo constrói uma espécie de hiper corpo, formando um múltiplo encontro de corpos que são atualizados num suporte espacial que se desterritorializa a todo o momento.

Um dos maiores pensadores contemporâneos sobre as novas tecnologias e seus desdobramentos e impactos sobre a cultura e a sociedade, Pierre Levy, pontua e descreve as possibilidades da lógica virtual da seguinte maneira:

Contudo, a rigor, em filosofia o virtual não se opõe ao real mas sim ao atual: virtualidade e atualidade são apenas dois modos diferentes da realidade. [...] É virtual toda entidade “desterritorializada”, capaz de gerar diversas manifestações concretas em diferentes momentos e locais determinados, sem contudo estar ela mesma presa a um lugar ou tempo em particular. [...] ainda que não possamos fixá-la em nenhuma coordenada espaço-temporal, o virtual é real. [...] O virtual existe sem está presente. Acrescentemos que as atualizações de uma mesma entidade virtual podem ser bastante diferentes umas das outras, e que o atual nunca é completamente predeterminado pelo virtual [...] O virtual é uma fonte indefinida de atualizações (1999: 47-9).

A realização do acontecimento cênico em *Cacilda!* é marcada permanentemente pela dramaticidade de uma encenação de corpos virtuais e atuais, construindo uma experiência singular das multiplicidades espaço-temporais que se encontram em jogo. Sendo assim, *Cacilda!* pode ser considerado como

um dos primeiros espetáculos na tradição teatral brasileira a ser composto e encenado em grande escala, dentro de uma perspectiva virtual, tendo ainda realizado a inserção de uma discussão sobre os limites da linguagem teatral, suas potencialidades atuais, a extensão das transformações tecnológicas e suas relações com elementos culturais e artísticos.

O tratamento dado ao corpo dos atores por Zé Celso nessa encenação privilegia sua hiper-exposição virtual ao abrir mão dos corpos nus colocados em outros espetáculos como *Bacantes* e *Para Acabar com o Juízo de Deus*. A única cena com uma presença marcadamente física é a do coro de sátiros-masturbantes, com as máscaras de Flávio de Carvalho e heras na cabeça. Somente nessa cena a presença física dos corpos suplanta a potência hipercorporal dos suportes virtuais.

Zé Celso não se inclui na trajetória de Cacilda Becker explicitamente a não ser em três momentos distintos, que não se constituem necessariamente como auto-referentes: o primeiro como Robespierre decapitador que acaba com o eterno coma de Cacilda-Mary Stuart; noutro momento como o Dioniso nietszchiano, o pintor Flávio de Carvalho, que aponta os caminhos ditirâmbicos para uma Cacilda-Ariadne que hesita e acaba por optar pelo casamento seguro, burguês e adolescente com Teseu-Venâncio; e por fim como Madame Henriette Morrineau, que faz ela própria a Cacilda agonizante do mundo globalizado da TV.

Um ponto interessante a se destacar é a maneira que Zé Celso vai conseguir inserir uma discussão sobre projetos teatrais e uma leitura do caldo cultural brasileiro a partir das idas e vindas de Cacilda Becker – como num labiríntico labor de Ariadne –, em meio à utilização de tecnologias contemporâneas para uma platéia que desconhece, em grande parte, a atriz. Talvez em relação à utilização de novas tecnologias na suas encenações, as afirmações de Carlos Moreno, retiradas de seu texto *A virtualização do corpo*, possam auxiliar no esclarecimento dessa colocação:

Na sociedade contemporânea, descrita por Manuel Castells como *informacional* – ou seja, aquela em que o tipo de economia e as relações sociais ligam-se diretamente à tecnologia da informática –, as representações do corpo passam a implicar uma revolucionária problematização do par natureza/cultura, principalmente em função das possibilidades abertas pela virtualidade cibernética. [...] Entretanto, a *virtualização*, hoje um movimento geral que afeta todos os setores da cultura, há muito merece consideração no campo intelectual. [...] Assim a imaginação, a memória, o conhecimento,

a ficção literária, a invenção artística e a religião são vetores de virtualização [...] o corpo sai dele mesmo, com velocidade e espaço distintos, confundindo o interior com o exterior. A originalidade da situação atual reside no fato de que cada vez é mais difícil dizer que o corpo (coletivo) termina aqui ou lá: a ilusão de separação é superada pela visibilidade da mistura. Isso possibilita a compreensão de que o “corpo” não era só o que se quer, ou que se tinha como imagem dele. [...] Reinvenção e multiplicação, a virtualização corporal, como passagem de uma solução particular para uma problemática geral, opera ainda em termos de esforço para ultrapassar limites e de intensificação de sensações (1999: 47-50).

Associado aos impactos sobre a percepção e afecção do corpo na cultura contemporânea, o fenômeno da virtualização consegue se colocar de maneira tão amplamente marcante, que praticamente já se tornou impossível discutir qualquer relação entre cultura/corpo sem levar em consideração as multiplicidades da presença tecnológica. Para corroborar esse ponto de vista, é significativo citar o trabalho de Nízia Villaça e Fred Góes, *Em nome do corpo*, quando ambos apontam para a leitura que Pierre Levy vai realizar dessa impactante relação contemporânea:

É cada vez maior a importância do reino virtual no que toca à reconstrução do corpo e ao seu autocontrole. Um movimento de intervenções externas percorre espaços antes privados. [...] Levy acentua a virtualização do corpo no momento da percepção (telefone, televisão, sistemas de telemanipulação), bem como do das projeções no mundo da ação e da imagem. [...] Se por meio de virtualizações de nossos órgãos temos a oportunidade de partilhar um maior número de sensações comuns. Há também um desdobramento do corpo tangível num aqui e num lá. [...] a virtualização para Levy não seria uma desencarnação, mas uma reinvenção do corpo, uma reencarnação, uma multiplicação, uma valorização, uma heterogênesse (1998: 89-90).

Essa multiplicidade, como também pontua Deleuze, é o terreno das possibilidades infinitas. Na abertura do espetáculo, toda a pista se encontra escura. Enquanto uma voz em *off* faz uma saudação, é projetada, inicialmente nas telas, e depois percorrendo lentamente todo o espaço, a seguinte palavra: ETERNIDADE. A letra e a música composta por José Miguel Wisnik é cantada pela voz barroca de Maria Bethânia, repleta de interfaces com outras composições clássicas da música popular brasileira, entre Orlando Silva e Lupicínio Rodrigues, nos remetendo diretamente ao encontro do coração de Cacilda-Ariadne, *atualizando* todas as potências *virtuais* de uma trajetória que é emocionantemente *real*:

Com que lábios te beijei  
Lábios de amor  
Lábios de atriz

Com que lábios eu te quis  
Com que chorei ....e ri

Com que lábios me pintei  
Com que lábios fui feliz  
E depois me perguntei...

Com que paixão deixei levar  
entreguei o coração ao turbilhão do mar

Nas lágrimas que derramei de mim pra mim  
Em espetáculo me dei  
Mirei no teu espelho e vi o espelho de ninguém

Na lábia pequena em que me descobri  
da boca de cena nasci  
pra grande lábia de viver o gozo de existir

e com você saber em fim que sim  
fingir fingir fingir  
e atingir o ser  
de atriz...

Todos os espetáculos da carreira da atriz – que teve um aneurisma cerebral em um dos entreatos de *Esperando Godot*, deixando-a em longo período de coma que culminou com sua morte – são apresentados dentro da encenação de Zé Celso e do Uzyna-Uzona, criando comentários metateatrais explícitos sobre toda a história recente da cultura e do teatro brasileiro.

Talvez fosse interessante parar um instante para perceber a imensa quantidade de referências metateatrais que são propostas. Além do início, onde aparecem cenas inteiras de *Esperando Godot*, são citadas várias outras peças, como por exemplo: *Mary Stuart*, de Schiller, quando da cena da decapitação em seu discurso utópico-apoteótico; *Pega-fogo*, com uma Cacilda-moleque com seus cabelos vermelhos brincando de eternidade; *Dama das Camélias* e seus diversos personagens de teleteatro, suas roupas e gestos granfino-aristocráticos; todas as

Cacildas dentro de Cacilda são corporificadas. Se a cada ponto de bifurcação a trajetória da atriz se confunde com a história do próprio teatro brasileiro, Zé Celso vai potencializar essas dobras a partir da proliferação de corporeidades presentes no corpo da atriz. Muitas Cacildas em *Cacilda!* são propostas criadas e recriadas ao longo do acontecimento teatral. Corpos sobre corpos sobre corpos...

*Cacilda!* é o casamento de Ariadne com Dioniso. O labirinto afetivo de Ariadne é o corpo de Cacilda, que foge da perigosa e sedutora língua de Dioniso. Dioniso canta. Ariadne foge com Teseu, seu herói-servo, seu herói-burguês, aquele que leva a culpa do mundo sobre os ombros. Dioniso canta. Dioniso só quer cantar. A disputa entre Dioniso e Teseu é, segundo Deleuze, a disputa entre Nietzsche e Wagner pelo coração da mulher amada. Para Deleuze, Nietzsche vai encenar a disputa entre ambos em alguns trechos de *Assim falou Zarathustra*.

Zé Celso vai transformar a história de Cacilda na história de Ariadne e de seu labiríntico fiar. O fio. Retomar o fio de uma história suspensa, de uma história em coma, de um teatro em suspenso, seduzido pelas pretensões de leis equivocadas de mercado, sistemas de TV e migalhas de discursos do poder institucional. Cacilda não é mártir, muito pelo contrário: é ela que vai possibilitar a ligação, é ela que tem o fio. Cacilda é a encenação dos milhares de fios que Ariadne teceu no consolo de Teseu e no desejo de Dioniso. É a música de Dioniso cantada na orelha de Ariadne. Zé Celso faz Godot chegar. É o bezerro, a cabra de Dioniso, sacrifício ao deus do teatro: Cacilda-Ariadne renascida, arrancada de seu coma, possibilidade de sobrevivência do teatro.

O globo, que no início do espetáculo é girado pelo coro de sátiros mascarados, está envolvido por um fio. Em alta velocidade, o globo gira. O fio é retirado e levado pelo coro para o público. Envolvendo-o, o fio percorre todos os corpos. Liga-os, associa-os, provoca-os, colocando-os no centro da encenação. A imagem etérea de Cacilda-criança dançando nas telas ou de Cacilda-angustiada correndo no filme é substituída pela força do coro e de seu fio, envolvendo todos no rito de recriação, de retomada da força teatral de Cacilda-Teatro.

Quantas Cacildas coexistem em *Cacilda!*? É, sem sombra de dúvida, difícil de quantificar os corpos presentificados pelos corpos dos atores, hiper-expostos por todo o suporte tecnológico, transmutados em imagens, potencializados pelos detalhes e forças do rito e permeabilizados pela interface eletrônico-virtual, no

entanto o mais significativo é a capacidade de proliferação cacofônica da imanência simbiótica das corporeidades durante o acontecimento teatral.

Cacildas?!? Talvez sejam infinitas. Talvez sim. O jogo das possibilidades totais. Teatro realizado. É interessante perceber como o teatro vai ser performatizado pelas inúmeras Cacildas possíveis. Se o próprio fazer teatral é simbioticamente associado à figura de Cacilda, as possibilidades de desconstrução/construção do rito teatral são ilimitadas. Teatro que comenta teatro, dobra sobre dobra, exercício labiríntico do fazer teatral, os *Mistérios de Elêusis*, tragicomediaorgia. O teatro está sobre o teatro sobre teatro. Declaração de amor ao teatro. Cacilda!

O singular da encenação não se limita à capacidade de construção de uma experiência virtual/atual tecnológica nem a uma crônica da história do teatro moderno a partir da carreira da atriz, mas principalmente a alta carga de emoção presente em todo espetáculo, o que o torna mais explicitamente sensível e delirante da fase contemporânea da produção de Zé Celso e do Grupo Uzyna-Uzona.

A melhor maneira de traduzir essa experiencição no momento em que esse estudo caminha para a sua finalização sem dúvida se encontra na última fala do espetáculo – dita por Marcelo Dumont como *Walmor Chagas* fazendo *Stragon* de *Esperando Godot* –, que se encaixa aqui perfeitamente como possibilidade de síntese da trajetória dessa entidade cultural, cujos trajetos e corporeidades têm marcado o banquete-acontecimento das pulsões culturais brasileiras ao longo de toda a sua extensa atividade produtiva e afetiva, Zé Celso:

***Tudo a fazer, Cacilda!***





## CONCLUSÃO

A realização do presente trabalho ocorreu a partir de duas perspectivas específicas: uma linha mais historiográfica, relativa aos momentos de criação dos primeiros projetos teatrais de Zé Celso e do Grupo Oficina, e uma segunda linha mais cultural, atualizando as experiências dos acontecimentos teatrais da fase presente do trabalho de Zé Celso e do Grupo Uzya-Uzona.

Se existe alguma diferenciação possível entre ambas, ela aparece centrada no caráter de colocação do corpo do pesquisador em meio ao jogo dos acontecimentos. O que significa isso? A maioria das leituras desenvolvida na segunda parte encontra-se totalmente relacionadas à vivência direta dos espetáculos, o que não ocorre, obviamente, na primeira parte.

Se o corpo é colocado em *risco* na construção de um processo de pesquisa, pressupõe-se que as marcas de seus percursos sejam facilmente notadas ao longo do processo de elaboração do texto. O corpo vive o processo nas dobras da experiência de pesquisa. A atividade do pesquisador é também a atividade da própria pesquisa e do espaço pesquisado. O corpo textual e discursivo criado ao longo da experiência de pesquisa tem seus desejos próprios.

As linhas de fuga por onde singram os trajetos de uma atividade de pesquisa, em que o corpo é colocado no epicentro da ação, parecem propor que o texto se transforme em um *Bateau Ivre*, onde o corpo possível do leitor se insere. A construção do corpo textual sugere uma aventura. A relação estabelecida entre os corpos que se constroem no processo de leitura, de pesquisa e de realização do texto funcionam como uma rede que se tensiona num dinamismo singular. A construção do evento da leitura desse hipercorpo textual se propõe como uma

experiência coletiva. Tanto Zé Celso, como o pesquisador, como também o leitor, fazem parte da construção de rede hipercorporal formatizada pelo discurso presente no espaço do texto, ou seja, a interface entre os corpos que se encontram em jogo é a atualização discursiva de acontecimentos vivenciados.

O corpo foi colocado como linha de fuga, como *continuum*, como elo de fluidos dos limites negociáveis dos acontecimentos apreciados. A perenidade erógena dos corpos apreciados se configuravam como um acontecimento imerso numa lógica própria: os corpos estudados construíram outros corpos. Esses outros corpos formaram o que se pode chamar de *espaço coletivo conceitual*, que é constituído pelos títulos dos subcapítulos de cada uma das duas partes apresentadas na dissertação.

Na primeira parte encontram-se cinco experiências corporais. Esse conjunto se complexifica na medida em que se ampliam as possibilidades de ligação entre eles. Cada conceito, por exemplo o corpo-pulsão – utilizado no estudo relativo às viagens realizadas pelo grupo até o *happening Gracias, Señor* –, é em si mesmo uma extensa área em que o corpo é tratado a partir de seu aspecto de obra inacabada, rede de proliferações, campo de forças onde se colocam em jogo as dinâmicas relativas a cada processo de construção/desconstrução dos corpos.

Se cada conceito chave relativo às subdivisões da primeira parte é um conjunto complexo de estratégias e discursos corporais, pode-se chegar à conclusão de que o corpo é um espaço que se encontra com seus limites e bordas borradas na cultura da alta-contemporaneidade.

Espaço crítico tensionado sobre a cultura e a sociedade, configurando os mais diversos campos de ação, o corpo se flexiona como instrumento ético e estético contemporâneo. Local de lutas políticas, em busca da criação de uma ecologia social pertinente às questões de domínio, condução e propriedade, o corpo se transforma no limiar do século XXI como território em desterritorialização disputado palmo a palmo. Essa batalha cotidiana e constante parece colocar em questão os planos em que o corpo vai se constituir. A violência e a guerra são marcas de uma memória imediata do corpo, registro fotográfico de um espaço desejoso e indócil. O domínio dos mecanismos fluidos do corpo são o ponto de tensão mais nítido nas relações entre o indivíduo e a sociedade na alta-contemporaneidade.

Francis Bacon vai designar o seu processo de trabalho como parte de um jogo de acaso em que a tensão entre manipulação e aleatoriedade irá discernir as possibilidades e caminhos da obra:

[...] o que eu chamaria de acaso, é um dos aspectos mais importantes e ricos do meu trabalho. [...] há muitos anos venho pensando no acaso e nas possibilidades de usar o que ele pode me oferecer, e nunca sei até que ponto aquilo que eu faço resulta puramente do acaso ou de meu trabalho de manipulação [...] Alguém possivelmente se aperfeiçoa ao manipular as marcas que foram feitas ao acaso, marcas que se fazem de forma totalmente irracional. [...] no meu caso, sempre que um resultado me agradou, sinto que ele foi conseqüência de um acaso sobre o qual pude trabalhar. Isso me dá uma visão distorcida do fato que eu tentava apreender. E vou poder a partir daí, elaborar e tentar fazer qualquer coisa de uma outra que não era ilustrativa. [...] quase sempre as marcas involuntárias são muito mais sugestivas que as outras; elas pertencem àquela fase em que você sente que tudo pode acontecer. [...] as marcas são feitas e depois você examina a marca como se fosse um gráfico. E nesse gráfico você vê todos os tipos de possibilidades que estão sendo ali criadas. [...] se você pensa num retrato, pode ser que antes tenha colocado a boca num lugar qualquer e de repente, pelo gráfico, perceba que a boca poderia ir para o outro lado do rosto. De qualquer forma, você adoraria poder, num retrato, fazer da cara um Saara... que ficasse parecido com o modelo, mas que guardasse as escalas do Saara (1998: 52-6).

O corpo aparece aqui marcado por essa tensão entre acaso e manipulação, transformando-se em um espaço de desterritorialização da sua própria figura e forma. A luta entre as forças sociais e culturais vai se estabelecer em torno da tentativa de domesticação do acaso e territorialização do corpo, enquanto, em contrapartida, as marcas do choque do acaso rompem as fronteiras da experiência corporal, potencializando suas pulsões nômades. O *gráfico* dessa luta transforma o corpo num deserto, ou seja, num espaço liso, em que a dinâmica do combate aponta para a necessidade desses movimentos.

Nenhuma área do pensamento foi tão diretamente *contaminada* por essas questões quanto às experiências artísticas e estéticas contemporâneas. Se Bacon deseja pintar mais *o grito do que o horror*, ou a *boca e seu movimento como um pôr-do-sol de Manet* (como ele colocou na entrevista citada acima), trata-se então da tentativa desesperada de liberar o corpo do peso de seu próprio limite, ou melhor, construir a partir de uma atividade de desconstrução a presença do *corpo sem função*.

Segundo Deleuze e Guattari, Artaud vai realizar uma luta contra o organismo, em busca da construção de um corpo sem órgãos (CsO), ou em última instância, a morte do sujeito e da objetividade racional e cartesiana. O que se está sendo proposto aqui tem um aspecto mais restrito. Trata-se de estratégias corporais presentes nas investigações e experimentações da arte contemporânea em suas tentativas de esgarçamento das possibilidades restritas do corpo dócil, ordinário e cotidiano: a ação de uma pulsão de desfuncionalização, arrancando do corpo os estratos de funcionamento de ordem social e cultural, recriando-o como espaço de produção e atividade de presença singularizante.

Na cultura brasileira contemporânea o jogo das possibilidades corporais acelerou-se nos finais dos anos 60, início dos 70, por uma série de acontecimentos de ordem social, sexual e comportamental. A partir dos experimentos teatrais de Zé Celso e de sua Oficina/Uzyna de corpos, as marcas de uma necessária e constante tentativa de se discutir os limites do corpo e de suas linguagens foi colocada em pauta e atuada.

A segunda parte do trabalho busca compreender, a partir da leitura vivenciada por mim, as formas de equalização dos afetos e perceptos que se colocam diante dos acontecimentos teatrais do grupo e suas possíveis intensidades ao longo da década de 90.

É mister compreender que o presente texto tem como vetor de questionamento e elaboração as forças presentificadas no corpo, seus mutáveis *links* com o caldo cultural brasileiro na alta-contemporaneidade e a contribuição de Zé Celso e de seus trajetos nesse encontro. O trabalho pretendeu realizar uma leitura que possibilitasse a inserção da obra/vida de Zé Celso e de suas inumeráveis contribuições para a cultura brasileira, nas discussões contemporâneas sobre as diversas e múltiplas presenças produzidas pelo encontro entre corpo e cultura.

O esforço intelectual do presente trabalho com certeza não conseguiu dar conta desse imenso recorte, contudo tem a clareza e o desejo de estar contribuindo de alguma forma para a sua realização e seu desdobramento.

## BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Caio Fernando. *Estranhos estrangeiros pela noite*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined communities*. London/New York: Verso, 1991.
- ANDRADE, Ana Lúcia. *O filme dentro do filme: a metalinguagem no cinema*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.
- ANDRADE, Oswald de. *Obras completas: do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970. Vol. VI.
- \_\_\_\_\_. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro: Agir, 1967.
- ANDRADE, Mário de. *O banquete*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Macunaíma*. Brasília: INL, 1972a.
- \_\_\_\_\_. *Poesias completas*. São Paulo/Brasília: Martins/INL, 1972b.
- ANTELO, Raul et al. (Org.) *Declínio da arte: ascensão da cultura*. Florianópolis: Letras Contemporâneas/Abralic, 1998.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Os Tarahumaras*. Lisboa: Relógio d'Água, 1985.
- BAHBHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.
- BAKHTIN, MIKHAIL. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1992.
- BARROS, Silvio. *Poema-Crime*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- BARTH, Jonh. The literature of exhaustion. *The Atlantic*, number 2, v. 220, august 1967.
- BATAILLE, Georges. *A experiência interior*. São Paulo: Ática, 1992
- BAUDRILARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Para uma crítica da economia política do signo*. Rio de Janeiro: Elfos, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Citoyenneté et urbanité*. Paris: Espirit, 1991.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1989. Vols. I, II, III.

- \_\_\_\_\_. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BERNARD, Michel. *Le corps*. Paris: Seuil, 1995.
- BERRETINI, Célia. *O teatro ontem e hoje*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- BIRTINGER, J. *Theatre, theory, postmodernism*. Bloomington/Indianapolis: University Press, 1993.
- BONNYCASTLE, Stephen. *In search of authority: an introductory guide to literary theory*. Ontario: Broadview Press, 1997.
- BRADIOTTI, Rossi. *Nomadic subjects: embodiment and sexual difference in contemporary feminist theory*. Nova York: Columbia University Press, 1994.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1988. Vols. I, II, III.
- BRANDÃO, Tânia (Org.). *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. Vols. I e II.
- BRECHT, B. *Estudos sobre teatro*. Lisboa: Portugalia, s.d.
- BROOK, Peter. *Ponto de mutação*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- \_\_\_\_\_. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- BRUM, José Thomaz. *Nietzsche: as artes do intelecto*. Porto Alegre: LPM, 1986.
- BUDICK, Sanford; ISER, Wolfgang (Ed.). *Languages of the unsayable: the play of negativity in literature and literary theory*. California: Stanford University Press, 1993.
- BUTLER, Judith. *Bodies that matter: on the discursive limits of "sex"*. New York: Routledge, 1993.
- CACCIAGLIA, Mário. *Pequena história do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1980.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.
- CANCLINI, Nestor. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- CARVALHO, Bernardo. *Os bêbados e os sonâmbulos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.
- CARVALHO, Flávio de. *Experiência número 2*. São Paulo, 1933. Mimeo.
- \_\_\_\_\_. *O bailado do deus morto*. São Paulo, 1933. Mimeo.
- CASTAÑEDA, Carlos. *A erva-do-diabo*. São Paulo: Círculo do livro, 1978.
- CODO, Wanderley. *O que é corpolatria?* São Paulo: Brasiliense, 1995.
- CON DAVIS, Robert; SCHLEIFER, Ronald. *Criticism and culture: the role of critic in modern literary theory*. Singapore: Logman Singapore Publishers, 1991.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1993.

- COHEN, Marfaret; PREDERGAST, Cristophers (Ed.). *Spectacles of realism: gender body, genre*. Minneapolis: London: University Press, 1995.
- CORRÊA, Rubens; ALBUQUERQUE, Ivan. *Artaud!* Rio de Janeiro: Teatro Ipanema, 1986. (Programa da peça).
- CORRÊA, Zé Celso Martinez. *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- CRESPO, Jorge. *A história do corpo*. Lisboa: Difel, 1990.
- DAGONET, François. *Le corps multiple et un*. Paris: Delagrangre/Synthelabo, 1992.
- DANTAS, Marcelo. *O lugar do outro*. Rio de Janeiro: CCBB, 1997. Catálogo da exposição de Gary Hill.
- DE CERTEAU, Michel. *L'invenção do cotidiano 1: arts de faire*. Paris: Gallimard, 1990.
- DELEUZE, Gilles. *Bergosonismo*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Crítica e clínica*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O mistério de Ariana*. Lisboa: Veja, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Conversações 1972-1990*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A imagem – tempo*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A imagem – movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- \_\_\_\_\_. Apresentação de Sacher-Masoch: o frio e o cruel. Rio de Janeiro: Taurus, 1983.
- \_\_\_\_\_. *A lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Anti-Édipo*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. São Paulo: Escuta, 1998.
- DERRIDA, Jacques. *A voz e o fenômeno*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Escritura e diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- DINIZ, Julio. “Mário e Macunaíma na Pequena África”. *Anais do V congresso da ASSEL-Rio*. Rio de Janeiro: Associação de Estudos de Linguagem do Rio de Janeiro, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Modulando a dissonância: música e letra*. Rio de Janeiro: Dep. De Letras/Puc-Rio, 1995. Mimeo.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- EASTHOPE, Anthony. *Literary into cultural studies*. New York/London: Routledge, 1995.
- ESPINOSA, Bauruch. Ética. In: *Os pensadores*. São Paulo: Nova Abril Cultural, 1989.
- FARIA, Alexandre. *Uma literatura de subtração. Experiência urbana na ficção contemporânea: Rubem Fonseca, Caio Fernando Abreu e Chico Buarque*. Rio de Janeiro: Papiro, 1999.

- FEATHERSTONE, M. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. São Paulo: Nobel, 1995.
- FERNANDES, Nancy; VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva, 1984.
- FIEDLER, LESLIE. Cross the border – close the gap: Post-modernism. In: *Post-modernism in American literature*. Stanford, 1984.
- FOSTER, Hal. *The return of the real: the avant-garde at the end of the century*. Massachusetess: An october book, 1996.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense, 1997.
- \_\_\_\_\_. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.
- \_\_\_\_\_. *História da sexualidade III – O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.
- \_\_\_\_\_. *A microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- \_\_\_\_\_. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis: Vozes, 1977.
- FREUD, Sigmund. *Edição standard brasileira da obra completa*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GARCIA, Silvana. *Teatro da militância*. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GARDNER, James. *Cultura ou lixo? Uma visão provocativa da arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1996.
- GENET, Jean. *Nossa Senhora das Flores*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.
- GINSBERG, Allen. *Uivo e outros poemas*. Porto Alegre: LPM, 1984.
- GÓES, Fred; VILLAÇA, Nízia. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Que corpo é esse?* Rio de Janeiro: Maud, 1999.
- GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- GROSSBERG, LAWRENCE; NELSON, CARRY; TREICHLER, PAULA (Ed.). *Cultural studies*. New York: London: Routledge, 1992.
- GROSSBERG, L.; FRY, T.; CURTHOYS, A.; PATTON, P. *It's a sin: essays on postmodernism, politics and culture*. Sydney: Power Publications, 1988/1991.
- GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo Veintiuno, 1968.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose: um novo paradigma estético*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.
- \_\_\_\_\_. *A revolução molecular*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Corpo e forma*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. São Paulo: Ed. 34.
- HALL, S. *Cultural studies: two paradgms. Media, culture and society*, 2, 1980.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- HAUTCHEON, Linda. *A poética do pós-modenismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Petrópolis: Vozes, 1998.



- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998a.  
 \_\_\_\_\_ . *Esses poetas*. Rio de Janeiro, 1998b.  
 \_\_\_\_\_ . *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.  
 \_\_\_\_\_ . *Impressões de viagem. CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOMERO. *Ilíada*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1961.
- JAMESON, Fredric; ZIZEK, Slavoj. *Estudios culturales: reflexiones sobre el multiculturalismo*. Barcelona: Paidós, 1998.
- JAMESON, Frederic. *As sementes do tempo*. São Paulo: Ática, 1997.  
 \_\_\_\_\_ . *Pós-modernismo*. São Paulo: Ática, 1995.
- JOSKI, Daniel. *Artaud*. Paris: Editions Universitaires, 1971.
- KAFKA, Franz. *Um artista da fome / A construção*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- KANT, Emmanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- KELLNER, Douglas. *Media culture: cultural studies identity and politics between the modern and the postmodern*. New York: Routledge, 1995.
- KIFFER, Ana Paula Veiga. *Do porão ao mar: o corpo em memórias do cárcere*. Dissertação (Mestrado) – PUC, Rio de Janeiro, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Histórias de amor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- KUSNET, Eugenio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: SNT, 1975.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Porto Alegre: Sulina, 1989.
- LEVY, Lia. *O autômato espiritual: a subjetividade moderna segundo a Ética de Espinosa*. Porto Alegre: LPM, 1998.
- LEVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.  
 \_\_\_\_\_ . *Cibercultura*. Rio de Janeiro. Ed. 34, 1998.  
 \_\_\_\_\_ . *O que é o virtual?* Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. São Paulo: Papyrus, 1996.  
 \_\_\_\_\_ . *Lições sobre a analítica do sublime*. São Paulo: Papyrus, 1993.
- MAFFESOLI, Michel. *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1996.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difel, 1962.
- MARCUSE, Hebert. *Eros e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- McHALE, Brian. *Postmodernist fiction*. New York/London: Methuen, 1987.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- MELBERG, Anne. *Theories of mimesis*. Cambridge: University Press, 1995
- MISHIMA, Yukio. *Sol e aço*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1984.  
 \_\_\_\_\_ . *Confissões de uma máscara*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.
- MONTAIGNE, M. Ensaio. In: *Os pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1985. Vol. II.
- MONTEIRO, José Luís. *Memória do corpo*. São Paulo: Musa, 1999.

- MORRICONI, I. *Ana Cristina César, sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará/Prefeitura, 1996.
- NIETZSCHE, Friederich. *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Além do bem e do mal: prelúdio a uma filosofia do futuro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- \_\_\_\_\_. Considerações extemporâneas. In: *Obras incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- NOLL, João Gilberto. *Obra completa*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- NUNES, Benedito. Do tabu ao totem: a antropofagia virou o paraíso perdido de Oswald. *Revista Bravo!*, ano 1, n. 8, maio de 1998.
- \_\_\_\_\_. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985. Vol. VI.
- PATTON, Paul. Imaginary city: images of postmodernity. In: WATSON, São; GIBSON, K. *Postmodern cities & spaces*. Oxford: Verso, 1995.
- PEIXOTO, Fernando. *O melhor teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1982.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Cenários em ruínas: a realidade imaginária contemporânea*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- PFEIFFER, K. Ludwig; GUMBRECHT, Hans Ulrich (Ed.). *Materialites of communication*. California: Stanford University Press, 1994.
- PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- POINCARÉ, Henri. *O valor da ciência*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1995
- POLI, Giovanni. *Le maschere latine/la comedia degli zanni*. Venezia: Univesrsitario Ca' foscari, 1978.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Apresentação do teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Martins Fontes, 1956.
- REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1979.
- REVISTA BRASILEIRA DE LITERATURA COMPARADA. Niterói, Abralic, março de 1991.
- REVISTA DIONYSOS (Teatro Oficina). Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, SEC – Serviço Nacional de Teatro, número 26, janeiro de 1982.
- REVISTA ESCRITA. Rio de Janeiro, Pós-Graduação Letras, número 3 e 4, 1998/99.
- REVISTA GÁVEA. Revista de História da Arte e da Arquitetura, Rio de Janeiro, número 10, 1994.
- REVISTA LES INROCKUPTIBLES (*L'hebdo musique, cinema, livres, etc.*). Paris, numero 207, du 28 juillety au 17 août 99.
- REVISTA PALAVRA. Rio de Janeiro, Departamento de Letras da PUC-Rio, número 1, 1993.

- REVISTA VISÃO, 1/3/68. In: *Revista Dionysos*, 1978, p. 170-5.
- ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- \_\_\_\_\_. *O século do cinema*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1985.
- RODRIGUES, José Carlos. *O tabu do corpo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1975.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1965.
- ROSZAK, Theodor. *A contracultura*. Petrópolis: Vozes, 1973.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. *O homossexual astucioso*. New York: Center for Gay and Lesbian Studies/Universidade de Nova York, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
- \_\_\_\_\_. Oswald de Andrade ou: Elogio da tolerância étnica. In: 2º Congresso Abralic: Literatura e Memória Cultural. *Anais*, vol. 1. Belo Horizonte: Abralic, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Stella Manhattan*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- \_\_\_\_\_. Apesar de dependente, universal. In: *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- \_\_\_\_\_. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 1997.
- SARLO, Beatriz. Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa. *Revista de crítica cultural*, 15, noviembre, 1997a.
- \_\_\_\_\_. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videocultura na Argentina*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997b.
- \_\_\_\_\_. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires. In: BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial/Unesp, 1990.
- SÊNECA, L. Aneu. *Obras*. São Paulo: Athena, 1966.
- SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- \_\_\_\_\_. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.
- SENSATION: YOUNG ARTISTS FROM THE SAATCHI COLLECTION. London: Royal Academy of Arts, 1999/2000. Catálogo da Exposição.
- SERRES, Michel. *Atlas*. Paris: Champs/Flammarion, 1994.
- SHILLING, Chris. *The body and social theory*. London: Sage Publications, 1993.

- SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- SOLOMON, CARL. *De repente, acidentes*. Porto Alegre: L&PM, 1985.
- SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. São Paulo: L&PM, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Sob o signo de Saturno*. São Paulo: L&PM, 1986.
- SPIVAK, Gayatri Chakavorty. *The post-colonial critic: interviews, strategies, dialogue*. New York/London: Routledge, 1990.
- \_\_\_\_\_. *In others worlds: essay in cultural politics*. New York/London: Routledge, 1998.
- STADEN, Hans. *A verdadeira história dos selvagens, nus e ferozes devoradores de homens, encontrados no novo mundo, a América, e desconhecidos antes e depois do nascimento de Cristo na terra de Hessen, até os últimos dois anos passados, quando o próprio Hans Staden de Homberg, em Hessen, os conheceu, e agora os traz ao conhecimento público por meio da impressão deste livro (1548-1555)*. Rio de Janeiro: Dantes, 1998.
- STANNILAVSKI, Constantin. *A construção do personagem*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1970.
- \_\_\_\_\_. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- STRINATI, Dominic. *An introduction to theories of popular culture*. New York/London: Routledge, 1995.
- SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos*. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.
- TELES, Gilberto Mendonça (Org.). *Oswald na Mira*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1995.
- THOREAU, Henry David. *A desobediência civil*. Porto Alegre: LPM, 1997.
- TOURAINÉ, Alain. A sociedade programada. In: *Pós-socialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- TURNER, G. *British cultural studie: an introduction*. Boston: Unwin Hyman, 1990.
- TURNER, Bryan. *The body and society*. Oxford: Blackwell, 1984.
- VARELA, J. F. *L'inscription corporelle de l'espirit*. Paris: Seuil, 1992.
- VATTIMO, Gianni. *A sociedade transparente*. Lisboa: Antropos, 1989.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.
- \_\_\_\_\_. *War and cinema*. London: Verso, 1989.
- WENDERS, Wim. A paisagem urbana. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, número 23: Cidade. Org. Heloísa Buarque de Hollanda. Ministério da Cultura, Iphan, 1994.
- WITTGENSTEIN, Ludiwig. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

- YÚDICE, George. A negociação do pluralismo no multiculturalismo estadunidense. *Tempo brasileiro*, 120, janeiro-março, 1995.
- \_\_\_\_\_. O multiculturalismo e novos critérios de valorização cultural. *Sociedade e estado*, IX, 1/2, janeiro-dezembro 1994.
- \_\_\_\_\_. Debates atuais em torno dos estudos culturais nos Estados Unidos. (No prelo).  
Internet: <http://www.nyu.edu/projects/IACSN/debates.htm>.
- \_\_\_\_\_. Flanerie na era da reprodução eletrônica. In: MORICONI, Italo (coordenador). *Caio Fernando Abreu – palavra e pessoa*. (no prelo).

Este livro foi impresso em sistema digital  
com disquetes fornecidos pela Editora por



Fone: (11) 3812-2817  
[linearb@linearb.com.br](mailto:linearb@linearb.com.br)  
[www.linearb.com.br](http://www.linearb.com.br)