

A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo¹

Rosângela PATRIOTA²

RESUMO: Este ensaio discutirá a trajetória do Teatro Oficina (São Paulo) durante um período da ditadura militar brasileira (1964-1972), de modo que se possa refletir sobre a historicidade de seus espetáculos e de diversos trabalhos artísticos denominados tropicalistas.

PALAVRAS-CHAVE: História e teatro; Teatro Oficina; teatro brasileiro, década de 1960.

Quando se diz que esta ou aquela obra é boa, subentende-se, mas nunca se diz, que é boa para a engrenagem. Esta, por sua vez, é condicionada pela sociedade existente, da qual aceita apenas o que nela a mantém. Todas as inovações que não ameaçam a função social da engrenagem, ou seja, a função de diversão noturna, poderiam ser postas em discussão. Mas as que tornam iminente uma alteração dessa função, que atribuem à engrenagem uma posição diferente na sociedade, que pretendem aproximá-la, em certa medida, dos estabelecimentos de ensino ou dos grandes órgãos de informação, essas põe-na fora de causa. A sociedade absorve, por intermédio da engrenagem, apenas o de que necessita para se reproduzir.

Bertolt Brecht

Discutir a década de 1960 no Brasil, dos pontos de vista cultural, estético e político, é deparar-se com um caleidoscópio. A pluralidade de acontecimentos propiciou a confecção de interpretações, bem como se construíram movimentos, definiram-se práticas e, fundamentalmente, marcos históricos, que foram elaborados, tornaram-se bases de análises históricas e historiográficas.

Em meio às interpretações existentes, tornou-se consenso entre os estudiosos do período o fato de que o denominado movimento tropicalista foi uma das mais significativas rupturas ocorridas em diversas linguagens estéticas, embora o campo musical tenha sido o que mobilizou um grande número de pesquisadores, acadêmicos ou não.³ Desta feita, existem caracterizações sobre os marcos artísticos e estéticos, identificados como tropicalistas, que podem ser encontradas tanto em livros de divulgação como em pesquisas mais alentadas.

A coleção *Ponto de Apoio*, da Editora Scipione, publicou o livro *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*, de Enor Paiano. Trata-se de um trabalho de divulgação, com o intuito de construir um panorama tropicalista do Brasil pós-1964, a partir da oposição entre a obra de arte com caráter militante e função pedagógica e a pesquisa formal. A partir desta premissa, o filme *Terra em transe* (1966, Glauber Rocha) tornou-se a referência a partir da qual o tropicalismo pode ser localizado historicamente, porque

o caráter messiânico dos discursos poéticos de Paulo, a cenografia exuberante — que contrapõe elementos tropicais, como palmeiras e terraços, a interiores decorados com mau gosto — a religiosidade delirante, a descrença no universo imediato de opções políticas, a busca radical de uma linguagem inovadora e inquietante foram elementos fundamentais na construção daquilo que mais tarde se chamaria tropicalismo.⁴

Nesta linha de raciocínio, a encenação da peça *O rei da vela* (1933, Oswald de Andrade) pelo Teatro Oficina e a instalação *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica, ambas em 1967, tornaram-se as matrizes a partir das quais o tropicalismo começou a ser identificado, isto é, por meio das temáticas, das abordagens e de uma concepção visual que articulava elementos da natureza a objetos e temas referentes à sociedade de consumo.

Por meio destas premissas depreende-se que o tropicalismo foi, antes de mais nada, um conjunto de pressupostos e idéias que nortearam algumas manifestações artísticas pós-1964, com o objetivo de criar uma arte brasileira de vanguarda. Para tanto, as condições específicas que as propiciaram foram elididas e, em seu lugar, verificou-se a exis-

tência de uma idéia capaz de trazer para a sua órbita filmes, espetáculos e instalações, como se estes não tivessem sido frutos de discussões e caminhos próprios.

Reconhecer tal procedimento é também constatar que o estudo cuidadoso das obras qualificadas como tropicalistas, na maioria das vezes, traz à tona a singularidade do processo e das motivações que propiciaram sua realização. No que diz respeito ao Teatro Oficina e à encenação de *O rei da vela*, as análises geralmente evidenciam tal trajetória, isto é, o impacto que o filme *Terra em transe* teve entre os integrantes do grupo, ao lado da recuperação de Oswald de Andrade e de seus escritos para os debates da década de 1960.⁵

Tais referências ao filme de Glauber Rocha começaram a construir o elo entre este e o espetáculo *O rei da vela*, principalmente no que se refere à existência de perspectivas de redimensionamento das interpretações sociais, políticas e estéticas sobre o Brasil daquele período. Posteriormente, esta cadeia de referências ganhou um elo, que contribuiu de maneira definitiva para a elaboração de uma idéia de Tropicalismo, advindo das ponderações de Caetano Veloso sobre a incorporação de suas expectativas estéticas nestes trabalhos e na obra de Oswald de Andrade, em particular, como revelou em uma entrevista ao poeta Augusto de Campos:

é fácil você compreender como Oswald de Andrade deve ser importante para mim, tendo passado por esse processo, tendo ficado apaixonado por um certo deboche diante da mania de seriedade em que caiu a BN. Você sabe, eu compus *Tropicália* uma semana antes de ver *O rei da vela*, a primeira coisa que eu conheci de Oswald. Uma outra importância muito grande de Oswald para mim é a de esclarecer certas coisas, de me dar argumentos novos para discutir e para continuar criando, para conhecer melhor a minha própria posição. Todas aquelas idéias dele sobre poesia pau-brasil, antropofagismo, realmente oferecem argumentos atualíssimos que são novos mesmo diante daquilo que se estabeleceu como novo.⁶

As palavras de Caetano fornecem importantes elementos para que se discutam as apropriações e as reapropriações das obras mencionadas. Inicialmente, temos um tema, Tropicalismo, o qual agrega em tor-

no de si uma série de acontecimentos e significados, que, evidentemente, possuem um tempo e um lugar. Nestas circunstâncias, houve um esforço em se identificar o início do movimento, e este via de regra localiza-se na exibição do filme *Terra em transe*, na encenação da peça *O Rei da Vela*, na composição da música *Tropicália* por Caetano Veloso, e na instalação realizada pelo artista plástico Hélio Oiticica denominada *Tropicália* que, aliás, emprestou o título à música de Veloso.

A partir deste encadeamento pode-se observar que as “identidades” entre o filme de Glauber Rocha, a encenação de José Celso, a instalação de Hélio Oiticica e a música de Caetano Veloso foram compostas pelas recepções destes trabalhos, isto é, por aqueles que os fruíram tanto estética quanto politicamente. Em geral, os registros destas são constituídos de depoimentos, sejam eles proferidos no calor da hora, sejam lembranças de situações passadas, na maioria das vezes, despidos de suas especificidades, que se tornaram matéria-prima para as interpretações que buscaram um ordenamento de idéias e de trabalhos particulares em uma única motivação.⁷

A apresentação destes elementos revelam instigantes perspectivas para que o tema seja discutido. A primeira delas refere-se ao fato de que não é possível imputar uma data e/ou lugar para precisar o nascimento do “movimento” tropicalista, enquanto a segunda destaca as dificuldades em caracterizar as diferentes experiências artísticas intituladas tropicalistas. Por sua vez, a terceira perspectiva remete à necessidade de circunstanciar historicamente estes processos criativos, a fim de construir um diálogo estético mais profícuo. Neste sentido, à luz de tais possibilidades, este texto investigará o caminho teatral adotado pelo Grupo Oficina e, em particular, por José Celso Martinez Corrêa, com vistas a compreender os impasses e as radicalizações contidas nesta trajetória.

TEATRO OFICINA – BREVE TRAJETÓRIA NAS DÉCADAS DE 1960 E 1970

Fundado em 1958, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, por José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Carlos Queiroz

Telles, Amir Haddad, Moracy do Val, Jairo Arco e Flexa, entre outros, o Teatro Oficina surgiu encenando peças escritas por seus próprios componentes, como *A Ponte*, de Carlos Queiroz Telles, e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Celso Martinez Corrêa, em pequenos espaços ou em residências particulares. Desse ponto de vista, o seu nascimento não foi marcado por nenhuma iniciativa de transformar a cena teatral no País, de maneira distinta do Teatro de Arena, que buscou sistematicamente a constituição de uma dramaturgia e de um teatro nacionais, comprometidos com as lutas de segmentos subalternos da sociedade brasileira.

Em verdade, neste período, a sua produção pode ser considerada híbrida, uma vez que não possibilitou a constituição de uma “identidade”. Pelo contrário, esta se afirmou muito mais pela presença de seus componentes do que pela existência de uma perspectiva definida de atuação. Nesse período, ainda próximo dos integrantes do Arena, o grupo encenou *Fogo frio* (Benedito Ruy Barbosa), sob a direção de Augusto Boal, e *A engrenagem* (roteiro cinematográfico de Jean-Paul Sartre adaptado por Boal e Zé Celso), na temporada de 1959-1960.

Assim, em meio a um debate que envolveu as idéias nacionalistas do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), as perspectivas de revolução democrático-burguesa, defendidas pelos segmentos progressistas da sociedade, e as teses do engajamento político, advogadas pelo mencionado filósofo francês, o Oficina assumiu o caminho da profissionalização. No período anterior a 1964, encenou textos de diferentes dramaturgos, entre os quais estiveram Augusto Boal, Clifford Odets, Tennessee Williams, Valentin Katáiev. Concomitantemente a estas montagens, foi ministrado um curso voltado para a interpretação, sob a responsabilidade de Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil, a partir dos ensinamentos de Konstantin Stanislavski.

O resultado deste empreendimento teórico e prático foi, em 1963, o espetáculo *Pequenos burgueses* (Máximo Gorki), que na

moldagem da interpretação seguiu, grosso modo, as seguintes etapas: numa primeira fase o estudo das vontades de cada personagem, das intenções de cada pequeno momento do texto, depois a incandescência

emotiva levada quase à loucura, na procura da emoção de cada cena e, finalmente, uma volta à apresentação realista.⁸

Este trabalho passou a ser visto como símbolo de qualidade do Oficina, especialmente no que se refere à direção e à interpretação, embora estas ênfases não tenham sido suficientes para garantir ao grupo uma “identidade”. Por certo, tal ausência deveu-se, e muito, às circunstâncias daquele momento, porque, em fins da década de 1940 e início da década seguinte, as atividades do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) foram largamente reconhecidas por meio de suas criações cênicas. Porém, após o grande impacto causado no público e na crítica pela montagem de *Eles não usam black-tie* (1958) e pela implementação dos Seminários de Dramaturgia, o Teatro de Arena tornou-se o parâmetro do que deveria ser um teatro comprometido com a realidade brasileira.

No entanto, mesmo diante deste modelo definido, o Oficina procurou estabelecer um diálogo com a conjuntura, a partir de um repertório que, preferencialmente, tinha como protagonistas representantes dos segmentos médios e, neste sentido, uma das prioridades era a de observar, tanto estética quanto historicamente, o comportamento destas personagens. Esta se tornou uma oportunidade para discutir a própria origem social dos artistas brasileiros, que estavam nas mais diferentes regiões do País estimulando o debate e as atividades culturais.⁹ Embora tendo seu trabalho reconhecido pelo público e pelos críticos, as atividades do Oficina não surtiram o impacto intelectual e político desejado, porque o público teatral, universitário em sua maioria, esperava encontrar nos palcos mensagens mais diretas e resultados imediatos, isto é, palavras de ordem em defesa do patrimônio brasileiro, estímulos à organização da classe operária e a firmeza necessária para o combate da opressão no campo, por meio da denúncia dos latifundiários.

Assim, mesmo diante de tais opções, o grupo deu continuidade às suas escolhas dramáticas encenando *Um bonde chamado desejo* (Tennessee Williams), *Todo anjo é terrível* (Ketti Frings) e *Quatro num quarto* (Valentin Katáiev). Este percurso começou a ser alterado quando, em 1964, houve a deposição do presidente João Goulart e uma junta militar assumiu o poder.

O golpe de 1964 encerrou no teatro brasileiro um momento de profundo otimismo. A partir de então, as manifestações artísticas, que antes conclamavam a população a se organizar, passaram a ter como “palavra de ordem” a resistência ao arbítrio. Dentre os integrantes do Oficina, Fernando Peixoto, Renato Borghi e José Celso M. Corrêa tiveram suas prisões preventivas decretadas e afastaram-se temporariamente das atividades teatrais. Enquanto isso, o teatro, sob a responsabilidade de Ítala Nandi, encenou *Toda donzela tem um pai que é uma fera* e reativou o curso de interpretação de Eugênio Kusnet. Porém, com a *lista negra* posta de lado, o grupo retomou suas atividades e novas produções passaram a dominar a agenda do Oficina: a volta de *Os pequenos burgueses*, que fora censurado, e a estréia de *Andorra* (Max Frisch), cuja temática versava sobre racismo contra a população judaica.

Esta encenação, na medida do possível, esboçou uma resposta ao regime de exceção que começava a se consolidar no País, mas não conseguiu estabelecer uma perspectiva política e estética para os novos tempos que se delineavam. Dessa maneira, encerrada a temporada, iniciaram-se os preparativos para a montagem de *Os inimigos* (Máximo Gorki), cuja estréia fora prevista para o início do ano de 1966. Todavia, um incêndio nas dependências do teatro obrigou o grupo a uma redefinição de planos.

O Oficina, diante do ocorrido, promoveu um festival retrospectivo em São Paulo no Teatro Cacilda Becker, que posteriormente foi apresentado no primeiro semestre de 1967 no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France. Durante a temporada carioca, integrantes do grupo entraram em contato com o texto da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, escrita em 1933, que ao ser encenada tornou-se o principal espetáculo da história do grupo.

Após o estrondoso sucesso de *O rei da vela*, foram levados para o palco os seguintes textos: *Poder negro* (1968, LeRoy Jones), direção de Fernando Peixoto; *Galileu Galilei* (1968, Bertolt Brecht), direção de Zé Celso; *Na selva das cidades* (1969, Bertolt Brecht), direção de Zé Celso; *Don Juan* (1970, Molière), direção de Fernando Peixoto. Em 1971, após a saída de F. Peixoto e Ítala Nandi, a companhia realizou a viagem Utopia (Utopia dos trópicos) durante dez meses. Em 1972 estreou a cria-

ção coletiva *Gracias señor*. Neste mesmo ano, um novo grupo começou a emergir e apresentou *O casamento do pequeno burguês* (Bertolt Brecht), direção de Luís Antonio Martinez Corrêa, e *Três irmãs* (Anton Tchecov), direção de Zé Celso. Em 1974 houve novas criações coletivas para os espetáculos *As criadas* (Jean Genet) e *Ex-amor, um caso de polícia* (Luiz Fernando Guimarães). Neste mesmo ano o teatro foi invadido, sob a acusação de tráfico de drogas. Vários membros foram presos, entre eles Zé Celso. Após noventa e três dias foram absolvidos e Zé Celso partiu para Portugal. Em meio a essas produções, não se deve esquecer que em 1968 Zé Celso dirigiu, fora do Oficina, o espetáculo *Roda viva* (Chico Buarque de Hollanda), bem como no decorrer de 1970 foi rodado o filme *Prata palomares*, projeto no qual estiveram envolvidos mais diretamente Renato Borghi, Ítala Nandi e André Faria.

O IMPACTO DE O REI DA VELA NO TEATRO OFICINA E NA CULTURA BRASILEIRA

Durante a estadia no Rio de Janeiro, os integrantes do Oficina realizaram alguns cursos de formação profissional e intelectual, dentre os quais estavam o de “Filosofia e Pensamento Cultural”, ministrado por Leandro Konder, e o de “Interpretação Social”, sob a responsabilidade de Luís Carlos Maciel. Neste último, o contato com os escritos teóricos e as concepções cênicas de Bertolt Brecht deram um novo patamar para a compreensão da cena teatral, como revela o seguinte depoimento de Maciel:

na oportunidade, propaguei um termo de Brecht: *Gestus*. Nossa proposta se inspirava nele — e essa era a técnica adequada. O ator tinha que buscar o *Gestus* do personagem. A palavra alemã, de origem latina, tinha uma tradução fácil como ‘gesto’, simplesmente — mas essa tradução não satisfazia o significado que o dramaturgo alemão dava ao termo. *Gestus* não era simplesmente ‘gesto’ que se faz com os braços. *Gestus* era qualquer elemento de exteriorização física (cacoetes, posturas, maneiras de falar etc.) que o ator pode usar para projetar o personagem — sem que necessaria-

mente se limite a um gesto realista. Além disso, o *Gestus* brechtiano é social, isto é, a exteriorização física é um signo da condição social do personagem. Ele tem uma dimensão crítica — e de crítica da sociedade, mais do que do indivíduo. A tarefa era a de determinar o *Gestus* social de cada personagem. (...) Para José Celso, entretanto, era apenas o começo de alguma coisa que ele queria fazer — um espetáculo de teatro realmente inovador. Precisava de um texto e me revelou isso. Será que eu conhecia algum? Era melhor que fosse um autor brasileiro, ele preferia não fazer sua experiência radical com uma tradução — e, naturalmente, embora eu não me lembre que isso tenha sido manifestado no discurso de então, o **Brasil tropicalista** talvez já estivesse nas intenções ocultas do artista (grifos nossos). Um texto? Lembrei de Ruggero Jacobbi, na noite de Porto Alegre, e sugeri *O rei da vela*. Falei da peça com o maior entusiasmo, contei que pensara em montá-la, mas acrescentei que o mais importante era que a peça ganhasse o palco, qualquer que fosse o diretor. Estava com o livro em casa e podia emprestar. E assim foi feito.¹⁰

O rememorar deste episódio contribui para dar inteligibilidade à trajetória intelectual e estética do grupo, isto é, o contato com outras possibilidades em conceber a cena teatral que, até então mediada primordialmente pela apreensão psicológica do método Stanislavski, ganhou novas dimensões. Com efeito, em vez da construção particular privilegiando o indivíduo por meio da personagem, a interpretação adquiriu uma dimensão mais abrangente, que redefiniu o “olhar social” dos atores do Oficina.¹¹

O impacto desse processo de aprendizagem tornou-se visível na construção de outras perspectivas interpretativas para o Brasil, após o golpe de 1964. Para tanto, deve-se recordar que entre o final dos anos 1950 e o início dos 60 houve a crença de que o País vivenciava um processo em direção à revolução democrático-burguesa. Nesse período, as atividades artísticas de grupos como Teatro de Arena, Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE), Movimento de Cultura Popular (MCP) visavam contribuir com a conscientização da sociedade, em particular, das classes trabalhadoras. Findo esse processo, com o golpe militar a construção da resistência demo-

crática tornou-se a palavra de ordem a ser defendida por grupos progressistas, particularmente por aqueles próximos ao Partido Comunista Brasileiro (PCB). Contudo, esta não foi uma tese aceita integralmente pelos setores de esquerda. Tendo perdido muitos de seus quadros, fosse por discordâncias em relação à sua política de alianças, fosse por não compartilhar de sua análise sobre a conjuntura brasileira, o PCB viu esse processo intensificar-se após os acontecimentos de 1964.

Nessas circunstâncias, a arte engajada, que apesar da denúncia e da exposição das mazelas sociais e políticas era profundamente otimista e solidária em relação ao futuro do País, passou a externar posturas que não mais vislumbravam esperanças em relação ao porvir. Para aqueles que continuavam a compartilhar das análises do PCB, o momento era o de resistência política e de luta pelo retorno das liberdades democráticas. Outros que, anteriormente, já não se sentiam à vontade diante das interpretações propostas pelos comunistas, mas que também acreditavam no papel político da criação artística, realizaram outras discussões. Em lugar de enfatizarem o caráter de resistência, seus trabalhos iniciaram um diálogo crítico com as experiências políticas e estéticas, que apostaram tanto na política de alianças quanto na possibilidade da revolução democrático-burguesa.

No cinema, exemplos significativos desta vertente foram os filmes *O desafio*, de Paulo César Sarraceni, e *Terra em transe*, de Glauber Rocha. O primeiro, concebido e realizado imediatamente após o golpe, por meio de uma metáfora amorosa denunciava a impossibilidade de aliança entre a burguesia industrial brasileira e os segmentos intelectuais de esquerda. Já o segundo, indiscutivelmente tornou-se o grande marco político e cultural da década, na medida em que transformou a criação artística do País, quer para aqueles que o defendiam, quer para os que o criticavam. Para o Grupo Oficina, *Terra em transe* tornou-se um divisor de águas. Após assisti-lo, as questões a serem discutidas não foram mais as mesmas, da mesma maneira que a criação estética também não mais o seria. Aliás, esta percepção tornou-se visível na seguinte declaração de Zé Celso:

a eficácia do teatro político hoje está no que Godard colocou a respeito do cinema: a abertura de uma série de vietnãs no campo da cultura —

uma guerra contra a cultura oficial, a cultura do consumo fácil. Pois com o consumo não só se vende o produto mas também se compra a consciência do consumidor (...). Um filme como *Terra em transe*, dentro do pequeno público que o assistiu e que o entendeu, tem muito mais eficácia política do que mil e um filmecinhos politizantes. *Terra em transe* é positivo exatamente porque coloca quem se comunica com o filme em estado de tensão e de necessidade de criação neste país.¹²

Glauber Rocha, afastando-se dos temas do cangaço e da religiosidade rural popular, lançou com *Terra em transe* novos olhares para a cultura e para a política brasileiras. Procurou, com isso, romper com as perspectivas políticas que até então nortearam sua ação: uma certa simpatia pelo pacto policlassista. É possível afirmar que, na história da arte e da cultura no Brasil, o filme de Glauber Rocha estabeleceu um marco com o qual as mais diversas linguagens, de maneira direta ou indireta, tiveram de dialogar¹³. Especificamente em relação aos integrantes do Oficina, este impacto, aliado ao novo repertório (Antonin Artaud, Bertolt Brecht, Jerry Grotowski, entre outros), construiu os subsídios que permitiram criar cenicamente uma interpretação antropológica da peça *O rei da vela* (Oswald de Andrade) em 1967.

A força do texto, por meio de diálogos irônicos e personagens estruturados socialmente, apresentava uma interpretação altamente crítica e sem condescendência da burguesia brasileira e de suas relações com o capital estrangeiro, em uma abordagem totalmente distinta da dramaturgia produzida na década de 1960, que optou por representar a realidade por intermédio de narrativas que privilegiaram o drama.

Sob esse aspecto, temas como exploração do capital estrangeiro, burguesia subserviente, aliança entre latifundiários e industriais foram construídos, tanto no texto quanto cenicamente, com irreverência e distanciamento, o que possibilitou a exacerbação da ironia e do deboche. Momentos da encenação, bem como soluções relativas à interpretação dos atores, aos cenários, aos figurinos e à maquiagem, foram apontados como estratégias de desnudamento da realidade brasileira.

O espetáculo *O rei da vela* transformou o cenário teatral, pelo menos no eixo Rio-São Paulo, na medida em que construiu um outro olhar

para o processo histórico e cultural no Brasil. Esta afirmação torna-se pertinente ao recordar que nesses palcos houve predominância de montagens que tiveram o tema da resistência democrática como eixo de suas narrativas. O governo militar era o alvo preferencial de críticas e de denúncias, fosse em peças com temas historicamente consagrados (*Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes*, entre outras), fosse em espetáculos que resgataram a comédia e o próprio teatro de revista (*Dura lex sed lex no cabelo só gumex*, *Se correr o bicho pega se ficar o bicho come*), fosse em espetáculos musicais (*Opinião*) ou naqueles que tiveram a denúncia ao arbítrio como tema central (um espetáculo ilustrativo é *Liberdade, liberdade*).

Tais escolhas não deixaram dúvidas a respeito da interpretação que estava sendo construída da realidade brasileira. À ditadura militar e aos seus aliados coube o papel de opressores, ao passo que à população brasileira, em geral, e aos setores qualificados como progressistas, a condição de oprimidos. Dessa perspectiva, a encenação de *O rei da vela*, a exemplo do que havia ocorrido com o filme *Terra em transe*, desorganizou, no que se refere à forma e ao conteúdo, o universo cultural e artístico do País.

O vigor temático e cênico da peça de Oswald de Andrade, aliado ao *Gestus* da interpretação do Oficina e acrescido dos cenários *tropicais* de Hélio Eichbauer, causou um grande impacto, porque não se estava diante de um espetáculo que apontasse soluções e conclamasse à resistência. Pelo contrário, houve a exposição do cadáver gangrenado, que deveria ser sepultado em nome de outras possibilidades históricas. Nesse sentido, compreender a importância deste momento do teatro no Brasil é analisar o diálogo que este trabalho construiu com aquela conjuntura.

Ao lado da ousadia cênica, o aspecto mais surpreendente, à época da montagem, foi o fato de que, já na década de 1930, o texto apontara para a impossibilidade de se constituírem alianças entre segmentos sociais distintos, especialmente se não houvesse interesses concretos em jogo. Desta feita, reafirmou, na década de 1960, que bandeiras como nacionalismo e soberania nacional eram muito vagas e genéricas para garantir a fidelidade da burguesia nacional ao pacto de colaboração de

classes proposto pelo governo Goulart. Para tanto, o espetáculo ressaltou que as alianças entre os personagens Abelardo e Heloísa, e entre Abelardo, Heloísa e o personagem norte-americano eram pontuais, ou, em outros termos, a partir de interesses financeiros concretos, e em nome deles, casamentos, batizados e amizades tornaram-se meros acordos de ocasião.

Assim, com o advento de trabalhos que não refletiram somente sobre a situação daquele momento, mas propuseram a sua compreensão por meio da investigação de suas estruturas, foram construídas as bases a partir das quais a idéia de movimento tropicalista começou a ser definida. Para tanto, a obra de Oswald de Andrade (em particular, os manifestos *Pau-Brasil* e *Antropófago*) tornou-se referencial de interpretação e de conduta, o que, por sua vez, transformou a encenação de *O rei da vela* na sua mais completa tradução.

O PROCESSO DE RADICALIZAÇÃO DA CENA TEATRAL DO OFICINA

Após *O rei da vela*, Zé Celso iniciou seu processo de radicalização de modo a aprofundar o diálogo entre teatro e política. Nestas circunstâncias, tornou-se necessário enfrentar as justificativas ideológicas que explicaram o golpe militar e atribuíram aos derrotados a estatura de heróis. Desta feita, para o entendimento de tais adversidades foi importante compreender os acontecimentos de 1964 não somente pelos embates da conjuntura imediata, mas pela constituição das estruturas social, política e econômica da sociedade brasileira.

Nesse processo de radicalização, especialmente de seu principal diretor, pode-se afirmar que as peças e os dramaturgos escolhidos para compor a cena do Oficina propiciaram a realização de trabalhos que, ao deglutirem temas e impasses da própria conjuntura brasileira, realizaram interpretações contundentes sobre o *statu quo* e sobre a prática e pressupostos dos segmentos oposicionistas. Mesmo tendo sido paradigmático, o espetáculo *O rei da vela* não se constituiu em uma linha de trabalho a ser adotada pelo grupo. Pelo contrário, as propostas cê-

nicas foram desenvolvidas à luz das questões que emergiram do processo criativo. Assim, se o Oficina, para além da encenação do texto de Oswald de Andrade, construiu uma *cena tropicalista*, esta pode ser vislumbrada no diálogo palco/platéia, como exercício investigativo do País e das bases da sociedade contemporânea.

É evidente que, para Zé Celso, a encenação de *O rei da vela* fora definitiva para projetá-lo como um diretor original e importante interlocutor no debate político e intelectual do País. Dada a repercussão do espetáculo e das questões por ele suscitadas, Zé Celso sentiu-se estimulado a investigar outras possibilidades artísticas.

A fase de otimismo encerrara-se e o País não era mais o mesmo. As esperanças e o “dia que virá” não eram mais possíveis. Então, como proceder? Com quem dialogar? Quais os caminhos que deveriam ser percorridos?

Estas indagações permitiram a Zé Celso recuperar o processo vivenciado recentemente e reavaliá-lo à luz de outras premissas. De um lado, a constatação histórica da impossibilidade em conclamar uma frente, com vistas a construir uma transformação efetiva do País. Por outro lado, verificou a inexistência estética e política de um teatro nacional que, por sua vez, viabilizou o surgimento de uma perspectiva que fosse capaz de se apropriar de distintas formas de pensar e de compreender o processo criativo, a fim de que surgissem outras maneiras de olhar e discutir a arte e o País.

Para tanto, se o teatro estava se transformando, esse processo deveria também abarcar o público, especialmente porque no início da década de 1960 a noção de público trouxe consigo uma perspectiva homogênea. Falava-se ao coletivo, independentemente da existência das individualidades. Nesse contexto, se o palco não era mais capaz de conceber uma unidade em torno da nação, por que acreditar que o público poderia ser confundido com o povo? Desse ponto de vista, repensar na relação entre palco e platéia tornou-se urgente, em especial, porque as expectativas que os setores de esquerda haviam depositado em segmentos da classe média não mais existiam.¹⁴

Assim, em meio a essas descobertas e inquietações ocorreu a montagem do espetáculo *Roda viva* de Chico Buarque de Hollanda. O tex-

to, em princípio, era uma peça bem simples, com uma estrutura dramática pouco desenvolvida. As personagens não eram complexas, as situações e condições sociais eram primárias e de narrativa pouco sofisticada, com seus objetivos expostos de maneira simples e direta: mostrar que na sociedade de consumo as expectativas e os ídolos são fabricados para que com eles o público se identifique. Todavia, este texto ingênuo, sob o aspecto dramático, nas mãos de Zé Celso ganhou dimensões agressivas, com o intuito de radicalizar a cena, transgredir os limites entre palco/platéia, e principalmente romper com a idéia do teatro como contemplação. Instaurou, assim, uma proposta que ficou conhecida como teatro de agressão:

Além dessa concepção, que poderíamos chamar de generalizante quanto ao sentido da arte, o espetáculo de José Celso utilizou com prodigalidade as sugestões de encenação contidas nos manifestos do “Teatro da Crueldade”. Assim é que, em sucessivos momentos, assistíamos a cenas de caráter ritualístico: a procissão da crucificação do ídolo popular, por exemplo, com músicas sacras e ritmos africanos; o ritual antropofágico das “macacas” de auditório devorando o fígado do cantor popular, as profanações dos mitos, principalmente dos santos da Igreja Católica, etc. Espalhavam-se também, pelo espetáculo, constantes paramentações que formavam verdadeiras “imagens sígnicas” que se complementavam mediante um sem-número de acessórios. O espaço tradicional à italiana foi transformado numa confusão entre o palco e a platéia. Várias cenas (pe-lo menos no espetáculo de São Paulo) processavam-se no espaço do público; a platéia, dessa maneira, era colocada dentro do mundo de ficção, o que possibilitava forte envolvimento sensorial dos espectadores, os quais não raro eram tocados, roçados, etc. E talvez o mais importante, o texto foi reduzido a um simples roteiro, sobre o qual a direção tentou criar uma verdadeira linguagem de espetáculo, com uma assinatura quase exclusiva do “autor-diretor” José Celso.¹⁵

Dessa maneira, configurou-se um processo de radicalidade, no qual não se encontrou uma situação de justaposição entre o *arcaico* e o *moderno*, como estudiosos revelaram em análises de músicas de Gil

berto Gil e de Caetano Veloso.¹⁶ Pelo contrário, por meio de um caminho singular, Zé Celso questionou a indústria do consumo, discutiu a realidade brasileira e criou mecanismos de contestação, com o intuito de desnudar as elites culturais, econômicas e intelectuais. Tal iniciativa acabou redimensionando as atividades do próprio grupo que, internamente, dividiu-se em representativos e coro.

Esta divisão opôs, de um lado, profissionais que tinham uma trajetória reconhecida pelo público e pela crítica e, de outro, jovens que entraram no processo questionando a estrutura na qual as atividades artísticas estavam alicerçadas. Dessa maneira, exacerbou-se a crítica à projeção individual de determinado ator e/ou atriz em detrimento de uma idéia coletiva de trabalho, com vistas a estimular uma reflexão sobre as condições de produção do espetáculo. Assim, as relações de trabalho não eram externas ao processo criativo. Pelo contrário, o trabalho cultural e artístico havia incorporado uma divisão de tarefas e uma apropriação de seus resultados semelhantes a outras áreas da produção econômica.

Nesse sentido, a luta política e cultural proposta, particularmente por Zé Celso, envolveu pelo menos duas frentes. A primeira dizia respeito às condições de trabalho e de produção do espetáculo. A segunda, por sua vez, apontava para a transformação do diálogo a ser construído entre palco e platéia, inicialmente uma relação de mercado (compra e venda de bens simbólicos) que deveria ser transformada à luz das mudanças estruturais e culturais da sociedade brasileira.

No decorrer destes questionamentos, o Oficina começou os preparativos para a montagem de *Galileu Galilei*, na qual a inquietante reflexão sobre o conhecimento e sua apropriação social *versus* a intolerância religiosa foi transmutada em caráter opressivo do poder, especialmente ao expor no palco uma parábola do Brasil de 1968. Para tanto, as disputas entre o coro e os representativos novamente veio para o centro do espetáculo, e o Oficina, à medida que questionava os fundamentos da sociedade contemporânea, contestava a si mesmo e sua própria história. Desta feita, o desafio continuou: propor a transformação ampla e irrestrita da sociedade implicava, inicialmente, a metamorfose de quem a propunha.

O processo de radicalização teve sua continuidade com a escolha da peça *Na Selva das Cidades* (Bertolt Brecht) como próximo trabalho. Como construir o espetáculo? Quais as leituras que deveriam embasá-lo? Como articular texto e encenação à realidade política do País? De acordo com Ítala Nandi:

se em *Galileu* e *O rei da vela* fizemos uma economia absoluta de laboratórios de interpretação, com a *Selva* ocorreu o oposto: foram seis meses de muitos ensaios e laboratórios exacerbados, extenuantes, buscando as mais recônditas e escondidas memórias. Ao mesmo tempo que líamos Brecht, aplicávamos, também muito mais o Stanislavski do 2º volume (quase ninguém lê, mas é o melhor), em que ele estuda o gestual teatral, e, ainda, Grotowski, muito relaxamento com a professora Eloá R. Teixeira, Kung Fu, Karatê, Capoeira. Procurar novas expressões. Fora do teatro, na rua, em todos os cantos das cidades do País, apareciam cartazes com o rosto dos “subversivos” procurados, como nos filmes de faroeste americano. Em qualquer lugar lia-se: “Brasil: ame-o ou deixe-o.” Uma vergonha. No cenário da *Selva*, assinado por Lina Bo Bardi, ela deixou à mostra toda a estrutura do teatro e, nos muros, fez pichações de frases que os seus operários de obras lhe diziam, como “Lua não dá pra índio!” ou *slogans* da cidade, como “São Paulo, cidade que se humaniza”, acompanhados de um símbolo — uma pá e uma flor. Esse era o período de construção do “Minhocão”. (...) *Na selva das cidades* era um grito de socorro — em muitos momentos até conformado — mostrando uma grande impotência frente a uma realidade tão dura. Se não tivéssemos encontrado esse texto e usado em momento tão oportuno, o grupo teria fatalmente se desfeito antes. É que a peça discutia a situação metafísica que se instalara dentro do próprio grupo — o niilismo, de um lado, e, do outro, a consciência da necessidade de lutar.¹⁷

Nessas circunstâncias, a necessidade da luta manifestou-se não na mera denúncia da ditadura militar e do impacto do AI-5 na vida da população, mas na tradução estética dos mecanismos de produção e reprodução das relações sociais no capitalismo. Ambientado cenicamente em um ringue de luta, o espetáculo refletia sobre a capacidade

de compra e/ou venda da consciência de um cidadão, por meio da constante disputa em que Schlink tentava, de todas as maneiras, comprar a opinião de George Garga. Quais os limites a serem preservados, ou a ruptura deveria ser total?

O Oficina não passou impune por esse processo e os limites do teatro deixaram de ser suficientes. O grupo ganhou as ruas da cidade de São Paulo e, posteriormente, as de várias regiões do Norte e Nordeste do Brasil. Desenvolveu trabalhos com os habitantes dos municípios, com vistas a abolir a dicotomia entre palco e platéia e a instituir um jogo interpessoal e criativo. Findo esse processo, o elenco retornou a São Paulo e às salas de teatro e, no Teatro Ruth Escobar, apresentou um dos espetáculos mais instigantes de sua trajetória: *Gracias, señor*.¹⁸

Indiscutivelmente, *Gracias, señor* é um do roteiros mais radicais do teatro brasileiro, na medida em que, do ponto de vista formal, rompeu com todas as convenções cênicas estabelecidas a fim de enfatizar o diálogo entre “arte e vida”, a partir das seguintes idéias: 1ª Parte — Confrontação (a assembléia dos mortos — 20 minutos de confronto); 2ª Parte — Aula de esquizofrenia (opção entre a lobotomização, destruição dos cérebros ou não); 3ª Parte — A divina comédia (descida aos infernos — reconstituição da pressão feita nos cérebros para que eles cedam); 4ª Parte — A morte; 5ª Parte: Sonhos de ressurreição; 6ª Parte — lição de voltar a querer/Novo alfabeto; 7ª Parte — Te-ato: é o que fica da ação do espetáculo no espectador.

Embora estando em um registro histórico e teórico diverso do daqueles que tinham feito a opção pela luta armada, o impulso dado pelo Oficina exigia uma transformação radical da sociedade, não só em nível de relações de produção, mas especialmente no campo das relações afetivas e culturais. Para tanto, o diálogo com a contracultura fora fundamental, a fim de alicerçar indagações que estavam além do questionamento imediato da ditadura militar instaurada e da construção do campo da resistência democrática. Pelo contrário, as suas expectativas, se colocadas no campo político propriamente dito, tinham como fundamento a crítica à civilização ocidental ou, em termos do pensamento de Herbert Marcuse, buscavam realizar a “revolução qualitativa.”¹⁹ Sob esse aspecto, caberia denunciar que os princípios de atuação nos

limites da “legalidade”, quando muito, trariam algumas conquistas reformistas. Porém, uma transformação revolucionária que não considerasse os níveis simbólicos não avançaria na busca de um Homem Novo em uma Nova Sociedade. Dessa maneira, a perspectiva revolucionária exigia muito mais e, para tanto, como pensar na ação teatral?

Esse movimento progressivo de implosão das estruturas foi gerando um processo de radicalização que, sem dúvida, não encontrou paralelo no teatro e, talvez, na cultura brasileira em geral. Por conseguinte, Zé Celso talvez tenha sido um dos artistas mais criativos e lúcidos daquele momento, ao constatar a seguinte evidência:

aprendemos que os dados cultural e político são um só. Não se os dissociam, nem querendo. Não há ação politicamente revolucionária se formos reacionários culturalmente²⁰.

Desta feita, em meio a esse processo histórico e cultural, a progressiva radicalização da cena teatral do Oficina trouxe procedimentos que visaram ao questionamento das dinâmicas sociais e políticas, e não simplesmente a um exercício de denúncias do *statu quo*, com o intuito de articulá-las às estruturas vigentes.

PERSPECTIVAS DO DEBATE TROPICALISTA NO TEATRO OFICINA

Nesse sentido, à guisa de conclusão, cabe dizer, em primeiro lugar, que interpretar objetos artísticos à luz de suas historicidades significa destituí-los de uma situação ideal, a fim de percebê-los no campo das paixões e das disputas que alimentaram o momento no qual os mesmos foram elaborados.

Tal premissa é plenamente perceptível nos debates teóricos e estéticos que envolvem o Tropicalismo, porque estes foram confeccionados sob a égide das disputas e políticas da década de 1960, que dividiram a produção do período em dois grupos distintos. O primeiro, relativo às obras de caráter reformista, tanto no nível formal, quanto no temático. O segundo diz respeito aos trabalhos que foram conside-

rados inovadores na linguagem e nas questões propostas. Dessa maneira, os intérpretes e estudiosos dos assuntos, na maioria das vezes, colocaram-se a favor ou contra, sem analisar a historicidade inerente a estas criações.

Se do ponto de vista estritamente político a alternativa à resistência democrática foi a escolha pela luta armada, no campo estético e cultural, o que não correspondia às expectativas do PCB passou a ser denominado tropicalista ou irracionalista. Todavia, o que foi o Tropicalismo? Quais foram as suas características básicas, a partir de proposições estéticas e políticas?

Ao estudar os textos que discutem o tema, tendo por base tais questionamentos, constata-se que a noção de “tropicalismo” nunca foi discutida, talvez nem sequer forjada. Em verdade, o que existe são referências não-sistemáticas ao impacto do filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha; à encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, pelo Grupo Oficina; à instalação *Tropicália*, de Hélio Oiticica;²¹ e às músicas *Alegria, alegria*, de Caetano Veloso, e *Domingo no parque*, de Gilberto Gil. Porém, o que estas manifestações possuíam em comum?

Tendo por premissa as idéias do historiador Carlos Alberto Vesentini,²² é possível afirmar: foram montadas as armadilhas do fato histórico. No que diz respeito ao Tropicalismo, um exemplo disto é que social e comercialmente são comemorados os seus aniversários. Reportam-se a ele toda vez que se quer definir algo como revolucionário, inovador e em oposição a uma concepção definida de arte e política. Por outro lado, um outro procedimento que se torna evidente, nesta temática, refere-se ao impacto que as análises, efetuadas no calor da hora e/ou posteriormente, pelos agentes do processo, tornaram-se vozes de autoridade para os estudos existentes, isto é, os temas e a periodização emergem das memórias dos participantes.

Outra ilustração desta afirmativa encontra-se no livro escrito por Carlos Calado,²³ no qual se verifica a utilização acrítica do conceito revolucionário, a fim de explicar a produção musical do grupo baiano em fins da década de 1960. Contudo, esta constatação está presente também em produções acadêmicas porque, independentemente de ha-

ver inovação formal, quais os elementos que qualificam a obra como revolucionária e como vanguarda?

Um caminho para estas inquietações está nos textos que Augusto e Haroldo de Campos produziram, com o intuito de analisar as músicas de Gilberto Gil e Caetano Veloso, colocando-as em oposição direta à canção de protesto, ao retomarem a “linha evolutiva” da música brasileira a partir de um diálogo com a Bossa Nova.²⁴

Por que este procedimento? Quais os impactos desta defesa intransigente da música dos compositores baianos?

No trabalho de Heloísa Buarque de Hollanda²⁵ verificam-se as conexões estéticas possíveis entre a Poesia Concreta e a construção poética das músicas de Caetano e Gil, enriquecidas com os arranjos dos jovens músicos paulistas (Rogério Duprat e Júlio Medaglia, entre eles). Ao lado disso, um outro elo construía-se. Os irmãos Campos foram responsáveis por publicações e divulgações da obra de Oswald de Andrade, a quem procuravam se filiar, principalmente em relação à questão formal e à perspectiva antropofágica, tão divulgada por Oswald em seus Manifestos (*Pau-Brasil* e *Antropófago*). Neste período, a encenação de *O rei da vela* veio ao encontro destas expectativas, no sentido de advogar o surgimento de uma arte que questionava e combatia produções que, em nome de uma prática política, negavam ousadias formais. Por fim, a instalação de Hélio Oiticica, referenciada por seu significado e por haver emprestado o nome à música de Caetano Veloso, e o forte impacto do filme de Glauber Rocha constituíram-se nos ingredientes necessários à revolução estética e política dos tropicalistas.

Em tais circunstâncias históricas, Roberto Schwarz escreveu um texto,²⁶ hoje considerado clássico, sobre essas questões, no qual enfatiza a componente “irracional” nas obras mencionadas, bem como faz a defesa intransigente de trabalhos como *Arena conta Zumbi*, *Arena conta Tiradentes* como obras que, embora não inovassem significativamente do ponto de vista estético, politicamente cumpriam um papel importante numa sociedade que tinha de construir a sua resistência à ditadura militar.

O texto de Schwarz gerou um grande impacto, principalmente por definir o campo entre obras que interferem diretamente na luta

política e obras que apenas expõem o subdesenvolvimento, sem articular um embate mais específico contra esta realidade brasileira.

Esta análise suscitou defesas apaixonadas do tropicalismo na música, como os textos de Gilberto Vasconcellos²⁷ e a dissertação de mestrado de Celso Favaretto.²⁸ No entanto, nenhuma destas reflexões resgatou historicamente o processo de criação das obras, mas em que medida estas auxiliaram no enfrentamento político e estético do PCB. Ademais, a idéia de tropicalismo foi forjada a partir da recepção que as músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil obtiveram de críticos formadores de opinião (poetas, professores universitários, músicos, etc.).

Partindo desta constatação, e procurando trilhar o caminho inverso, isto é, resgatar a especificidade das idéias e da cena tropicalista do Oficina, verificou-se que o repertório cultural e artístico que formou Caetano Veloso e Gilberto Gil era distinto do de Hélio Oiticica, assim como a trajetória deste não tinha consonância alguma com as experiências estéticas do Oficina, da mesma maneira que as motivações do filme *Terra em transe* eram específicas. O reconhecimento destas particularidades revela que o forjar da noção de tropicalismo a partir da música, como sua face mais avançada, significou o ocultamento de experiências mais radicais.

Nessas circunstâncias, pode-se dizer que, para o Oficina, a peça *O rei da vela* descortinou um campo de possibilidades que, até aquele momento, não tinham sido vislumbradas por seus componentes, ao mesmo tempo em que concedeu aos novos projetos do grupo uma idéia-chave: a antropofagia.

A capacidade de absorver informações e reelaborá-las deu-lhes um repertório singular na construção de interpretações estéticas sobre o Brasil daquele período. O contato com os trabalhos de Antonin Artaud e Bertolt Brecht, além da percepção que, particularmente, Zé Celso teve de autores como Herbert Marcuse e Theodore Roszak, propiciaram um diálogo altamente instigante com a contracultura. Além disso, a crítica contundente que as releituras da obra de Oswald de Andrade trouxeram para o Teatro Oficina e para José Celso M. Corrêa em particular, foi aprofundada. De um lado, pelo embate constante com as questões políticas e culturais do período e, de outro, por um caminho intelectual

que mesclou a esse repertório inquietações provenientes de análises que questionaram o próprio conceito de civilização ocidental. Sob tais perspectivas, o exercício crescente de radicalidade construiu, para aquela proposta artística, política e existencial, um caminho sem volta, porque naquele momento os movimentos guerrilheiros (rural e urbano) estavam sendo aniquilados, o número de exilados havia aumentado, a ditadura militar estava fortalecida e o milagre econômico construía a ilusão de que as finanças do País eram extremamente saudáveis.

Em meio a essa complexidade, o Teatro Oficina construiu uma cena histórica capaz de inquietar e aguçar debates e reflexões, em uma proposta de contínua transformação, com vistas a exercitar o espírito da transgressão e da radicalidade presente naquela inquietante década de 1960. No entanto, no âmbito destas experiências seria correto qualificá-las como tropicalistas? Como defini-las à luz de seu tempo e de suas expectativas?

Zé Celso, imbuído desta intenção, ao se reportar a esses momentos de sua vida teatral, afirmou:

O corpo social de 68 ainda está preso. Não há anistia para ele. Ainda há exilados e banidos; e os que ficaram só podem se exprimir caretamente. Qualquer assunto dessa época será portanto (sic) tratado sem a sua componente decisiva. Se os discursos não partirem dessa realidade física e tentarem enquadrar as coisas em escolas, modos, rótulos de militância serão discursos suspeitos que servirão uma vez mais para se botar a pedra tumular em cima de uma das experiências coletivas mais ricas que o Brasil teve em sua história, gérmen, semente de um Brasil futuro.

Com todos os erros e desacordos, a vivência humana desse corpo social rejeitado é decisiva para se entender tudo — inclusive e principalmente o tropicalismo. Sim, o chamado “tropicalismo” não tem só a ver, mas foi influenciado por tudo isso; é produto direto desse movimento.

Ou melhor: o tropicalismo nunca existiu. O que existiu foram rupturas em várias frentes. E essa que chamaram de tropicalismo foi uma pequena manifestação dessas rupturas na área cultural. Uma nesga. Meu corpo se mexia por todos os movimentos inspiradores do corpo social de 68. Esses movimentos, corpos celestes em transação, 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.²⁹

Frentes de rupturas, possibilidades de transformação não só da cena, mas dos anseios e dos projetos do País. Com certeza, o próprio movimento artístico e político do Oficina, bem como a diversidade de seus temas e de perspectivas de análise revelaram quão difícil é a elucidação de um processo histórico. Desse ponto de vista, compreender momentos da trajetória artística do mencionado grupo, à luz dos embates políticos e culturais do período, aponta, por um lado, para os níveis de articulação entre Arte e Sociedade, bem como, de outro lado, revela que o entendimento de movimentos artísticos adjetivados facilmente como revolucionários, muitas vezes não leva em conta a dinâmica social que o envolve e o articula.

A emergência de novas linguagens e/ou abordagens, geralmente traduzem de maneira original e inovadora níveis de questionamento do momento vivenciado, porém isto não é suficiente para creditar a eles capacidade efetiva de transformação. Nesse sentido, criações estéticas que dialogaram com a indústria cultural, que revelaram a dimensão internacional presente nos debates intelectuais, além da crítica à perspectiva política e artística daqueles que estiveram próximos às deliberações do PCB, foram denominadas tropicalistas. Porém, houve uma estética tropicalista?

No que diz respeito ao Teatro Oficina, em razão da singularidade de sua trajetória e de suas reflexões, a idéia tropicalista emergiu como uma preocupação em questionar uma dada prática política e cultural, que se tornou o *leitmotiv* para a implementação da busca de novas linguagens e novos conteúdos para a cena teatral e para o Brasil da década de 1960. Entretanto, neste processo as suas proposições mais radicais foram derrotadas, assim como todos os grandes projetos de transformações radicais daquele inquietante momento da História do Século XX.

PATRIOTA, R. The Tropicalist Scene in *Teatro Oficina*, São Paulo. *História*, São Paulo: v.22, n. 1, pp. 135 a 163, 2003.

ABSTRACT: This essay will discuss the trajectory of *Teatro Oficina* (São Paulo), during part of Brazilian military dictatorship (1964-1972), so that one can think about the historicity of its performances and many artistic works named *tropicalists*.

KEYWORDS: History and theatre; *Teatro Oficina*; Brazilian theatre in 1960s.

NOTAS

¹ Este artigo é parte da pesquisa financiada pelo CNPq, intitulada *O Brasil dos Anos 60 a partir das experiências estéticas e políticas do Teatro de Arena e do Teatro Oficina, de São Paulo: uma contribuição à História da Cultura*.

² Instituto de História — Universidade Federal de Uberlândia — 38408-100 — Uberlândia — MG.

³ Entre os trabalhos que mais repercutiram, encontram-se: CALADO, C. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo: Ed. 34, 1995; FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP, 1980; e *Tropicália, alegoria alegria*. São Paulo: Kairós, 1979; NETO, T. *Os últimos dias de Paupéria*. 2ª ed. São Paulo: Max Limonad, 1982; VELOSO, C. *Alegria, alegria*. Rio de Janeiro: Pedra Q Ronca, s/d.

⁴ PAIANO, E. *Tropicalismo: bananas ao vento no coração do Brasil*. São Paulo: Scipione, 1996, p. 22.

⁵ Esta afirmação pode ser constatada, pelo menos, em dois importantes trabalhos sobre teatro brasileiro. O de Armando Sérgio da Silva, primeiro estudo da trajetória do Oficina, faz a seguinte afirmação: “Outro fator importante para a concretização desse encontro foi o cinema de Glauber Rocha, principalmente *Terra em Transe*. Depois de assistir a este filme, que retratava, por meio da ópera tragicômica, a desilusão das esquerdas e a falência do populismo, José Celso começou a achar que o teatro brasileiro perdia a liderança para um cinema inquietante, arrojado, inovador, confuso como a própria realidade circundante. O teatro brasileiro continuava em uma timidez estética incompreensível. A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre. Entusiasmado pelo texto, José Celso iria promover uma espécie de massacre teatral, uma deglutição de formas fixas.” SILVA, A. S. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 145. O segundo, de autoria de Edélcio Mostaço, também adota o meu registro interpretativo ao dizer: “retomar as melhores constituintes do espírito de 22 foi a capital tarefa do Oficina para as novas gerações, com sua encenação desabusada de Oswald

de Andrade. Discurso insurrecional, *O Rei da Vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de *Terra em Transe*, capitalizou uma série de inquietações generacionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O Rei da Vela*. MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião* — um interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 103.

⁶ CAMPOS, A. de. Conversa com Caetano Veloso. In: _____. *Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1993, pp. 204-205.

⁷ No que se refere à encenação de *O Rei da Vela*, além dos trabalhos já mencionados anteriormente, esta interpretação encontra-se também no estudo de CALADO, C. *Tropicália: A História de uma Revolução Musical*. 2ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2000 e no livro de MACIEL, L. C. *Geração em transe: memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, entre outros.

⁸ SILVA, A. S. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 35.

⁹ Sobre este assunto, consultar: MACIEL, L.C. Quem é quem no teatro brasileiro. Estudo sócio-psicanalítico de três gerações. *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, pp. 48-68, jul. 1968. Caderno Especial n. 2 — Teatro e Realidade Brasileira.

¹⁰ MACIEL, L. C. *Geração em Transe*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, pp. 164, 165 e 166 (grifo no original).

¹¹ Aliás, esta idéia foi corroborada por Ítala Nandi, na seguinte passagem: “os laboratórios com Luís Carlos Maciel evoluíam de forma maravilhosa. Não fazíamos nenhuma cena preestabelecida, quer dizer, não partíamos de um texto que nos sugerisse as circunstâncias propostas para o laboratório. Eram importantes os depoimentos pessoais baseados no gestual: queríamos estudar os gestos fundamentais que as adquirem em função de seus ofícios, ou seja, o gesto dos bancários, dos políticos, dos médicos, dos estudantes, etc. Havia nesses laboratórios uma fonte fantástica de aprendizado. Quantas coisas poderíamos entender através do corpo! Já estávamos ensaiando os primeiros passos para chegar às teorias de Grotowski, que iríamos utilizar dois anos depois, em *Na Selva das Cidades*. Numa noite, sentados no Bar Cervantes, Zé Celso e eu observamos que todos os homens que entram, ao subir o degrau, davam uma ajeitada no saco; um gesto rápido, como se ninguém estivesse percebendo. Era um gesto usual, só que lá estavam dois loucos estudando os gestos das pessoas. De tanto morrer de rir, concluímos que ajeitar o saco era uma verdadeira obsessão masculina. Mais tarde esse gesto foi estilizado e usado, em momentos precisos, pelos principais personagens de *O Rei da Vela*, num efeito cênico genial”. NANDI, I. *Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, pp. 68-69.

¹² CORRÊA, J.C.M. O Poder de Subversão da Forma. Entrevista realizada por Tite de Lemos, aparte, n. 1, TUSP, mar./abr. 1968. In: STAAL, A.H.C. *Op. cit.*, pp. 98-99.

¹³ Sobre o impacto do filme *Terra em Transe* no debate político e cultural do País, consultar os seguintes trabalhos: RAMOS, A. F. *Terra em transe: a desconstrução do populismo*. In: DAYRELL, E.G.; IOKOI, Z.M.G. (orgs.). *América Latina: desafios e perspectivas*. Rio de Janeiro/São Paulo: Expressão e Cultura, EDUSP, 1996, v. 4, pp. 477-492.

RAMOS, A. F. *Terra em transe: estética da recepção e historicidade*. *ArtCultura*. Uberlândia: UFU/NEHAC, v. 4, n. 5, pp. 56-62, dez. 2002.

¹⁴ Tais premissas podem ser encontradas na seguinte transcrita a seguir: “depois de ajudar a mistificar a boa consciência burguesa, antes e imediatamente após o Golpe, qual poderia ser a eficácia política do teatro hoje? O que poderia atuar politicamente sobre a platéia dos teatros progressistas, vinda majoritariamente da pequena burguesia em lenta ascensão ou da camada da “alta burguesia” da classe estudantil? O que vai exatamente procurar esse público que, dentro de uma certa instabilidade de opções, beneficia-se aos poucos das raras e magras possibilidades oferecidas pelo subdesenvolvimento brasileiro? No teatro, e no caso de toda a nossa cultura, esse público, em geral, tem procurado consumir as justificativas da mediocridade de soluções que o seu *status* proporciona enquanto participação na vida nacional. Justificativas ideológicas que têm girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima — emocionada ou gozadora — das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês “reacionário” (o adjetivo é necessário). Essas “desculpas” estão impedindo sua realização e uma participação mais profunda no processo brasileiro; ao teatro se vai para rir ou chorar por causa delas. A justificativa moral: “Nós somos o bem e não temos nada com isso.” Ou então a justificativa historicista: “Essa situação medíocre de hoje é um momento do processo. Nós somos os termos de uma contradição, mas como canta Vinícius de Moraes: ‘um dia virá e eu nem quero saber o que este dia vai ser, até o sol raiar’. Bom...vamos esperar por esse dia...Ou então essa ideologia pode ainda beneficiar-se da imagem mística do homem brasileiro “sempre de pé”: “o sertanejo antes de tudo é um forte”; o carcará que “pega, mata e come”. E não se dá uma transformação social. Esse é o público mais progressista”. CORRÊA, J.C.M. O Poder de Subversão da Forma. Entrevista realizada por Tite de Lemos, aparte, n.1, TUSP, março e abril de 1968. In: STAAL, A.H.C. *Op. cit.*, pp. 95-96.

¹⁵ SILVA, A.S. *Op. Cit.*, p. 161 (grifos no original).

¹⁶ Sob este tema, consultar, entre outros: FAVARETTO, C. *Tropicália — alegoria e alegria*. 2ª ed., São Paulo: Ateliê Editorial, 1996; VASCONCELLOS, G. *Música Popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

¹⁷ NANDI, I. *Op. cit.*, pp. 134 a 136.

¹⁸ “A geração de *Roda viva* não tinha nenhuma ilusão de ‘subir no sistema’ dos representativos. Seria coro, figuração, massa...sem o menor respeito ou atração pelo estrelato. Sua força estava no coletivo. Foi esse coro que invadiu a cena, impôs seu gosto, sua estética, suas relações de produção e criação. Foi esse coro que avançou sobre o público, ocupou a sala, saiu para a rua e foi empurrado de volta para a jaula do palco, através dos dois atentados do Comando de Caça aos Comunistas. No dia 16 de dezembro, estreava, com o AI-5 *Galileu Galilei*, de Brecht. Uma grade imensa foi colocada na boca da cena, no lugar da cortina; os 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 do coro com *Gracias, señor*.” CORRÊA, J.C.M.C. Longe do trópico despótico — Diário, Paris, 1977. In: STAAL, A.H.C. *Op. cit.*, p. 130.

¹⁹ MARCUSE, H. O fim da utopia — exposição de Marcuse. In: ——. *O fim da utopia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969, pp. 11-47. Nesta conferência, Herbert Marcuse abordava as possibilidades revolucionárias existentes na década de 60 e, nestas circunstâncias, afirmou: “O debate sobre socialismo, a meu ver, ainda não esclareceu convenientemente as novas qualidades a que me referi. Mesmo entre nós, o conceito de socialismo foi entendido preponderantemente como um conceito relacionado ao desenvolvimento das forças produtivas e ao incremento da produtividade do trabalho, de acordo com uma tendência mais do que legítima em face do nível produtivo no qual foi elaborada a idéia do socialismo científico, mas hoje — pelo menos — contestável. A nossa tarefa atual é a de discutir e definir, sem nenhuma inibição e com o risco de parecermos brutais, a diferença qualitativa que se manifesta entre a sociedade socialista como sociedade livre e as sociedades existentes. E é precisamente aqui que, na busca de fórmulas capazes de sintetizar as qualidades novas da sociedade socialista, deparamo-nos quase naturalmente (pelo menos comigo sucedeu assim) com as qualidades erótico-estéticas. O fato de que a diferença qualitativa da sociedade livre consista precisamente nessa função de conceitos (na qual o conceito de estético é tomado em sentido originário, ou seja, como desenvolvimento da sensibilidade, como modo de existir) sugere, por sua vez, uma tendencial convergência entre técnica e arte e entre trabalho e jogo. Não é seguramente um acaso o fato de que hoje, entre os intelectuais de vanguarda da esquerda, Fourier volte a se tornar atual, e que uma nova edição das *opera omnia* desse autor tenha recentemente aparecido em Paris, nas edições Anthropos. Como os próprios Marx e Engels reconheceram, foi precisamente Fourier quem colocou em evidência, pela primeira e única vez, essa diferença qualitativa entre uma sociedade livre e uma sociedade não-livre, sem recuar espantado (como o fez Marx, pelo menos em parte) diante da necessidade de tomar como hipótese uma sociedade na qual o trabalho se torne jogo, na qual inclusive o trabalho

socialmente necessário possa ser organizado em harmonia com as necessidades instintivas e com as inclinações dos homens” (p. 21).

²⁰ CORRÊA, J.C.M. Longe do Trópico Despótico — Diário, Paris, 1977. In: STAAL, A.H.C. *Op. cit.*, p. 134.

²¹ Sobre este importante artista plástico, consultar: FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: EDUSP: FAPESP, 1992; OITICICA, H. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986;

FIGUEIREDO, L (org.). *Lygia Clark — Hélio Oiticica: Cartas 1964-1976*. 2ª ed. Rio de Janeiro: EdUF RJ, 1998.

²² VESENTINI, C. A. *A Teia do Fato*. São Paulo: Hucitec: História Social USP, 1997.

²³ CALADO, C. *Tropicalia: a história de uma revolução musical*. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

²⁴ Para maior aprofundamento, consultar: CAMPOS, A. de. *O Balanço da Bossa e outras bossas*. 5ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

²⁵ HOLLANDA, H.B. *Impressões de Viagem: CPC, Vanguarda, Desbunde 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

²⁶ SCHWARZ, R. Cultura e Política 1964-69. In: _____. *O Pai de Família e outros estudos*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, pp. 61-92.

²⁷ VASCONCELLOS, G. *Op. cit.*

²⁸ FAVARETTO, C. *Op. cit.*

²⁹ CORRÊA, J.C.M. Longe do Trópico Despótico — Diário, Paris, 1977. In: STAAL, A.H.C. *Op. cit.*, pp. 126-127-134.

Artigo recebido em 03/2003. Aprovado em 05/2003.