

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

**Gabriela Tarouco Tavares**

**O CORPO POLÍTICO DA CENA**

os tupi-afro-brasileiros tomam o teatro e fazem o carnaval

Porto Alegre, dezembro de 2013

**Gabriela Tarouco Tavares**

**O CORPO POLÍTICO DA CENA**

os tupi-afro-brasileiros tomam o teatro e fazem o carnaval

Trabalho de conclusão de curso apresentado junto à comissão de graduação do curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Licenciada em Teatro.

**Orientadora: Profa. Dra. Silvia Balestreri Nunes**

[Capture a atenção do leitor com uma ótima citação do documento ou use este espaço para enfatizar um ponto-chave. Para colocar essa caixa de texto em qualquer lugar na página, basta arrastá-la.]

Porto Alegre, dezembro de 2013

## **Agradecimentos**

Agradecer... olhar para trás e percorrer de novo o caminho desses quatro anos e ver quem estava ao meu lado: um tanto nostálgico. Digo com propriedade que estou bastante satisfeita com minha formação, com os professores com quem tive contato e os colegas com quem dividi a construção de alguns conhecimentos teatrais e singularidades. Então, meus agradecimentos:

A conquista de mais essa etapa da construção de conhecimentos da minha vida, nunca teria ocorrido sem o apoio diário e o esforço para me criar sozinha de minha mãe. Uma mulher onde sempre pulsou um esforço para subjetivar-se forte num mundo onde estigmatiza-se pejorativamente mulheres solteiras e sem a devida instrução acadêmica. O sangue que ferve em suas veias, que a faz lutar a cada obstáculo sem se deixar abalar, fez nascer uma mulher inspiradora, uma mulher a quem devo a herança do desejo pela felicidade, uma mulher tão pulsional e política quanto se pretendeu (infelizmente minha escrita não é tão sagaz quanto os desejos de minha mãe) essa monografia, que dedico a ela.

Mãe à você todo o meu amor e toda a cafonice das palavras aqui escritas.

Durante meus quatro anos convivendo quase que diariamente com meus colegas da barra de 2010 devo agradecer ao carinho, as idéias opostas, as brigas, a arrogância, a gentileza, os carinhos, os almoços, os elogios e as críticas negativas: sem esse conjunto de contradições minhas idéias não se concretizariam da forma como as apresento até aqui.

Aos professores do departamento agradeço as trocas, e as não trocas. Pois poder espelhar-me e rejeitá-los fez parte da construção da minha formação de também professora de teatro. E já sinto uma vontade de retorno, de voltar às aulas. Quem sabe, um dia...

Fica um agradecimento especial à professora Vera Lúcia Bertoni dos Santos, que me acompanha desde o primeiro semestre do curso, eu como bolsista de iniciação a docência, obrigada pela oportunidade da pesquisa e pelas belas e

inspiradoras aulas.

E não poderia deixar de agradecer minha orientadora Silvia Balestreri Nunes, pois sem suas referências no campo da psicanálise, filosofia e sociologia, e sem as conversas sobre minhas pulsões, talvez ainda estivesse perdida dentro do meu caldeirão antropofágico.

Não seria um agradecimento completo se eu não lembrar aqueles que me motivaram a continuar a sonhar em viver da arte quando eu desacreditei do poder do teatro: as minha referências. Aqueles que me fazem acreditar na arte como um elemento transformador e que em cada consideração feita nessa pesquisa o nome deles está subliminarmente. A eles: Antonin Artaud, Caetano Veloso, Tom Zé, Helio Oiticica, Zé Celso e o Teatro Oficina, Glauber Rocha, Oswald de Andrade, Rubem Fonseca...

Por fim, um grande beijo as minhas colegas de licenciatura Renata Stein, Suzana Witt e Shayenne Soares. Sem nossas tardes no Xirú, nossas conversas InBox no facebook, nossas opiniões em comum acerca da educação, minha vida acadêmica não estaria completa.

## RESUMO

O presente trabalho de conclusão de curso apresenta um ensaio sobre as questões que envolvem a teatralidade como um ato político. Destaca o riso, o uso do espaço e o contexto nacional/tropical como mecanismos de acesso aos recursos que envolvem uma cena que se faz política no contato com o popular, o profano e o estético. A obra de arte pode ser bela e forte como obra artística, mas só é um “ato artístico” quando é um ato político, e só é política quando permite que o público vá embora, voe para longe da estrutura que cerca sua poltrona, vá se conectar com os conflitos sociais, com seus conflitos internos, com suas necessidades fisiológicas ou psíquicas. A argumentação dessa pesquisa está na construção de um diálogo cênico com o grupo *Teatro Oficina*, de São Paulo, e um diálogo teórico com perspectivas de se pensar o conceito de *política da cena*. Cabendo aqui, trazer questões do próprio ato pedagógico como ato político, configurando-se dos mesmos mecanismos que envolvem o corpo da cena política: o riso, o espaço e o elemento nacional/tropical.

**Palavras - chave:** político da cena; riso; espaço cênico; tropicália; Teatro Oficina.

## SUMÁRIO

<b>Pulsões políticas do Pensamento acadêmico - Introdução.....</b>	<b>9</b>
<b>1. Uma viagem para a pesquisa .....</b>	<b>13</b>
<b>2. Políticas .....</b>	<b>24</b>
2.1. O político da cena - em exemplos .....	30
2.2. O corpo cênico - quando a estética se faz política .....	35
<b>3. O corpo político tupi-afro-brasileiro do Teatro Oficina .....</b>	<b>38</b>
3.1. O Riso .....	45
3.2. O Espaço .....	48
3.3.O Nacional/Tropical .....	53
<b>4. O corpo político da sala de aula tropicalista tupi-afro-brasileira ....</b>	<b>59</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>67</b>
<b>Referências .....</b>	<b>69</b>



CAVALCANTI, Di. *Carnaval I*.1970.

“Minha carne é de carnaval  
O meu coração é igual”. (Novos Baianos, 1972).

“No ponto de desgaste a que chegou nossa sensibilidade, certamente precisamos  
antes de mais nada de um teatro que nos desperte:nervos e coração“.  
(ARTAUD, 1999, p.95)

*“O coro nasceu na Grécia. Na Antiga. Onde... O teatro era um rito a favor da VIDA. Quando... Prometeu roubou o FOGO aos deuses do Olimpo para entrega-lo aos HOMENS. O FOGO era a arte, a ciência, a sabedoria, o amor, o Eros, a beleza, a VIDA. O coro nasceu lá, onde, pela primeira vez, talvez, a humanidade sentiu GOSTINHO DE FUTURO no presente. Onde a democracia queria dizer poder do povo, ou simplesmente liberdade. No Brasil, o coro ressurgiu em 1968. O palco era o mundo. E até num micro palco, ou seja, no palco do Teatro Oficina, o coro acendeu o fogo dos deuses com a chama voltada para si próprio. Quer dizer, de dentro pra fora. Pra refletir nitidamente o que acontecia no macro palco, no mundo: havia (ainda há) duas classes de “atores” - o coro e os representativos. Os representativos eram aqueles atores que tinham um NOME. Cada um era cada um. O coro eram aqueles atores que não tinham um nome. Cada um era todos e vice-versa. Assim, o coro demonstrava a mais básica das contradições: há os que estão por baixo e há os que estão por cima. O THEATRO tinha, também, outro nome: atuação - A TUA AÇÃO. Em 1969, a mais básica das contradições teve que ser representada atrás das grades. Ou mais precisamente, no dia 13 de dezembro de 1968 (dia do AI-5 e da estréia de Galileu Galilei), uma grade de ferro separou o micro palco (atores) do macro palco (a platéia) e o THEATRO foi estabelecido. Paria-se o AI-5 - a fórceps. Começavam os anos do silencio, a descida ao poço: a escuridão, a noite interna, e eterna, o exílio. Mas, no fundo do poço há a água de uma fonte, que leva ao rio, que leva ao mar. E, hoje, o coro, que continua sem nome, tem uma história voltada para a-tua-ação presente - Um gostinho de futuro“. (DUCLÓS in MEICHES, 1997, p.46-47).*

## 1. Pulsões do pensamento acadêmico - Introdução

Em que o futebol se parece com Deus? Na devoção que desperta em muitos crentes e na desconfiança que desperta em muitos intelectuais. [...]Possuída pelo futebol, a plebe pensa com os pés, como corresponde, e nesse gozo subalterno se realiza. O instinto animal se impõe à razão humana, a ignorância esmaga a Cultura, e assim a ralé tem o que quer. (GALEANO, 2012, p. 40 - 41).

A citação acima pertence ao livro “Futebol ao Sol e à Sombra”, de Eduardo Galeano, na obra, o autor esmiúça a devoção que existe em relação ao futebol, suas controvérsias e paixões. Na presente passagem, que tem por título “O ópio dos povos?”, Galeano estabelece uma relação entre as críticas dos intelectuais contra o futebol, a desconfiança da “ralé” com esse esporte que outrora fora de ricos e algumas controvérsias que existem nessa relação. Eduardo Galeano estabelece uma relação mística do futebol com Deus, mostra a desconfiança que muitos possuem em relação com práticas culturais populares, e, principalmente, nos aponta que apesar das desconfianças, a fervorosa paixão que desperta não diminui. Pois bem, o meu TCC não falará de futebol e, em nenhum outro momento venho a tecer comentários sobre essa prática esportiva, mas as considerações estabelecidas pelo escritor me põem em movimento. O futebol desperta paixões e críticas; sim, ele é o ópio do povo e é a paixão do povo, e isso faz desse esporte altamente político, pois ele coloca o corpo de seu público a pulsar, o faz sentir, brigar, torcer, gritar, esquecer, transgredir, se sentir pertencente a um grupo e a uma pátria, o faz abraçar um estranho... E, ao fim do jogo, os torcedores saem do estádio renovados, revigorados e energizados, prontos para encarar mais uma semana de trabalho, com direito a ter assuntos para interagir com seus pares. Eu sou torcedora de um time de Porto Alegre, o Internacional - sou colorada - só fui no estádio uma vez; conheço quase todos os jogadores e de nome uns três; assisto a muitos jogos e toda vez que meu time entra em campo o mundo deixa de existir, minha vida gira em torno dos noventa minutos em que espero um drible, de dar pena no jogador adversário, do Guiñazu; um gol do D’Alessandro e a vitória do vermelho e branco de Porto Alegre. O que ocorre com meu corpo, o que faz com que um esporte que é aparentemente tão bobo me ponha a transgredir a lógica dos meus sentidos? Ao mesmo tempo que me posiciono politicamente contra a industrialização dos meus desejos pela FIFA, da aniquilação de moradias populares próximas a lugares destinados a estádios, ache um absurdo o valor pago por salários de jogadores em comparação com os dos

operários que estão construindo o local para os jogos, fique triste que muitos se preocupam mais com um “juiz ladrão” do jogo de futebol do que com a situação do “mensalão”... entre muitos outros questionamentos. Apesar dos contras e dos prós o futebol me move, e esse movimento é de extrema importância, pois são nas reações provocadas por situações como um jogo de futebol, ou as rotineiras, que mora o contato com a vida, com o “eu-selvagem”, com o “eu-que-pulsa”. Os acontecimentos que nos fazem pulsar devem ser postos em nosso cardápio mensal, semanal ou diário... O futebol, a roda de capoeira, o bumba meu boi, o carnaval, o show, a peça de teatro, o cinema, a roda de chimarrão, a sala de aula, o beijo de boa noite dos pais, as emoções suscitadas por um livro...

Uma pergunta se faz necessária para iniciar minhas reflexões: o que me move? Ou o que me põem em movimento? Ao longo das minhas experiências artísticas, tanto quanto espectadora como atriz, algumas experiências me provocaram mais que outras, me propuseram a agir, sentir e refletir. O que tais acontecimentos possuíam para me causar *pulsação/movimentos*? Primeiramente, para conseguir visualizar a questão e pretender respondê-la, preciso identificar quais são os acontecimentos estéticos que me moveram e cruzar suas características em comum. Ao longo desse processo escolhi uma companhia de teatro brasileira que me sacudi por completa desde o meu primeiro contato com ela, também destaquei uma prática pedagógica que me faz sonhar em ser professora e estabelecer tais relações e, juntando aos outros dois, pincelei momentos de obras de artistas que me movem profundamente - artistas tropicais - assim como eu. Eles estarão presentes no subtexto de meus movimentos, não pretendo dissertar sobre o movimento da Tropicália e nem desenvolver uma análise da trajetória do Teatro Oficina, mas propor um entendimento das questões levantadas nessa pesquisa por intermédio de exemplos de artistas desse movimento e grupo. Os atores desse TCC são: O Teatro Oficina, o aprender a aprender e perspectivas de ser um artista tupi-afro-brasileiro através de artistas vinculados ao movimento da tropicália. Os atores destacados terão seus corpos dilacerados e antropofagizados ao longo dos capítulos, numa escrita que por vezes se mostra acadêmico-reflexiva e outras fragmentário-reflexivo.

A presente pesquisa concentra-se em analisar o elemento estético, ou seja, o teatro, como uma manifestação política. Porém, uma manifestação que possui sua própria política - independentemente das questões que envolvem a política econômica instituída - a qual chamaremos de pulsação política, e, para analisá-la,

usarei de exemplos da cena contemporânea e principalmente da obra do grupo teatral Teatro Oficina, a partir da década de 1960. A escolha por esse período se deve ao momento em que o Teatro Oficina assumiu a antropofagia, inclusive na escolha dos textos, pois a peça que inaugura essa fase é “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade.

O termo pulsão advém da leitura do texto “Uma pulsão espetacular”, de Mauro Pergaminik Meiches, em que o autor traça um paralelo entre a psicanálise, em específico a “Teoria das pulsões”, de Sigmund Freud, e o teatro, em particular na obra do Teatro Oficina. Segundo Meiches, somos movidos por um fluxo de energia que atravessa nossos desejos pela busca do prazer (da libido), e, nessa busca, por vezes, encontramos outros meios para encontrar esse prazer, que não no ato sexual, que se chama “sublimação”. A arte seria uma forma de saciar nossos desejos de prazer, um desvio do prazer sexual e que potencializa sensações próximas ao sexual pulsional (MEICHES, 1997, p.27.). Ao ler seu trabalho, achei interessante pensar o uso do termo pulsão, pois “a arte, para a psicanálise, é o resultado de um desvio desta energia [sexual], a energia ativa que nos coloca em contato com o mundo através dos sentidos” (MEICHES, 1997, p.15). Para dar corpo às minhas inquietações, acresci ao termo a palavra “política”, pois, ao meu ver, *pulsão política* são os fluxos dos desejos das subjetividades. E, ao falar em arte teatral e nas provocações do objeto estético na subjetividade, me interessa o que os impulsiona. Quais são os desejos dos corpos em que a arte manifesta-se como acontecimento político? Minhas reflexões não adentraram o campo da psicanálise, apenas peguei por empréstimo o termo, dissertarei sobre o corpo político da cena entendendo que esse é atravessado por pulsões que o qualificam.

As pulsões políticas manifestam-se nos corpos, onde a subversão reina e faz extrapolar motins revolucionários. O sujeito em “estado de revolução”, provocado pelo corpo estético da cena artística, tem a possibilidade de transgredir o estado de comodidade e tem seu corpo colocado em estado de ação. Isso se faz fundamental para que a arte tenha sua força, pois é nos movimentos que provoca no corpo de seu “atores” que ocorre o fenômeno que estou chamando de pulsão política.

A presente pesquisa tenta dar conta, de forma não linear, dos meus movimentos em relação ao teatro e ao processo de formulação e escrita do TCC.

O primeiro registro é o corpo do pensamento, é um diário mensal das

inquietações mais presentes durante o ano de 2013 e que me levaram ao encontro do foco de minha pesquisa. Trata-se de um memorial em forma de diário em que trago textos e reflexões que tomaram conta do meu corpo e reverberaram nos movimentos que ali estão.

O segundo momento é o da fundamentação teórica do que convencionei chamar de corpo político da cena e que é atravessado por pulsões políticas. Ali levanto reflexões sobre o tipo de política que me interessa no teatro.

O terceiro momento é o da reflexão sobre o corpo político do grupo teatral Teatro Oficina de São Paulo. Primeiramente, deixo registrado que escolhi usar o nome “Teatro Oficina” para referir-me à companhia. O Teatro Oficina passou por vários projetos e mudanças estéticas que fez com que os artistas envolvidos repensassem seu próprio nome para dar intento de cada momento vivido em sua história. Nessa pesquisa, decidi usar apenas o nome mais conhecido, por uma questão de clareza da divulgação das idéias e por não adentrar a fundo nas questões que envolvem os nomes e suas significações. Utilizo, simplesmente, Teatro Oficina porque não irei aprofundar as questões políticas internas ao grupo, mas em algumas questões político- estéticas.

O quarto momento é uma reflexão sobre as questões que envolvem o ensino dentro de uma perspectiva de um corpo político atravessado por movimentos, com destaque para o ensino de teatro. Busco iniciar uma reflexão sobre o corpo político da sala de aula brasileira, ou seja, a sala de aula tupi-afro-brasileira, especialmente a de teatro. E, nessa reflexão, trago algumas perspectivas educacionais que abrangem um pensamento de educação que vislumbra um contato pedagógico que valoriza o toque, uma sala de aula festiva, o deixar aprender, a autonomia do aluno, etc.

Para finalizar essa introdução e começar a nossa viagem, mais um momento Eduardo Galeano:

- Como a senhora explicaria a um menino o que é felicidade?
- Não explicaria - respondeu - Daria uma bola para que jogasse. (pergunta feita por um jornalista à teóloga alemã Dorothee Sölle.). (GALEANO, 2012, contra capa).

## 1. Uma viagem para a pesquisa

### Diário das minhas pulsões

Por vezes o processo de reflexão, pesquisa e escrita de um trabalho científico acadêmico parece como uma viagem *translouca* a bordo de um navio, um grande e voluptuoso navio a vela ou a motor, ou um pequeno e modesto navio a vela. Uma embarcação que leva seu pensamento por um mar de idéias, uma imensidão de interrogações, prerrogativas, afirmações e contradições.

Há momentos em que o navio de ideias parece à vela e outros o Titanic prestes a afundar, por vezes uma chuva tempestiva quebra um dos mastros; ou vem uma calmaria que amolece a tripulação que acaba por esquecer de erguer as velas; por vezes, se pensa em usar os botes salva-vidas e fugir para longe; outras se sente a bordo de um navio pirata atrás de ouro, rum e aventuras; outrora é uma embarcação oficial com regras rígidas e objetivos definidos; no fim, uma ilha deserta é encontrada e descobertas são registradas para a posteridade. O desafio da pesquisa inicia na delimitação do trajeto, do objetivo da viagem, depois vem o desafio de qual o melhor trajeto a ser percorrido, quem chamar para tripulação, quais as paradas necessárias para abastecer, e, ao chegar, deve-se registrar testemunho desse lugar descoberto e, então, retornar, e na volta para a casa, vem a aventura de apresentar a viagem e contar como é o local de destino aos seus compatriotas.

O presente diário registra o início dessa deliciosa e tempestiva viagem percorrida até o encontro do local para onde iria me dirigir. Em fragmentos, uma colagem das principais idéias escritas e pronunciadas ao longo do processo de elaboração do projeto de trabalho de conclusão de curso, estarão presentes nos registros dos meses de Março a Julho. Os meses subsequentes registram o processo de fundamentação da viagem, a mudança de rumo que o navio teve de tomar para encontrar o fantástico local a ser descoberto, e uma prévia das reflexões que encontraremos ao longo das páginas que seguem.

Desejo uma boa viagem aqueles que se interessarem a embarcar na minha aventura!

### Março de 2013 - Teatro é Chato!

Querido diário,

O primeiro registro que deixo em minhas memórias é de caráter provocativo:

- teatro é chato! E como me dói colocar essa afirmativa. Pois é irrevogável meu muito apreço por essa arte, é uma das minhas artes favoritas, me arrisco dizer que aprecio mais um bom espetáculo que um bom concerto musical. Porém ando desiludida, tenho ido a espetáculos, mas minha sensação é de não ter ido, pois nada se passa, nada acontece, minhas emoções, meu ser político continuam anestesiados. Sou pouco provocada, seja sensorialmente, seja politicamente ou seja esteticamente, o que me deixa bastante chateada. Percebes que não é o teatro que é chato, o sujeito da chatice sou eu, mas essa sensação é provocada por espetáculos que pouco me tiram do lugar comum. Nem por um segundo pense que não gosto de teatro, ou que vou a peças não querendo gostar: não! Eu adoro teatro, se me perguntarem para qual time eu torço, eu direi: - para o Teatro! Pois é assim que me sinto, eu torço, eu quero que seja um bom espetáculo, já que saí de casa, que seja por um bom motivo. Não, não pense que vou com grades expectativas que acabam por serem frustradas, não vou com desejos impossíveis de ser saciados, apenas vou predisposta a estar naquele lugar, àquela hora, no aqui e agora, à espera de algo... que por vezes, não chega. Um algo prazeroso, provocador, belo, sujo, à italiana, à francesa, à brasileira, uma comédia, um drama, uma performance, pós - dramático, dramático, denso, difícil, fácil, chocante, plácido. A escolha da linguagem pouco importa, o que contará é a força poética e política que o espetáculo possui.

Acredito que a função da arte seja a de nos provocar, e é isso que espero, porém percebo que há muitos espetáculos muito bem comportados, que cumprem a função "cultural" do teatro. Mas será que é só isso que a arte tem a oferecer? Qual o seu papel na sociedade? Não seria o de nos provocar pulsões, desejos, sonhos e revoltas?

### **Abril de 2013 - O Kaluanã**

Querido diário...

A arte teatral, ao retroalimentar música, dança, arquitetura, pensamentos, pessoas, sociedade, cultura, problemas sociais, etc, se mostra, de fato, uma arte antropofágica. As relações sociais são de ordem antropófaga. O homem é um canibal, que, ao invés da carne de seu igual, se alimenta do que é íntimo, do que é

personalidade, do que é imagético.

Os nossos antepassados primitivos escolhiam seu melhor guerreiro, aquele que detinha as qualidades mais elevadas para um herói tupi, esse aguerrido homem tinha sua carne dilacerada e sua força absorvida pelos seus companheiros, isso acontecendo num ritual religioso; e, este, com coragem o suficiente para se entregar à morte e servir de vida para a tribo. A contemporaneidade transformou o caldeirão, em que o guerreiro intrépido era cozido, em redes sociais, o guerreiro em imagens melhoradas de nós mesmos e os tupi devoradores de carne todos nós. A nossa versão social, por ventura, pode ser a nossa própria versão, cada uma responde de forma diversificada à tentação da mídia, o que vale ressaltar é a predisposição a mostrar-se e esse lançar-se ao mundo faz com que opiniões e formas sejam lançadas ao vento da indústria de informação, possibilitando uma interligação entre os sujeitos. Por assim dizer, estamos a todo momento nos relacionando, sabendo o que acontece no mundo, tendo acesso às mesmas informações e tendo uma educação comum, o que, por sua vez, pode gerar uma massificação unitária de opiniões ou um distanciamento crítico e opiniões múltiplas, pois não compartilhamos da mesma intensidade de relação com a informação ou fazemos as mesmas ligações cognitivas com estas. O próprio índio “o Kaluanã”, que significa grande guerreiro, não pode ter propiciado o mesmo grau de coragem a todos os companheiros que desfrutaram de sua carne, partiu-se de um modelo comum, o que não significa que moldaremos em comum os pensamentos.

A antropofagia nos une, nos faz vivenciar experiências em comum, nos propicia fazer relações não comuns e misturar personagens e personalidades. A globalização pode ser mais um nome para essa faceta antropófaga do mundo, essa convergência possibilita que a arte teatral, arte que baseia-se na vida, ou seja, o material humano é seu assunto, e o canibal é o protagonista. Sendo o teatro antropófago, o homem antropófago, por que não fazer um teatro onde o assunto e as aspirações estéticas sejam antropólogas? A dialética está em trazer à cena o diálogo entre o homem e o canibal, o mundo moderno e suas inflamações e a pesquisa de uma estética antropofágica; que, por ventura, parece ter estacionado nas obras do Teatro Oficina, porém, toda a arte teatral é canibal, então, discursar em cena sobre essa temática ou fazer cena (sem a preocupação com uma arte antropófaga) é uma questão de escolha

## Maio de 2013 - Oswald e seus amigos

Um das minhas principais idéias sempre foi o conceito de antropofagia, acredito ser uma idéia bastante lúcida das relações sociais que estabelecemos com o meio em que vivemos, seja com os sujeitos ou com os objetos. O Manifesto Antropófago, redigido por Oswald de Andrade, representa um acontecimento social e política dentro dos paradigmas da arte nacional, pois declara como cultura tudo o que nos pertence, o que é de nossas raízes nacionais, e prega a apropriação dos estrangeirismos, mas sem a prostituição.

Oswald de Andrade subverte a autonomia positivista entre civilização e barbarismo ao exclamar que o que é "bárbaro é nosso" (Pau-Brasil, p.5). Como outros modernistas, ele procura uma literatura e uma linguagem brasileiras: "A língua sem arcaísmos, sem erudição".

Às voltas com esses pensamentos que me acompanham de viagens passadas, chego a crer que eu deveria explorar lugares que me levem a perceber qual é a identidade nacional das minhas raízes e percebê-las aplicadas a uma arte que tanto aprecio: o teatro. E perceber como nos relacionamos com os estrangeirismos e com o que é fruto de nossa cultura. "Tupi or not Tupi, that is the question" (Manifesto, p.13). Elaborei um breve e pessoal glossário com as principais ideias que norteiam o meu pensamento nesse mês.

- Antropofagia - configura-se de uma perspectiva de abordagem estética que teve suas acepções elaboradas por Oswald de Andrade, que pensa a respeito do elemento nacional dentro da arte brasileira, mais especificamente ele aborda os elementos subjetivos de nossa cultura para pensar o homem brasileiro e suas relações sociais. Oswald nega a colonização estática, pregando a deglutição dos estrangeirismos para a criação de elementos que configuram com a cultura brasileira, um uso do que nos é importado e não sua mera repetição.

- Carnavalização - a ideia do elemento carnavalizada advém de um pensamento que coloca esse termo como sintetizante da forma como o homem moderno brasileiro relaciona com a sociedade, sendo está através de subjetividades presentes na manifestação cultural do Carnaval, tais como: alegria, mascaramento, mito, fantasia, festividade, etc. A carnavalização possui forte paralelo com a idéia de antropofagia, acredito ser outra forma de abordar o homem brasileiro no contexto atual, estando inserida dentro de perspectivas antropofágicas. O Link com o carnaval

se faz mais contemporâneo, pois o desenrolar do tempo fez com que houvesse um forte crescimento dessa manifestação no contexto nacional, recebendo espaço na mídia, investimento, traz para essas manifestações, um grande número de público... O carnaval ocorre de diversas formas ao longo do Brasil, mas em todas as suas formas características em comum permanecem e essas estão presentes no que tange o termo *carnavalização* usado nas artes, e para se referir ao grupo Teatro Oficina.

- Tropicalismo - O Tropicalismo na arte brasileira surge na década de 60, o termo é consolidado a partir da música homônima de Caetano Veloso, que surge junto com outras manifestações, nas diversas perspectivas de arte, que possuem como maior característica a busca de elementos que configurem brasilidade política pra *o como fazer* dos experimentos estéticos do período. É uma estética que se faz política, pois possui elementos provocativos, e por haver uma intensa investigação da forma como se apresenta no local em que está inserida.

- Herança Tupi - na busca de encontro com a raiz cultural Brasileira, faz-se necessário valorizar os primeiros povos a instalar um convívio social nas terras brasileiras e, esses, possivelmente não são os portugueses, mas sim quem já estava no Brasil antes da história da colonização e antes do nome Brasil. Os índios possuem um histórico de antropofagia em algumas tribos, possuem forte religiosidade ligada à natureza e ao mito; possuem sua própria arte (música, cerâmica, arquitetura, etc.). Ou seja, todos os termos dados aos movimentos artísticos do período no Brasil advêm da própria herança dos povos tupi, uma releitura, ora filosófica ora poética, da forma de relação com a natureza estabelecida pelos índios. Além de representar uma *anti-colonização*, pois nós nos auto colonizamos a partir da mistura étnica que o país possui com todas as histórias de imigração, faz-se uma releitura da história brasileira em que o foco não está no espelho português dado de presente ao índio, mas na Índia banhando-se ao sol tropical e de frente para a mata nativa.

- Dionisíaco - aqui se faz uma ligação com a mitologia, pois é sabido que com a forte imigração de diferentes povos de diferentes culturas e crenças vindos residir no país, acabamos por ter uma mistura cultural intensa, além de inúmeras formas de interação com a religiosidade. Então, a busca do elemento mítico na cultura grega faz-se bastante interessante para pensarmos a ligação com o divino e o profano,

pois acredito que possui características que podem estabelecer relação com as diversas vertentes religiosas presentes na nossa cultura. (posso exemplificar, se for necessário, se eu for usar dessa forma a ligação com o mito, mais para frente). O mais interessante é que o termo dionisíaco vem do deus Dionísio (ou Baco), que é o deus do vinho, das festas libertinas, do teatro, enfim, uma figura ligada a uma natureza humana da sexualidade e da libertação das amarras culturais repressoras. Fazer testemunho desse deus, seja em cena, seja numa abordagem filosófica, é pensar sobre a liberdade cultural, é lançar protesto contra o patriarcado opressor da libertinagem social: não falamos de sexo, não falamos do que é estranho a nós, mantemos nossos preconceitos. O uso desse deus é uma forma de agressão aos bons costumes, às ideias provincianas de castidade e sexualidade.

A retomada mitológica das raízes que fundaram a etnologia brasileira não representa um retrocesso, mas um reconhecimento da importância nacional para a criação artística. Em nenhum momento deve-se pregar a xenofobia, mas sim uma apropriação dos recursos técnicos e estéticos do momento histórico vivido e perceber como a arte está se relacionando com a vida no *locus* temporal em que se encontra. “É um esforço, da parte do colonizado, para comer, devorar, engolir as vantagens do colonizador sem ser destruído culturalmente”(GEORGE, 1985, p.21).

Em um primeiro momento, podemos pensar que a Jovem Guarda possui uma estrutura de tradução de uma forma estrangeira, porém possui vigor artístico suficiente para ser respeitada como arte nacional. Além do que, os expoentes desse período são artisticamente reconhecidos até hoje, havendo composições de Roberto Carlos constantemente na mídia. O homem nacional não é um ser desvinculado do seu entorno, muito menos das sociedades que os cercam, os países em volta, as culturas a que tem acesso, os convívios sociais possibilitam um indivíduo ainda mais crítico. O que, por sua vez, torna difícil a pesquisa, pois não se pode tecer afirmações a-cerca de uma identidade cultural nacional pura, a colonização europeia faz parte de nós, assim como os imigrantes de diversos países e continentes, que recebemos e com os quais nos misturamos.

### **Junho de 2013 - Festividade**

Querido diário, precisei prestar contas aos meus comandantes, tive de enviar uma prévia do que pretendo com essa viagem, espero ter acertado o foco, ai

vão algumas anotações que enviei ao Comandante Comgrad...

O desejo para a realização do presente trabalho é de comover meu pensamento a respeito do conceito de festividade e, desse modo, transportar-me para o universo da pesquisa através de um tema que me provoca a pensar o teatro. As ideias *incendiárias* para o presente Trabalho de Conclusão de Curso iniciaram em 1922 - com Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, entre outros, que pretenderam a busca de uma identidade nacional através da arte. A ideia de pesquisar uma arte provocadora e que reflete uma cultura me é muito cara para um pensamento do teatro de hoje. Uma vez que, no Brasil, os artistas se ressentem de que pouco se vai ao teatro e que, quando se vai, pouco se vê - falo de *ver* no sentido de experiência, de aqui e agora, de um encontro entre o teatro e o público, de um encontro em que a relação não frustrasse culturalmente o espectador, mas que o aproxime da arte teatral - questiono se, ao fazer uma arte mais próxima do que é comum à cultura de um povo, não se abrangeria maior comoção para a arte em questão. Seria utópico pretender uma arte total, um teatro de que todos gostassem e entendessem, mas talvez não seja inapropriado pensar em elementos que possibilitem uma apreciação comum aos brasileiros, pois manifestações como o carnaval e o futebol trazem milhões de pessoas a participarem de sua realização e a prestigiarem seu produto. Partindo dessa reflexão e limitando o local da pesquisa para o Brasil, o público brasileiro e o teatro feito aqui, considerando que existem manifestações culturais que envolvem um grande número de sujeitos no momento de sua realização e percebendo a forma como tais eventos ocorrem em nosso país, cheguei às seguintes questões gerais, que me possibilitaram perceber por qual caminho o meu pensamento iria trilhar para encontrar a pergunta tema do presente trabalho: seria o *festejar* genuíno do brasileiro? A festividade seria um conceito aplicável ao nosso povo e característico da forma como nos relacionamos com e na sociedade? A festividade pode ser encontrada e, por ventura, aplicável na cena teatral brasileira?

O conceito de festividade é geralmente entendido como uma comemoração a favor da celebração da alegria que sentimos sob, para ou por alguma coisa; o que não é uma inverdade, porém a festividade transcende o que se refere apenas à alegria; há inúmeras outras características que compõem esse conceito. Pretendo encontrá-las, e perceber como se aplicam à arte dramática. Segundo alguns autores

que se ativeram no fenômeno festivo, entre eles o francês Jean Duvignaud<sup>1</sup>, percebe-se que é tênue a separação entre atuantes e participantes na realização do evento festivo (DUVIGNAUD, 1983), o que parece ir ao encontro de ditos de Artaud no seu *Teatro da crueldade*, no qual pretende que “seja estabelecida uma comunicação direta entre espectador e o espetáculo [...], pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, estar envolvido e marcado por ela” (ARTAUD, 2006, p. 110) e ao *quebrar a quarta parede* que possibilita uma comunicação direta entre ator e público (uma das características do Teatro épico proposto por Brecht). Além da proximidade entre os diversos atuantes e participantes, a festa tem um caráter limitado no tempo, como coloca Duvignaud, e pressupõe uma intenção previamente definida entre seus participantes, ou seja, há uma intencionalidade de *ser*, assim como para que se tenha teatro precisa da intenção do acontecimento estético. As características festivas revelam um elo proximal com o teatro, justificando o interesse de pesquisadores trazerem à tona indagações festivas para dentro do teatro.

### **Julho de 2013 - Pausa**

Querido diário,

Esse mês de julho será de pausas, para um sorvete, para um chimarrão, para uma pedalada, para um chope com os amigos, para uma corrida, para descansar na rede, para ir ao cinema, para resolver pendências. É um mês de férias, um mês bastante importante, uma vez que, acredito ser a apreciação da vida muito importante para a fruição, e somente uma mente tranqüila poderá chegar a lugares de reflexões pertinentes e ousadas. Nesse mês não tem viagem! Vamos para Agosto...

### **Agosto de 2013 - Recomeço**

Ao retornar das férias tive de retomar a pesquisa, reler meu projeto e iniciar o cronograma para a elaboração do TCC. Porém, não está acontecendo bem assim. Algo incomoda no projeto, parece que ele não diz o que eu desejo dizer, parece que pesquisar o elemento festivo não é o que me faz vibrar. Não sei se por um erro na escolha do conceito, ou por conta do medo da pesquisa, ou por ainda parecer que

---

<sup>1</sup> Jean Duvignaud é um escritor francês, autor do livro *Festas e Civilizações*, que será a principal referência teórica para a conceituação de festa em meus escritos.

não possuo um TCC. Iniciei retomando as leituras sobre o Teatro Oficina e alguns textos que falam sobre brasilidade e festividade, mas ainda não estou à vontade com a pesquisa, não quero fazê-la. Continuarei minhas leituras e orientação, tenho esperança de que irei me encontrar. Acho que sinto a presença de ter “terra à vista!”.

E gostaria de deixar aqui registrado o porquê da escolha do Teatro Oficina, pois representa um forte elemento pulsional na minha vida acadêmica e artística.

A escolha por usar como referência estética o Teatro Oficina para dar corpo as principais questões que irei levantar no desenrolar desse trabalho, se deu antes mesmo de possuir um foco definido para a pesquisa. O meu contato com o grupo ocorreu durante a disciplina Espetáculo teatral III, que ocorreu em meu terceiro semestre do curso. A disciplina era sobre as obras do teatro brasileiro, estudamos a história dos principais grupos e, entre eles, está o Teatro Oficina. Num dos encontros assistimos a um vídeo da montagem da peça “As Bacantes”, ao assistir algo de sensorial e inexplicável ocorreu em mim, percebi que mesmo em vídeo a obra reverberava em mim. Apaixonei-me pelo grupo e continuei a estudar mais a respeito, e as principais idéias que norteiam o Teatro Oficina convergem com outras as quais também resido paixão. Tais como: os ideais antropofágicos de Oswald de Andrade, o Tropicalismo, as idéias de Antonin Artaud, a brasilidade latente com o uso de elementos carnavalescos, enfim, um emaranhado de referências artísticas que pulsam em mim. Ao chegar ao último ano do curso, e ter de escolher qual será minha última obra acadêmica, não sabia ao certo que eu gostaria de falar, mas sabia de quem falar. E eram exatamente destas pessoas, desses sujeitos da arte que tanto me inspiram. E percebo que ao desenvolver minhas colocações a respeito da política da cena não há grupo de quem melhor eu poderia falar para elucidar pulsão política, pois sua obra pulsa, até mesmo em vídeo. Os elementos estéticos que irei abordar são testemunho da obra do Teatro Oficina, e representam o que me agrada dizer, pulsões políticas do teatro brasileiro, espero que essa pesquisa dê conta de elucidar a grandeza desse grupo e a importância da latência política da arte para criar subjetivações.

\*\*\*\*\*

**Introdução ao meu pensamento, pausa para refletir sobre Artaud**

O tipo de teatro que eu gostaria de fazer, a provocação que eu gostaria de pôr em cena, a forma como eu penso o teatro: tomou forma quando eu entrei em contato com textos de Antonin Artaud no segundo semestre de curso. Ao ler o Teatro e o seu duplo, pareceu que tudo o que eu sentia em relação à arte ganhava um aliado, um alguém que veio antes de mim, antes do próprio teatro que está em cartaz hoje, e que sentia pulsar as mesmas vibrações em relação à arte, e, que deixou um registro cheio de vida, eu diria um registro político, um tratado entre mim e Artaud sobre o teatro. O duplo artaudiano representa, para mim, uma possibilidade de leitura da cena teatral para buscar quais são os elementos que a permitem pulsar, usando do meu próprio corpo como cobaia as sensações que o teatro pode vir a provocar. Escolhi o espetáculo, comprei o ingresso, escolhi minha poltrona, agora é sua vez, faça do meu corpo o lugar vibracional da tua arte. É assim que me sinto em relação ao teatro, um alguém em busca da arte dilatada, da arte que me provoque, de um teatro que seja político, que me provoque subjetivações. O teatro deve manifestar-se como uma peste, essa pulsão política representaria a peste, que “[afeta] todos os lugares do corpo, todas as localizações do espaço físico, em que a vontade humana, a consciência e o pensamento estão prestes e em via de se manifestar” (ARTAUD, 1999, p.16-17). Artaud no período em que viveu e fez ativa sua arte, era um momento de grande valor do texto teatral, da linguagem, a qual ele lutou contra e tece as maiores críticas. Ele nos diz que a arte deve, por primeiro, satisfazer os sentidos e que o teatro é uma arte dos sentidos, e que é independente da palavra. Se naquele momento o obstáculo a ser vencido era as palavras, quais seriam os obstáculos de hoje? Bem, não me atreverei a responder essa pergunta, mas ela reverbera em mim, e estará rondando minhas colocações durante a pesquisa.

Encontrar como foco para a pesquisa o elemento político na cena teatral, não é coincidência, pois se minha principal referência como atriz é Antonin Aratud. Que traz no seu discurso elementos que eu acredito serem da mesma natureza do que convencionei chamar pulsão política. Ao decorrer dos capítulos, explicarei o que é a política na cena a que me refiro, e refletirei sobre a obra do Teatro Oficina, nesse contexto.



(Tarsila do Amaral, *Operários*, 1933).

O movimento que primeiramente treme, depois sai de uma tela, passa realmente fora de seus limites, para inscrever-se, continuar sobre a tela seguinte e sacudi-las todas em um mesmo grande movimento que acaba por deixá-las escapar e ficarem diante de você. A série de quadros, em vez de contar o que se passou, faz passar uma força cuja história pode ser contada como a esteira de sua fuga e de sua liberdade. A pintura tem, ao menos, um quê de comum com o discurso: quando faz passar uma força que cria a história, ela é política. (FOUCAULT, 2010, p.82).

## 2. Políticas

*“Pestilentas, fétidas, capazes, por si só, de produzir tifo e malária na platéia”.*

*Nelson Rodrigues sobre suas peças.*

O termo política pode ser classificado de diferentes formas, tendo seu significado muito mais amplo do que podemos fixar em dicionários. Pode-se atrelar um sentido mercadológico ou estatal, e dentro das relações que envolvem as trocas entre os sujeitos e os diversificados encontros pelos quais passamos. Podemos pensar a política que envolve as artes dentro de uma esfera de mercado e difusão de culturas, quanto ao seu valor cultural e o como se insere na cultura. Outra possibilidade é de pensar a política como uma relação de encontros e que esses tem potência para transformar os sujeitos, onde suas relações são envolvidas por desejos, fluxos, movimentos, pulsões. O corpo político da cena teatral é envolvido por relações externas, como as políticas públicas e de Estado, e pelas políticas que ocorrem entre os envolvidos no encontro estético.

A política diz respeito não somente as matizes do Estado, mas também as questões que envolvem o homem na sua relação social. Servindo para estabelecer as atividades de regência dos grupos em relação entre si, com o meio e dentro do Estado. A política instituída representa um conjunto de normas para efetuar a administração de um país, cabendo aos governantes estabelecerem quais as melhores direções para o estabelecimento de um Estado em conformidade com suas leis, e disponibilizando uma boa distribuição dos recursos financeiros. Cabendo, também, aos representantes políticos estabelecerem novas normativas que tragam melhorias ao país. No teatro, as questões políticas podem ocorrer de forma instituída: em relação as políticas públicas para a arte, no fato de estar inserido na programação cultural da cidade, no uso de um espaço para a propagação de arte. E, de forma a abranger um contexto político fora do Estado e dentro dos sentidos dos sujeitos: nos assuntos levantados no espetáculo podem vir a trazer um conteúdo político e a forma como o espetáculo é constituído pode transparecer uma estética política. O que se pode transparecer é que o teatro possui um papel assegurado na sociedade, e que promove uma discussão social reconhecível como contestadora ou apaziguadora. Além de estar fora do que diz respeito as políticas instituídas, que representam o poder do Estado, podendo ter

seu poder reconhecido num outro entendimento de político, está mais ligada a natureza do sujeito e seu poder transformador.

Uma possibilidade de espetáculo teatral político acontece quando seus mecanismos que representam a teatralidade convergem para que o espectador seja transportado para um estado de movimento de suas emoções; atraído a uma sensação de desconforto, ou promover um estado de militância, ou a pura contemplação. Não há necessidade de que a obra fale de política em relação econômica, ou sobre algum setor da sociedade, a crítica não precisa ser direta e clara, mas de alguma forma incite o público a mover-se. O assunto da obra pode ser até de caráter banal, mas se sua forma possui reverberação estética já possuímos um ato político, pois brincar com a forma do *como fazer* já é um ato político. O ato estético é um ato político. Porque, teatro é imagem em ação, e se a imagem provoca no espectador leituras amplas e um estado de contemplação móvel - estamos aqui e agora juntos compartilhando esse espetáculo - pode-se dizer que se está fazendo um ato que possui políticas, e que não é um ato cívico, de educação através da arte, mas uma partilha de ideias. Aqui está o que chamaremos de pulsão política da arte, que ocorre entre a obra estética e o sujeito, e é repleto de movimentos.

O valor imediato de um comício político e os atos cotidianos que possuem política divergem da forma como delimitamos sua legitimidade, porem ambos possuem sua carga de conteúdo que configura relações políticas. Um artista pode dizer que não entende de política, porém ao se posicionar frente a um público e colocar questões estéticas ele acaba criando um universo que é político. O se colocar já configura uma atitude política, organizar atos e regras é uma conduta de construção de políticas. Por ventura, a construção de um espetáculo e sua apresentação é dotada de política. Que perpassa do cívico ao sensorial, do constituído ao pulsional.

Não há por que divergir da concepção segundo a qual o homem é um ser social - razão de ser, aliás, da própria atividade política - e que a existência individual apresenta-se como consequência desta especificidade dos homens. (MAAR, 1994, p.16).

A arte retrata uma pintura sobre a vida, um micro espaço onde um detalhe da sociedade se sobressai e dilata no olhar de quem vê, o poder de enxergar é dado pelo artista, ele nos empresta o direito de condensar a vida num detalhe e aprofundar nossos sentidos sobre ele, como apreciadores e como seres políticos. O objeto estético pode mostrar ao mundo detalhes que passam despercebidos ou que

não queremos ver; “[as rãs] levam com elas o mundo que as evita. A pintura só as alcança, onde se escondem, para liberá-las e fazê-las desaparecer no gesto que as traça” (FOUCAULT, 2010, p.84). O que Foucault parece provocar nessa passagem, faz pensar sobre a verticalidade da sociedade, em que na pirâmide social as rãs ocupam a parte mais próxima do solo, e que ao pô-las em detalhe, na pintura, mostra-se o que elas escondem, o seu mecanismo político, ao passo que mostrar algo que não damos uma importância se está pondo em foco uma perspectiva de olhar político, principalmente por ser algo que adjetivamos negativamente: nojento, asqueroso, venenoso. As rãs podem representar o proletariado ou os que vivem na margem da sociedade, sujeitos que quando colocados fora do contexto social está se destituindo sua importância política, porém as questões de marginalidade social são de extrema importância para a conjectura política, representado quem devemos atribuir significância num contexto de inclusão social. Ao colocar o sujeito que está na base da pirâmide na cena dramática, dando importância estética, pode-se dizer que se está possibilitando uma voz a esse sujeito, fazendo com que seja escutado, incitando que o público veja e reconheça o sujeito do descaso, o recolocando na roda das discussões sociais, ou seja, está se dando um ato político na cena. E, talvez, o principal papel da arte seja o de produzir um espaço em que a sociedade pense sobre si, se coloque em *xequê*, o sujeito da cena seja o sujeito social. Nesse sentido, o corpo político da cena pode ser discursivo no texto ou no valor estético.

A burguesia tomou protagonismo na cena social, pois quando pensamos os problemas da sociedade acabamos por vê-los através dos olhos de quem direciona o olhar: os representantes das classes dominantes. Pois os meios de comunicação pertencem às classes mais elevadas – pensando na ideia de pirâmide - da sociedade e é constituído por elas, as pessoas que estão na frente sejam das câmeras de televisão, dos microfones das rádios, ou na redação dos jornais são sujeitos da intelectualidade, frequentaram centros universitários, por ventura, acabam por estar ligados mais aos mecanismos de dominação do que ao operariado; por mais que muitos se digam de esquerda ou socialista, dizer isso já representa um pensamento intelectual. O estado acaba por ver o povo através de um olhar que não representa em totalidade o povo, a mídia nos mostrará o que acontece no mundo a partir de uma seleção de imagens escolhidas por essa minoria intelectual que acaba estando mais ligada a burguesia do que ao proletariado, servindo aos interesses das corporações, que, em sua maioria não são os interesses

mais pertinentes *ao povo*. E esteticamente se irá valorizar o que é belo num contexto *macrossocial*, a pintura da arte estará em tons a vislumbrar um pensamento comercial de venda do belo, o que distancia das realidades sociais da minoria (que num contraste populacional é a maioria). Não significando, em totalidade, um discurso de troca dos representantes que dominam os meios, mas um pensamento sobre o tipo de cultura que se está difundindo dessa forma.

Félix Guattari usa o termo *Cultura de equivalência* (GUATTARI, ROLNIK, 2011, p.22), para designar uma relação de equivalência entre os mecanismos capitalistas que regem o lucro e a cultura. O capitalismo tomando intento de dominar o poder subjetivo do sujeito, que está inserido no sistema capitalista, pensa-o em função do lucro o sujeitando a esse sistema de relações. Nesse sentido é produzida uma *cultura de massa* como elemento fundamental da produção de subjetividade capitalista; a cultura se ocupando da sujeição subjetiva do sujeito regida pelo consumo de bens culturais de diferentes esferas, porém dentro do mesmo sistema mercadológico. Além do mais, há uma dominação da parte das elites capitalistas dos meios culturais, no qual elas demonstram seu poder, uma vez que, é de caráter de uma minoria o acesso há alguns expoentes culturais, já que a estes foi impregnado um alto valor comercial, talvez seu valor como mercadoria seja maior do que como arte. Havendo um jogo cultural bastante potente, onde o sujeito é qualificado através de seu nível cultural, podendo ser rechaçado de incapaz se não detém uma “pseudo-cultura“, pois a burguesia se deu o “(...) poder de atribuir a si os objetos culturais como signo distintivo na relação social com os outros” (GUATTARI, ROLNIK, 2011, p. 27). A essa ideia é atrelada uma crítica a cultura de massa, na qual os expoentes da cultura destituem o valor cultural de manifestações ditas populares, como o carnaval, por exemplo. Porém, essa manifestação quando reconhecida de seu valor econômico pode vir a gerar um interesse capitalista, onde, nesse momento, o popular terá um valor na sociedade atribuído pelo capital. Nesse sentido, os elementos do carnaval representariam o popular, uma ideia de *policentrismo cultural*, no qual, uma obra de arte de museu, o carnaval, uma peça de teatro e o futebol teriam valores culturais, sendo atrelado ao Carnaval e ao futebol o sentido de cultura, assim como o teatro e os museus já possuem. Teremos duas discussões: cultura como valor econômico e cultura como valor social. O valor econômico é dado pelo sistema de manipulação das indústrias culturais, onde a mais valia reside no produto que pode vir a gerar lucro. O valor social está atrelado

ao valor histórico que uma cultura possui, ao seu valor de identidade nacional, e a forma como se manifesta entre os sujeitos. O trabalho do artista é conciliar suas necessidades com o capital, porém sem fazer uma arte a mercê do capital, pois seria uma arte sem valor político, pois se distancia da função social da arte. E que não necessariamente precisa ser de afronta direta a esse sistema capitalista, com o objetivo de tomar o poder, mas, sim de propor reações aos sujeitos que a assiste.

Para título de curiosidade Félix Guattari e Suely Rolnik, classificam cultura em três categorias, que, segundo os autores, estaria interligada, não ocorrendo em separado. E que na verdade dever-se-ia romper esses sentidos e buscar uma cultura que não se segmente, e que não haja um culto ao intelectual ou ao popular. Os três sentidos de cultura seriam:

Sentido A: “Cultura valor”, aqui expressa o mais antigo dos sentidos, em que há uma divisão de quem tem cultura e quem não tem, dividindo o que possui cultura e o que não possui, há um sentido de valor.

Sentido B: “cultura alma-coletiva” aqui se aceita que todos possuem cultura, há um policentrismo cultural, uma multiplicação do etnocentrismo. Considera-se que existam grupos e que estes possuem sua cultura.

Sentido C: “cultura mercadoria” - “cultura de massa” - qualquer coisa é cultura, inclusive objetos: carro, coca-cola, pensadores. Não há uma distinção de valor e nem territorial.

Pondo o sujeito no *olho do furação* político, estabelece-se que todas as relações possuem laços de poder - laços políticos; não sendo apenas no campo estatal que reside a política, mas também a nível social e em relação. O teatro configura-se político, pois se constitui de um grupo delimitado de artistas que possuem suas singularidades, uma normativa estabelecida por eles, possuem devires artísticos a cada obra que criam, existe uma função social, e que o seu maior interesse é a teatralidade. O devir político do teatro está em fazer uma discussão estética sobre elementos sociais, psicológicos, existências, morais da sociedade, do Estado... O que reverbera uma pulsão política de grande porte revolucionário, pois o teatro ao criar quadros imagéticos sobre os contextos da vida e colocá-los para um público, dotado de uma lupa que faz parecer de forma aumentada às problemáticas, acaba por representar um meio de disseminação de subjetivações.

A análise da cultura como uma forma de subjetivação nos remete ao conceito de *micropolítica*, no qual, os sujeitos são atravessados por encontros que o

tornam um ser mutável, pois dos encontros surgem novos “eus”. Ao reconhecer o teatro dentro de um contexto micropolítico acaba-se por inflamar algumas relações envolvendo o poder, principalmente o poder instituído, o poder de Estado. O teatro como um coletivo onde há relações sociais estabelecidas deve tomar o cuidado de não tornar-se uma empresa, na qual as relações de poder resultariam em um afastamento das pulsões sensórias da arte. De acordo com Guattari, o poder institui-se e suas relações acabam por não mudar, por mais que pensemos em uma arte de esquerda sempre será uma arte de direita conservadora se mantermos um sentido empresarial corporativo dentro das relações teatrais. O que faz pensar que o elemento político dentro do teatro está a nível das emoções e não ao nível do Estado. Ao passo que se deixarmos de montar um espetáculo clássico com os elementos entendidos como clássicos, da época temporal da peça e dentro de uma perspectiva mais tradicional de teatro sem mudar a forma como nos relacionamos com o elemento subversivo desse espetáculo: não estaremos fazendo revolução política. Pois, não basta trocar o velho pelo novo, o capitalismo pelo socialismo, se não mudar as bases que regem esses sistemas. Como coloca Antonin Artaud, que a revolução não está numa simples transmissão de poderes, mas na relação de homem para homem e que este deve retornar as raízes do problema, a idade média, e fazer as metamorfoses que realmente interessem ao sujeito (ARTAUD, 2004).

O rompimento com o espaço tradicional já representaria uma perspectiva de mudança subversiva desse *status quo* do teatro. Imagine os diferentes tipos de palco teatral, agora imagine como seria montar *Hamlet* em cada um desses palcos, agora imagine na rua, num shopping, numa passarela do samba, num apartamento... Nessas situações não usais para a representação teríamos uma relação diversificada de leitura do que ocorre em cena, pois o espaço possui um discurso. Outra perspectiva é o uso do corpo de forma dilatada, fora do eixo cotidiano, sem amarras sociais, o corpo como um mecanismo político de propagação de emoções revolucionárias. O uso do riso, do deboche, da brincadeira, da ironia, são formas de propagação de ideias punctionais para a sociedade. O espaço, o corpo e o riso são elementos subversivos por excelência.

Ao aproximar o teatro de conceitos políticos se está a dar um valor institucional, porém deve-se tomar cuidado nessa relação, pois a demanda do que se pretende com a arte não deve ficar a mercê de regras que impulsionem para relações de poder em detrimento de relações de pulsões do sujeito. Devem-se levar

em conta as relações entre os sujeitos que ocorrem ao invés de relações mercadológicas. O teatro não é uma empresa. O teatro dentro de uma perspectiva política, dentro do entendimento político que pretendemos buscar, está no nível das emoções do sujeito, no quanto ele pode ser o elemento de subversão, para tanto se aproxima da micropolítica. As mudanças de sujeição são necessárias, em primeiro lugar, dentro dos indivíduos que formam as sociedades para que depois transborde para o Estado. O teatro é o lugar onde se deveria purgar um segmento do Estado e constituir-lo de forma e significância, para que dessa forma tenhamos uma discussão política. O que Bertold Brecht irá chamar de *distanciamento*, pois o espectador seria provocado a estar atuante durante o espetáculo, pois o teatro provocaria um posicionamento do espectador. Mas não é necessário no intuito de ser uma manifestação política, mas de provocar reações no público, um estranhamento que me faça posicionar-me politicamente, sem que seja pelo desejo de contestar o poder, mas de pensar sobre a sua relação com o poder. A revolução começa em mim, em meus órgãos.

O corpo político do teatro abandona o que constitui a esfera macropolítica das relações de poder e participa ativamente das relações do desejo. O entendimento de política, que se buscou para analisar a obra estética, é a de que os corpos são atravessados por encontros que mudam seu estado e o põem em movimento. O encontro teatral faz provocar, dessa forma, pulsões sensoriais em seus "atuantes", tomando forma seu corpo político de provocar deviris. O teatro possibilita a subversão, a subjetivação e o movimento, tendo aí seu *corpo pulsão política*.

## 2.1. O Político da cena - em exemplos

O corpo da cena pode ser entendido através de três olhares, sendo eles: corpo - elementos que compõem a cena (1); corpo - espaço (2) e corpo - corpo, pele, órgãos - sem órgãos (3). O corpo 1 configura-se da teatralidade em si, dos recursos que usamos para montar um espetáculo, sendo eles: iluminação, cenografia, figurino, texto. O corpo 2 pertence ao entendimento de que o espaço que usamos para a representação é dotado de sentidos, e que esse influencia na concepção do espetáculo, pois há diferenças e usar um palco elisabetano, de uma arena, ou de um espaço urbano, ou uma caixa preta. O corpo 3 é representado pelos *performers* da

cena, o uso do termo *performer* é para poder dar conta de todas as vertentes artísticas que possuem um sujeito a comunicar com seu corpo algo a alguém, e seu corpo representa o local por onde o reconhecimento do outro é possível, pois o sujeito é dotado de imperfeição, singularidades, de erro, de subjetividades, opiniões, sonhos, desejos, e são esses fatores que irão dar ao corpo do sujeito sua forma política; e o reconhecimento social dos espectador: *eu e o meu par*.

Os corpos da cena representam estruturas de comunicação estética, que unem-se para criar o elemento que irá ter o poder de afetar a quem se permitir entrar em contato com ele. O corpo como recurso nos faz pensar sobre as tecnologias que usamos para elaborar nossa estética, pois todos os objetos possuem um discurso, que pode mudar de acordo com as combinações feitas. Ter o entendimento dos elementos visuais do teatro possibilita ao artista combinar e criar atmosferas que terão um discurso, um sentido de ser na cena. O corpo 1 é de natureza técnica, mas não pode ser deixado de lado na hora de se pensar o que se deseja montar, a menos que se queira fazer uma colagem dadaísta de elementos, mas mesmo assim algo em comum terá: o discurso dessa vanguarda. Os elementos que compõem à cena também podem ser suprimidos, pois segundo alguns artistas do teatro, entre eles está Jerzy Grotowski, que se coloca a dizer que para que se tenha teatro pode-se retirar todos os recursos que não sejam o ator e o público, pois Grotowski considera a técnica pessoal e cênica do ator o cerne da arte teatral (GROTOWSKI, 2011).

O corpo como corpo é da natureza do ator, o elemento indispensável para que se tenha teatro. O que faz com que haja pesquisas importantes acerca da arte do ator que nos perpassa de Stanislavski a Grotowski e que chegará aos happenings atuais. As técnicas de atuação ou de aperfeiçoamento dos recursos do ator ou a pulsão pessoal ao estar em cena: figuram do elemento de maior importância para o teatro e, principalmente para o teatro político, pois não há lugar mais político do que um mecanismo tão complexo quanto é o corpo dos sujeitos. Ao ponto de nos fazer pensar sobre ressonâncias provenientes dos espaços dos e entre os órgãos para a propagação da voz, sobre a memória pessoal como mecanismo de criação, os limites da dor e da auto-agressão para que se chegue a algo expressivo, chegando ao corpo sem órgãos. O corpo sem órgãos é uma definição proveniente de Antonin Artaud, Gilles Deleuze e Félix Guattari;

No dia 28 de novembro de 1947, Artaud declara guerra aos órgãos: Para acabar com o juízo de Deus, "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 censura e repressão. Corpus e Socius, política e experimentação. Não deixarão você experimentar em seu canto. (DELEUZE, GUATTARI, 1995, p.9).

A concepção é de destituir os sentidos que os órgãos possuem, revolucionar o sistema humano, retirar do uso comum cada órgão que o corpo possui. A mão não seria a penas para pegar coisas, mas também para fazer um gesto cênico que nos dá uma outra leitura de sua função. A boca não seria apenas o lugar por onde inicia nossa digestão, mas o lugar por onde começa a paixão, os beijos. Essa revolução dos órgãos pode ser entendida como um elemento de pulsão política, pois subverte-se a ordem natural do corpo; o próprio texto de Deleuze e Guattari já é por si político, a forma como os platôs são escritos já são esteticamente políticos, são escritos com as palavras destituída de seus órgão funcionais. A ordem da escrita, os órgãos da forma como se desencadeia um texto discursivo é profanada e o texto torna-se o discurso do que é dito. O que vai de encontro com as idéias dessa pesquisa, pois pergunta-se sobre quando o discurso estético se faz político, ora, quando se subverte, quando pulsa, quando transfigura os sentidos e nos provoca a pensar destituído do cérebro. Quem pensa é meu pulmão, minha pele, meu sexo, meu sistema nervoso, não só o meu cérebro, aliás, esse pode vir a estar anestesiado de sua função para que se torne mais intensa a vivência sensorial do ato pulsional da cena política por todos os líquidos do corpo. Contudo, o corpo -pele é a estância do ator é por onde ele se impulsiona para adentrar o corpo do outro; é no corpo que o teatro inicia e é nele que termina.

O corpo espaço será melhor explorado no capítulo em que a pesquisa se detém a falar sobre esse elemento em específico na obra do Teatro Oficina. Cabendo por hora apenas ressaltar a importância do lugar onde se estará a montar o ato estético, pois esse possuirá signos, uma estrutura que desenhará o olhar do público e pode vir a ser qualquer espaço. A representação pode se dar em qual quer lugar, qualquer espaço possui devires artísticos, penas precisa que demos a ele o devido sentido de ser. O ocupemos com nossos corpos com o objetivo de provocá-lo a pulsar.

## 2.2. O Corpo cênico - Quando a estética se faz política

A questão pertinente a essa pesquisa é de quando o objeto estético, o teatro, se constitui de forma política. Para tanto, se fez necessário discorrer sobre o que é política, como vimos no início desse capítulo, e agora se faz necessário compreender o que é política na cena, em específico o que chamo de *pulsão política*. A pulsão está em conformidade com o que atravessa as subjetividades, com o metabolismo que formam vetores de transformação social (ROLNIK, 2011), que podem atravessar o que há de revolucionário nos sujeitos. Seguindo essa idéia, nesse subcapítulo utilizo fragmentos de performances, espetáculos e texto teatral para pensar as formas como a pulsão política pode se apresentar na cena.

O teatro, no nível micropolítico, é pulsional. Ele é um agente político de transformação, mas para sua eficiência, tanto quanto arte quanto obra política, deve provocar forças subversivas. O que afasta de uma restrição a uma ordem econômica, pois a natureza do fenômeno artístico está na formação do desejo, das subjetividades e dos movimentos coletivos (GUATTARI, ROLNIK, 2011).

Não se trata mais de nos reapropriarmos apenas dos meios de produção ou dos meios de expressão política, mas também de sairmos da economia política e entrarmos no campo da economia subjetiva. (GUATTARI, ROLNIK, 2011, p.162-163).

O teatro que me interessa investigar nesse trabalho está numa categoria que não representa um sistema instituído de poder, não tem relação exclusiva com os moldes econômicos, pois não podemos categorizar a arte desse modo. Ela ultrapassa esses mecanismos de poder, pois sua natureza é vibracional, e precisa ser “apolítica”, no sentido econômico, para ser política no sentido da construção de subjetivações. Sua política é de outro nível, é atravessada pelos desejos, acontecendo nos líquidos, nos fluidos, nos órgãos.

O teatro, em específico deve ser um filtro social, mas não está livre de representar um olhar reacionário sobre a sociedade, não qualificando em totalidade o ser -social de todas as camadas. E, como já dito, esse olhar pode ser através do texto, da temática, dos elementos cênicos. Sendo a estética composta de: luz, figurino, cenário, uso do espaço, corpo do ator. Sobretudo do ator, pois ele é quem age sobre o meio e reverbera desejos; para tanto, observaremos alguns exemplos de acontecimentos estéticos que possuem público e atuante (ou *performer*) para entender como a política se institui esteticamente.

Para exemplificar podemos pensar sobre alguns programas de

performances que veem ocorrendo entre diversos artistas que se intitulam *performers*, pois perde-se um pouco da identidade enquanto artista plástico ou ator, para criar uma outra possibilidade de arte. Vejamos um exemplo:

A história do homem que introduziu uma boneca Barbie no ânus e, com controle de sua musculatura anal e abdominal, expeliu-a lentamente na frente de uma audiência. (FABIÃO, 2008, p. 235).

Nesse programa transcrito por Eleonora Fabião, observamos que ele tem um valor estético maior que o valor de uma narrativa textual, pois quem vê a ação do *performer* é quem dará o significado que a ação possui, havendo quem não veja nada em relação a ação e ainda critique de desprovida de valor artístico. Há quem fará uma interpretação sobre a relação que a boneca e a indústria possuem, ou inúmeras outras possibilidades. O que se pode dizer é que o corpo da cena é provido de ação política, onde seu discurso mora no olhar que o outro dá ao programa. Vejamos um exemplo textual:

Porque o tempo antigo acabou, e agora é um tempo novo (...) As cidades são estreitas e as cabeças também. Superstição e peste. Mas agora, veja o que se diz: se as coisas são assim, assim não vão ficar. Tudo se move meu amigo (...) e surgiu um grande gosto pela pesquisa da causa de todas as coisas (...). Pois onde a fé teve mil anos de assento, sentou-se agora a dúvida. Todo mundo diz: é, está nos livros, mas agora nós queremos ver com nossos olhos.(BRECHT, p. 14).

Agora temos o valor estético já sobre a obra textual, tendo no texto já uma reverberação política; na cena, isso pode ficar ainda mais evidente com todos os recursos cênicos trabalhando para elucidar as idéias do autor. O Próprio texto já tem seu valor político, e ao se tratar de uma figura que existiu e tem uma representatividade na sociedade, um olhar de Bertold Brecht sobre Galileu Galilei tem o fator histórico, uma penetração num mundo da filosofia e da ciência através de uma perspectiva de pensamento político. Ao colocar que tudo se move e que há um gosto pela pesquisa, mostra-se que a sociedade está pensando sobre si e que está subvertendo as verdades instituídas, isso provoca um pensamento sobre o que é instituído. Ao falar de fé ele provoca a igreja, instituição que esteve no poder por décadas na chamada Idade Média e que representou um grande atraso nas evoluções do pensamento científico e social, e, por mais, que já tenhamos saído desse período a muito tempo as instituições religiosas ainda possuem forte poder sobre o pensamento da sociedade. Isso faz do texto atemporal, o que dá a ele uma potencialidade de se fazer político seja na leitura, seja na cena.

No primeiro semestre de 2013, dentro da programação do Festival de Teatro

de Rua de Porto Alegre, foi oferecida a oficina “Experiências não vividas”, ministrada por Óscar Cornago e Juan Navarro. Durante uma semana ocorreu a oficina e no domingo os artistas foram ao parque da Redenção (Parque Farroupilha) experimentar no espaço urbano o que fora experienciado durante os encontros na oficina. “A proposta da oficina é trabalhar fisicamente experiências não vividas. Fantasiar sobre o não vivido para criar um contexto físico puro, sem especulações políticas ou morais“(descrição da oficina no site do festival). Ao passo que ao descrever que não haverá na especulação dos artistas interesses de natureza política não significa que não será político ao entrar em contato com o público e no espaço onde ocorreu a intervenção. Os artistas trouxeram propostas ousadas que envolviam um forte elemento sexual, que causou reações diversas nas pessoas que testemunharam o ocorrido. As reações podem ser vistas em um vídeo no site youtube.com sob o título “Suruba na Redenção”. O que nos faz pensar sobre as questões que envolvem a situação de hipocrisia social, pois o sexo faz parte de nossas vidas, de muitas musicas que tocam nas rádios, mas o negamos. E quando um grupo de teatro resolve explorar situações que revelam essa atmosfera sexual causa uma reação pulsional nos sujeitos, em que provoca uma reação a essa situação sexual. O elemento político reside na questão: o quanto nos incomodamos com essa situação não vivida? Pois não há o sexo, o que há é a subjetivação dessa situação e nos provoca a pensar sobre essa questão na sociedade. Em que momentos o sexo está presente e o quanto o aceitamos ou o rejeitamos? O quanto supervalorizamos, sub-valorizamos e transformamos em doenças a sexualidade? São questões que estão no nível das pulsões, e provocar que sintamos isso, pois nem sempre formulamos a questão, já é uma vivência política dos desejos.

Um último exemplo são as montagens do grupo teatral Teatro Oficina, que em suas peças, dos anos sessenta para os dias atuais, trazem elementos esteticamente pulsionais ao que tange a cena teatral brasileira e o contexto histórico político nacional. Na passagem a seguir, em que Armando Sérgio da Silva descreve um momento da montagem de “O Rei da Vela”, pelo grupo Teatro Oficina, podemos perceber algumas concepções de estética política:

No terceiro ato, o sexo tinha uma função dramática de contraponto ao primeiro. Aquele que penetrava, ostentava sexualmente, Abelardo I, na medida em que perdia o poder, perdia também a potência efêmera como a vela. Abelardo I passava da posição vertical para a horizontal e ficava mesmo, na posição clássica, de quatro. Abelardo II, o seu sucessor, postava-se ereto e com a vela na mão, a mesma que iria enfiar no ânus de

Abelardo I. Este morria. Surgiu o Novo rei. O macho que exibia o poder. O não-macho era penetrado, sexualmente, pelo poder. (SILVA, 1981, p. 149).

O que temos nessa cena é uma alusão sexual do ato de poder, o que é representativo de uma sociedade patriarcal e machista que reprime o sexo, mas o pratica deliberadamente em bordeis e afins. Ter uma forte imagem sexual, traves do símbolo da vela e de um homem currando outro homem, mesmo que ilusoriamente, representa uma pulsão, de certa forma cômica, simbólica da relação de poder. Ao passo que a forma como é constituída à cena já nos mostra um universo cênico de possibilidades de ruptura com convenções morais e uma abertura para uma estética mais irônica com as relações sociais da sociedade, lembrando que a montagem data do ano de 1967 - época de ditaduras e censuras. Residindo ai seu caráter estético político.

Os quatro exemplos, cada um dentro da sua concepção de arte e de sua estrutura: performance; peça teatral; oficina teatral e apresentação; espetáculo e texto, se mostra de um forma estética e, cada qual, possui sua força, o que possibilita suscitar movimentos em seu interlocutor. O que faz concluir que não existe uma forma específica de ser político, ou que podemos categorizar qualitativamente o *ser político* de diferentes manifestações culturais. O que ocorre é uma cena que se faz política no encontro com o público e desse acontecimento surge à possibilidade de movimento, de os corpos se chocarem e fazer surgir subjetivações. O político pulsional reside do choque desse encontro onde os corpos se expõem ao movimento de seus desejos e cria-se uma zona em que todos os agentes do encontro acabam por se posicionar frente à obra. A arte torna-se um meio por onde o sujeito pode vir a acessar mecanismos internos de seus desejos, é uma facilitadora desse acesso em que pode transformar o sujeito e o meio.

A estética se faz política quando provoca reações das mais diversas naturezas em seu público; quando é dotada de uma política subversiva, que propõe colocar as emoções do público em movimento; obras artísticas que possuem pulsão política são as que levam o público do estranhamento ao distanciamento, do estático ao móvel, do convencional ao absurdo. E que se mostra independente da concepção de arte que o artista possui, ele só precisa estar atento ao que o emociona, o que o faz pulsar, pois se consegue subverter a si próprio terá mais chance de subverter o outro, pois as revoluções ocorrem por primeiro no sujeito e dele transborda para a sociedade.

Fachada do Teatro Oficina - Rua Jaceguai, nº 520.



(imagem Reprodução)

“Perguntei a um homem o que era o Direito. Ele me respondeu que era a garantia do exercício da possibilidade. Esse homem chama-se Galli Mathias. Comi-o”. (OSWALD, Manifesto Antropófago)

“Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade”. (OSWALD, Manifesto Antropófago)

Os Estados Unidos são um país sem nome -, o Brasil é um nome sem país. Os colonizadores ingleses deixaram a impressão de ter roubado o nome geral do continente para o país que fundaram. Os portugueses não parecem ter chegado a fundar um país propriamente, mas deram um jeito de sugerir que não aportaram a uma parte da América e sim a uma totalidade absolutamente outra a que chamaram de Brasil. (VELOSO, 1997, p.14)

### **3. O corpo político tupi-afro-brasileiro do Teatro Oficina**

O corpo político do Teatro Oficina é composto de características tupi-afro-brasileiras e de um processo de antropofagia dos elementos possíveis à cena, como: coro, recursos tecnológicos de mídias digitais, ritual, música ao vivo, etc. O grupo apresenta em suas montagens, e em sua ideologia, um culto ao ritual e a busca de saciar os desejos de seus artistas através da arte teatral, o que faz com que sua cena provoque vibrações em seus diversificados agentes. Ao buscar a ritualização do teatro ira trazer à cena elementos que estão na origem do teatro, como o uso do coro, rituais sagrados, figuras míticas, etc. O teatro Oficina busca na origem do teatro encontrar um encontro com a natureza e com os desejos dos agentes do acontecimento teatral. Como coloca Antoin Artaud, o teatro é antes de tudo ritual e mágico e que está ligado aos ritos do teatro, que é uma expressão de uma necessidade mágica espiritual (2004, p.75). Essa força ritual que se assemelha a uma mágica pode ser traduzida como a força de Dionísio, o deus que proporciona o transe, a ligação com a natureza, a festa, a transgressão das emoções; além de ser um fruto entre uma divindade e uma mortal, ele acaba por representar um elo entre o sagrado e o terrestre, por assim dizer, ao ser o Deus do teatro, essa arte nasce do encontro entre de um Deus e uma mortal, representa a ligação entre o céu e a terra: o teatro, nessa perspectiva, é uma arte sacra voltada para a terra, para o povo e se manifesta entre o sagrado e profano, pois Dionísio se torna um profanador. O teatro é o presente dos Deuses para o povo. O Tetro Oficina ao voltar-se para o mito do teatro e trazer para cena rituais e elementos do teatro grego, cria uma dramaturgia que identifico como político pulsional, pois o elemento político se insere pela provocação e pelo encontro de sensações que o teatro proporciona, e as pulsações estão nessa evocação de desejos, do sagrado e do profano, de provocar que os desejos ligados ao sexo se manifestem de forma ritual, e de transformar à cena em um lugar onde se discute o corpo, se discute o lugar do corpo na sociedade.

Os elementos estéticos de natureza política são os que provocam movimentos nos sujeitos. O mover-se está em prol da construção de um ritual em que se discuta o lado selvagem da sociedade, no sentido dos desejos e das ligações com o eu-selvagem, o eu-tupi, e que possibilite um encontro do homem urbano com seus desejos mais profanos ou sagrados. A estrutura do espaço teatral da

companhia nos propicia sentir uma vibração que nos remete a outro recorte social, pois, ao possuir uma passarela como palco e um contato direto com a natureza - há uma árvore plantada dentro do teatro - faz remeter a outra dimensão do “estar”, nos coloca num lugar que possibilita fruir junto com a atmosfera da peça, agrega valor sensorial à obra. Além de ser um espaço de construção de teatralidade, ele permite que habitemos um local diferenciado do nosso cotidiano, ou que nos possibilita olhar de forma diferente os espaços cotidianos: as passarelas que são as ruas e a natureza que se esconde por trás dos prédios nas grandes metrópoles. Nesse espaço singular, onde o riso e o ritual se fazem presentes, propicia-se um contato com nosso eu-tropical, que é o contato com o eu-selvagem, o eu-desejo, o eu tupinambá, o eu-afro, o eu-europeu. O tropicalismo está na obra do Teatro Oficina, através dessas características anunciadas até aqui e ao forte laço com os diversos elementos da nossa cultura, dando a obra um sentido “nacional”. O que é nacional, em termos de arte brasileira, pode vir a ser chamado de “tropical”, considerando o movimento Tropicalista de 1968, que se configura de um marco em nossa história, pois representou um resgate de uma arte política, que discute possibilidades de estéticas brasileiras e que retratem o Brasil; e que já se manifestava na Semana de Arte Moderna de 1922.

A história do grupo teatral Teatro Oficina pode ser dividida em três principais fases: Existencial, Social e Antropofágica. A existencial e a Social, compreendendo o período de fundação do grupo, sua fase amadora e sua profissionalização. A divisão nesses três momentos é uma abstração própria, para facilitar a abordagem da análise, mas se percebem elementos que configuram concordância, ou uma divisão próxima desta, em textos de David George, Ericson Pires e Armando Sérgio da Silva, que possuem teses com perspectiva histórica sobre o grupo Oficina.

Em sua primeira fase, há uma busca de textos de teor existencialista e uma grande preocupação em assimilar técnicas de atuação para o ator, com o estudo dos métodos de Stanislavski. No segundo momento, percebe-se que o grupo vai buscar no teatro épico de Brecht sua fundamentação para criar de acordo com o contexto político do país, tornando mais importante falar diretamente ao público, ficando cada vez mais de lado as vontades individuais dos artistas e buscando sair mais de si para encontrar o outro. A terceira fase é o encontro do Oficina com o teatro antropofágico, com o Te-ato e com textos que se emprestem a essa estética ou que retratem situações próximas às necessidades estética do Teatro Oficina naquele

momento, dos anos de 1960 em diante.

As primeiras fases do teatro Oficina (1958-1966) caracterizam-se por textos e técnicas estrangeiras, uma visão do contexto brasileiro através do olhar de personagens que não pertencem à nossa nacionalidade. Faz-se um retrato do homem brasileiro por intermédio do homem americano, russo e alemão. Configura-se também, neste momento, a fase de profissionalização do Teatro Oficina, pois suas buscas, tanto existenciais como sociais, exprimem o desejo de fazer teatro, do desejo da apropriação de técnicas de atuação e do encontro de textos que espelhassem suas indagações artísticas e políticas, mas sempre numa atitude inquietante, pois os artistas do grupo sempre foram preocupados com a profissionalização técnica de seu teatro e o discurso estético que ali discutiriam. É preciso deixar claro que essa divisão é apenas uma possibilidade de leitura, pois o Teatro Oficina foi atravessado por seu período e pelos artistas que já faziam acontecer a cena teatral paulista. Em sua terceira fase, de 1967 aos dias atuais, o Teatro Oficina irá retomar a montagem de textos estrangeiros, porém com a diferença residindo em aspectos que vão buscar uma *ressacralização* do teatro e o elogio ao ritual e ao selvagem; pois antes o que era preocupação técnica e existencial, agora é uma preocupação de se fazer pulsar no público e, dessa forma, propiciar sensações que levem a um pensamento existencial, político, estético, etc.

Para título de análise, me deterei na terceira fase estética da companhia, uma vez que essa fase encontra-se diretamente ligada aos acontecimentos políticos após o golpe militar. Estamos no Brasil de 1967, em um governo militar em que a censura e o estupro das liberdades individuais imperam, os piores decretos da ditadura militar com a implementação do ato institucional número cinco (AI-5), temos artistas e pesquisadores sofrendo agressões e sendo exilados para outros países, o que caracteriza um importante acontecimento político que desencadeará processos de subjetivação na nossa cultura, refletindo no cenário artístico do período. O Teatro Oficina resgata as idéias de antropofagia, já postas em manifesto nos anos vinte por Oswald de Andrade para dialogar com a cena artística, política e dos desejos dos artistas da companhia. O aqui denominado terceiro momento do Teatro Oficina, que inicia em 1967 e se prolonga aos dias atuais, é o que representa os acontecimentos da crise interna no Teatro Oficina, o contato com o Living Theatre, o Projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para sua sede no Bexiga que havia pego fogo, da viagem com o espetáculo *Gracias Señor* e o encontro do te-ato, etc. Concentrarei

minha análise principalmente na montagem de “O Rei da Vela” (1967), de Oswald de Andrade, e “Bacantes” (1995), de Eurípedes.

O que ocorre na terceira fase é uma apropriação de um novo contexto social que levará à busca de uma nova teatralidade, a partir de 1967, com a montagem de um texto de autor brasileiro e em um momento em que o teatro Oficina procurava se reencontrar com a *terra mãe*: o texto foi o “Rei da Vela”, de Oswald de Andrade. O grupo estava insatisfeito com suas últimas abordagens estéticas, apesar de, na maioria de suas montagens e temporadas, terem obtido sucesso em público e crítica, e encontrou no texto de Oswald de Andrade o grito necessário para o encontro de sua linguagem para o período. Ao encontrar Oswald de Andrade, encontrou a rebeldia da juventude dos anos vinte, rebeldia que denunciava a necessidade de um encontro com o nacional, com o tupi, com as raízes embrionárias da cultura nacional, que devora a tudo e a todos. Além de o “O Rei da Vela” fazer denúncia à moralidade que cria deformações em nossa construção epistemológica, a hipocrisia da moral e dos bons costumes. “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” (PIRES, 2005, p.49). O Teatro Oficina junto com o texto de Oswald de Andrade propõe o estupro à sexualidade brasileira. José Celso Martinez Correa encontrou a antropofagia e dela fez o carnaval.

O momento vivido pelo Teatro Oficina a partir do contato com O Rei da Vela pode nos transparecer como o do encontro com a construção ideológica de que para se consiga entrar em contato efetivo com as questões sociais que envolvem o Brasil temos de resgatar o que há de mais mitológico de nossa cultura. Deve-se entrar em contato com nossas raízes culturais e com a história da nossa civilização. Uma possibilidade para entrar em diálogo com os brasileiros é se conectar com nossas raízes, com nossos antepassados, com nossas tradições e expô-las esteticamente, criando uma poética que enaltece o mito brasileiro e que retrata através da simbologia o contexto político. Para tanto, existem inúmeros elementos que compactuam com a efetividade do resgate do mito no grupo, um deles pode ser o próprio uso do espaço cênico como passarela, fugindo do tradicional palco italiano.

A estética do grupo pode ser entendida como a busca de uma linguagem tão inquietante quanto o momento histórico vivido, de rupturas com o uso de convenções teatrais importadas da Europa, e uma busca de uma poética brasileira,

que misturasse os habitantes nativos, aos colonizadores e imigrantes. Uma vez que “[a] antropofagia deve ser considerada uma linguagem literária ou estética de cunho nacionalista” (GEORGE, 1985, p. 17), pode-se dizer que há uma busca de uma perspectiva de poética cênica que transborde elementos culturais do povo brasileiro.

A montagem de *O Rei da Vela* inaugura uma nova fase do Teatro Oficina, possibilita um reencontro da semana de arte moderna de 1922 com as manifestações culturais de 1967.

Finalmente, o Rei [da Vela] renova a metáfora antropofágica ao intentar lançar as bases de um modo brasileiro de fazer teatro, com a incorporação de formas culturais populares e folclóricas. A metáfora, em sua transmutação última, passa a chamar-se Tropicália. (GEORGE, 1986, p. 18).

Além das revoluções estéticas do teatro oficina/Uzyna Uzona, alguns de seus contemporâneos trouxeram abordagens entendíveis como antropofágicas, mostrando-nos a efervescência das indagações artísticas do período. Principalmente, demonstra uma revolução do *como fazer arte*, vemos artistas se indagando esteticamente a respeito da arte e de como relacioná-la com o contexto político nacional, dando o que estou chamando de corpo político à cena artística brasileira.

A Tropicália eclodiu no Brasil em 1966-67, com a exibição do filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, e a montagem de *O Rei da Vela* [pelo Teatro Oficina]. Essas manifestações foram seguidas pela Tropicália em todas as formas de arte: as pinturas banana/abacaxi de Hélio Oiticica e Antônio Dias, a poesia de Torquato Neto, a idade de ouro de Chacrinha na televisão e, especialmente, a música de Caetano Veloso e Gilberto Gil (GEORGE, 1985, p. 45).

Somando-se características tropicais, temos na arte da década de sessenta uma mistura de acontecimentos políticos que fazem da sua estética uma denúncia visual do que os jovens brasileiros do período sentiam.

Estilisticamente, o paralelo com o *Pau-Brasil* e o *Manifesto antropofágico* é claríssimo: irreverência e espinafração, retrato do universo tropical, justaposição do arcaico e do industrial, paródia do ufanismo e a revelação do grotesco do subdesenvolvimento, do absurdo brasileiro. (GEORGE, 1985, p.46).

A política que envolve as questões de Estado do período da Ditadura, somaram elementos as mudanças na subjetividade naquele período, o que fez com que sua obra artística fosse influenciada por essas sensações. A *macropolítica* atravessa os sujeitos e os faz circular em grupos que tentam espinafrar esse contexto, o que os leva à militância. No contexto da arte, a militância foi a de buscar

uma união entre o estado de reverberação, com os elementos da cultura nacional e as influências de outros países e, assim, encontrar uma obra que pulse tanto quanto esses jovens, e essa sociedade, em deterioração política. A política da tropicália nos faz sentir e, não necessariamente, nos faz querer tomar o poder. É uma política dos sujeitos e entre os sujeitos e que reverbera no todo da sociedade. Em determinado momento do filme “Evoé - retrato de um antropófago”, que é um registro de quem é e como pensa José Celso Martinez Corrêa, o diretor do grupo Tetro Oficina nos diz que as pessoas que passaram por situação de tortura durante a ditadura acabaram ou por fazer militância ou pelo “desbunde”. José Celso escolheu o “desbunde”, e trouxe a experiência da tortura de seu corpo como um registro vivo a somar em sua teatralidade.

Os espetáculos do Teatro Oficina apresentam uma linguagem simples, porém sofisticada e popular, que se faz através de uso de termos da cultura tupi, africana, portuguesa e de credences populares. O que rompe com modelos internacionais, pois é nas raízes da origem da constituição do Brasil que os atores vão buscar a uma brasilidade e, dessa forma, fundam uma forma de estética brasileira que independe de normas e estrangeirismos, mas que não deixa de devorá-las, se assim o quiser. O artista brasileiro não deve ignorar a colonização, mas sim engoli-la, carnavalizá-la e revelá-la de forma deglutida, apresentando-a a favor da poética teatral nacional.

Ao chegar ao momento da encenação de O Rei da Vela, o grupo já possuía um histórico em pesquisa cênica. Estiveram desde sua fundação, em 1958, em constante trabalho a favor de fomentar sua técnica e entendimento da cena. O que acarreta que apesar de criarem algo relativamente novo, uma nova abordagem estética, todo seu histórico em pesquisa está incrustado na sua visão de teatro, o que o aproxima de sua história e o faz deglutir de tudo o que viveu. As técnicas desenvolvidas nas pesquisas sobre os métodos de Stanislavski e as perspectivas épicas de Brecht aparecem reformuladas, diria antropofagizadas e deglutidas numa cena tropical; aparecem em suas novas montagens já deglutidas e renovadas a favor de seu corpo cênico.

A cena do grupo Teatro Oficina pode representar uma perspectiva de montagem com ideias de Teatro Épico, uma vez que já haviam entrado em contato com textos de Bertold Brecht. Ao colocar em cena uma teatralidade que nos remete ao carnaval, ao passo que fala de problemáticas sociais em suas peças, nos remete

a um tipo de *distanciamento*. O uso da música ao vivo, da nudez, do palco em passarela, do contato direto com o público, do uso do coro, com os atores trabalhando seus personagens de modo a conversarem no aqui e agora com o espectador, ou fazendo uma brincadeira com os outros atores, ou uma piada que contextualiza o texto dito com alguma circunstância da representação ou do momento presente dos noticiários ou mídias em geral; enfim, todos esses elementos convergem para que a cena se distancie da representação e mova o espectador. A perspectiva de distanciamento apresentada pelo Oficina é de colocar o espectador como agente da encenação em conjunto com os atores. O espectador é convidado a participar da encenação, como nas *Bacantes* em que um espectador é puxado para dentro da passarela e têm suas roupas tiradas, ele é devorado. O corpo político do sujeito acaba por colocar suas percepções em estado de crítica, já há um posicionamento perante a obra por parte do espectador, mesmo que seja em função da percepção do que está sendo mostrado seja pelo choque causado pela cena. A fluidez de obras como as montagens do Teatro Oficina permite que o público entre em *estado de voo*, e, nesse voar, ele pode colocar-se criticamente perante si e, por ventura, perante a sociedade.

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados [timidez estética e estrutura ilusionista]. 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, 1981, p.145).

O coro apresentado pelo Teatro Oficina a partir da montagem de *Galileu Galilei* representa uma das características de contato com o teatro ancestral, com o Teatro Grego. Pois, ao entrar em contato com suas raízes, encontraram uma força propulsora para o “desbunde” selvagem que virá a ser o Oficina. Além de me fazer questionar sobre a situação da plateia como, talvez, também representante do coro, pois o espaço da companhia traz uma atmosfera que nos remete a natureza. A proximidade palco-plateia possibilita a sensação que todos os participantes do evento estão interligados, o que faz pensar sobre os participantes do encontro que não possuem nome (os personagens do coro não possuem nome, são um todo). Dessa forma, a plateia-coro é uma forma de contato com nossos desejos e fluxos, o que faz refletir sobre todos serem agentes. E a política dos movimentos ocorre na passagem de corpo para corpo da energia que ocorre naquele espaço, e naquele momento, e por intermédio daquela história/encenação. Os corpos unem-se e todos

se tornam um só, o teatro da Rua Jaceguai nº 520 torna-se um coração-pulmão-falo a pulsar.

As próximas seções retratam a perspectiva de corpo político da cena, através de três elementos base para as pulsões políticas da cena brasileira, em específico do Teatro Oficina: o riso, o espaço e o elemento nacional/Tropical. Tal escolha se deve, por ser possível identificar tais elementos nas duas montagens do grupo aqui consideradas: “O Rei da Vela” e as “Bacantes”.

### 3.1. O riso

*Chamamos atenção para isto: não há comicidade fora do que é propriamente humano.*

*(BERGSON, 1983, s/nº).*



Acredito ser o riso transformador, através da piada podemos chegar mais profundamente em uma pessoa, e caso não alcance seu âmago, pelo menos seu sorriso obtivemos. Rir configura um acesso rápido com o outro, provocador, rir é provocador. A comicidade é uma “[a]rma social, fornece ao irônico as condições para criticar seu meio, mascarar sua oposição por um traço espirituoso ou de farsa grotesca” (PAVIS, 2003, p.58). O riso permite pulsões políticas internas e externas ao sujeito, provoca-o a criar imagens e sensações a respeito de algo visto na cena e o expor através das contrações do riso.

Ao rir, colocamos para fora sons e contrações musculares involuntárias, as vezes podemos até chorar de tanto rir, não conseguir segurar a necessidade de ir ao banheiro e urinar nas calças, o ato de rir é mais facilmente compartilhado, o riso se espalha, e, ao rir, buscamos o outro, o riso conjunto, em comunhão com todos, o

que demonstra um lado político da risada, pois ela é potencialmente pública, ela é reveladora de estados do ser. Posto isso, acredito que encontrar uma dramaturgia cênica que configure o espaço em um local onde podemos partilhar contrações involuntárias provocadas pelo riso, já estamos exercitando um tipo de política, a que se manifesta no corpo e possibilita reações. A risada não está atrelada necessariamente a felicidade, pois, pode ser um riso de nervoso, ou de descrença, ou de deboche.

O riso, quando em público, perpassa uma relação de reconhecimento do outro, pois, para que tenhamos o exercício da graça posto em evidencia, precisamos ter um referencial para rir e esse, é partilhado por um grupo em específico que possui esse referencial. Por isso ao rir exercitamos o estar inserido numa cultura.

A experiência humana está permeada de momentos cômicos, de ocasiões para o exercício do humor. As diferentes culturas, em suas mais variadas expressões, demarcam esse território de fronteiras transitórias, porém reconhecíveis por aqueles que adentram esse lugar desde que expostos a determinadas linguagens codificadas pelas comunidade. (LULKIN, 2007, p.77).

O que vale ao riso também pode valer as outras reações que a arte provoca, mas acredito que a diferença reside no poder de disseminação que a risada possui, e o quão democrática e abrangente ela é, atingindo mais gente ela é o “bom” político, o político populista. O Teatro Oficina usa bastante de recursos que provocam a risada, usa do deboche, da ironia, da sensualidade, de canções; muitas situações que propiciem o riso. Essa perspectiva se assemelha a artistas dos diversos segmentos da comédia (palhaços, arlequins, bufões, stand-up) que buscam através do riso suscitar provocações em seu público.

O grupo dirigido por José Celso Martinez Correa usa justamente como uma composição política a risada, pois o rir de si mesmo através do deboche é um ato de fuzilamento da imagem e da opinião pública, um desmascaramento que acarretará em um ato político, pois suscitará imagens que provoquem seus espectadores. Além do que, a piada, que é a principal forma de provocar o riso, pois a encontramos em diversos programas televisivos, e em nossas rodas de conversas por vezes surge uma piada, e por não precisar de uma técnica específica para contar a piada, pois o texto por si só é engraçado, etc.; parece, a piada, já fazer parte da cultura nacional, sendo difundida por diversos programas de humor e por inúmeros artistas que construíram uma história da arte da comédia no Brasil. Esses artistas fizeram e fazem da sua imagem uma forma de provocação estética, pois o comediante acaba

por se expor ao contar um conto engraçado, pondo seu corpo em estado político - *eu o provoco em mim.*

A montagem de “O Rei da Vela“ apresenta, em sua concepção pelo Teatro Oficina, elementos cômicos, na forma como é dado o texto, como são montadas as figuras e as imagens expostas. A montagem foi composta de elementos de todas as artes, como o circo, o show, o teatro de revista, a ópera, etc, e tendo sido apresentado como um teatro de superteatralidade (SILVA, 1981, p145), na perspectiva de um teatro total e antiilusionista, o que possibilitou fazerem gozação do próprio teatro, paródia de todos os estilos, no que foi provocador.

Resumidamente, O Rei da Vela, por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expôs, como autogozação do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. É por meio do deboche que se concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança das classes sociais. (SILVA, 1981, p.143).



Um elemento muito usado pelo grupo para provocar a comicidade é a sexualidade. A obsessão sexual formava uma unidade entre os três atos do espetáculo. Uma sátira aos costumes de repressão e a espinafração sexual foi usada na composição da personagem da Dona Cesarina (ver imagem), que, da cintura para cima, era uma recatada senhora da sociedade e da cintura para baixo uma vedete, com as pernas de fora, apresentando um jogo grotesco entre o profano do sexo e o respeitável da aristocracia. Nesse jogo, temos o elemento cômico, que, vem a provocar o riso no público. A sexualidade também está presente na montagem das “Bacantes”, em que a própria sexualidade é questionada, com uma latência homossexual presente nos personagens, principalmente no Baco/Dionísio. O riso não está na homossexualidade, mas na construção dúbia do personagem,

que acaba por provocar o riso.

As Bacantes vêm com um sufocante desejo pelo desconforto. O constante apelo à comédia satírica traz um incômodo que não se furta ao riso. O riso, aqui, é também reflexão, indignação. Não tem por objetivo relaxar. Talvez queira, sim, deixar o público à vontade para rir de si mesmo, colocar-se (MOREIRA, 2010, p. 10).

O corpo político do riso reside na provocação, no choque entre a arte e a sátira que eletrifica o público. Estar em um teatro e partilhar o riso com os desconhecidos que ali se encontram é um exercício de pertencimento, é uma provocação que o teatro possibilita em seus agentes. O público em estado de riso possibilitado por uma cena do “O Rei da Vela”, por exemplo, está em contato com as possibilidades de nuances que o convívio social possui, pois o objeto que nos provoca o riso o faz por alguma situação cômica que nos é familiar; por isso provoca o riso. E era importante essa comunhão, essa possibilidade de pertencimento, em um momento de extrema repreensão cultural e política.

Nosso riso é sempre o riso de um grupo.[...] Por mais fraco que o suponhamos, o riso esconde uma segunda intenção de entendimento, eu diria quase de cumplicidade, com outros ridentes, reais ou imaginários. (BERGSON in LULKIN, 2007, p.78).

O riso no “Rei da Vela” e nas “Bacantes”, configuram-se de essências em comum, cada um com suas particularidades, mas de muitas proximidades. Entre o que há de não comum está o uso do espaço, pois em 1967 o Oficina ainda não possui a passarela, e foi em uma espécie de picadeiro que se desenrolou o espetáculo. Mas em comum, certamente é o deboche, creio que a descoberta do riso satírico é um dos elementos mais determinantes para os experimentos dos espetáculos que vieram após 1967.

### 3.2. Ocupação do espaço

Um coro de bacantes segue na Rua Jaceguay, do alto do Minhocão, no bairro do Bexiga, São Paulo. Capas coloridas e uma celebração a qual o público, já alocado no número 520, Arquitetura do Erro, não tem acesso. Desde o início, o Teatro Oficina Uzyna Uzona contraria o palco Italiano. “Quem disse que a Escola de Samba não sai, não tem cabeça pra pensar”, entoam as Bacas. E o batuque, e o batuque, e o batuque. É o carro-naval de Dionísios que passa em frente ao Centro Cultural Sílvia Santos fazendo festa em desafio. A “tragicomediorga”. A brasileira transformação do Bacanal em Carnaval. Uma tragédia a menos. (MOREIRA, et al., 2010, p.1).

A noção de espaço deve ser entendida como sendo o espaço um agente da

comunicação, onde um conjunto de signos para a representação teatral é exposto, através da ação. Agimos sob e no espaço e isso cria teatralidade, pois se estamos no intuito de comunicar algo a alguém todo o conjunto cria a forma desse “algo”. Onde os sujeitos interagem uns com os outros criando poéticas, a vida como um elemento estético a servir de ponte para a travessia para o mundo das relações humanas, criando um espaço sociocultural. “Bem por isso, o elemento fundamental para a distinção entre um *espaço qualquer* e um *lugar teatral* é a *intenção* de que esse local seja determinado à ação teatral” (ALMEIDA, 2006, p.128). A partir do momento que possuímos um espaço damos a ele o sentido teatral e isso se dá pela própria prática da construção teatral. Pois, “posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço vazio enquanto outro o observa, e isso é suficiente para criar uma ação cênica”. (BROOK, 1970, p. 3).

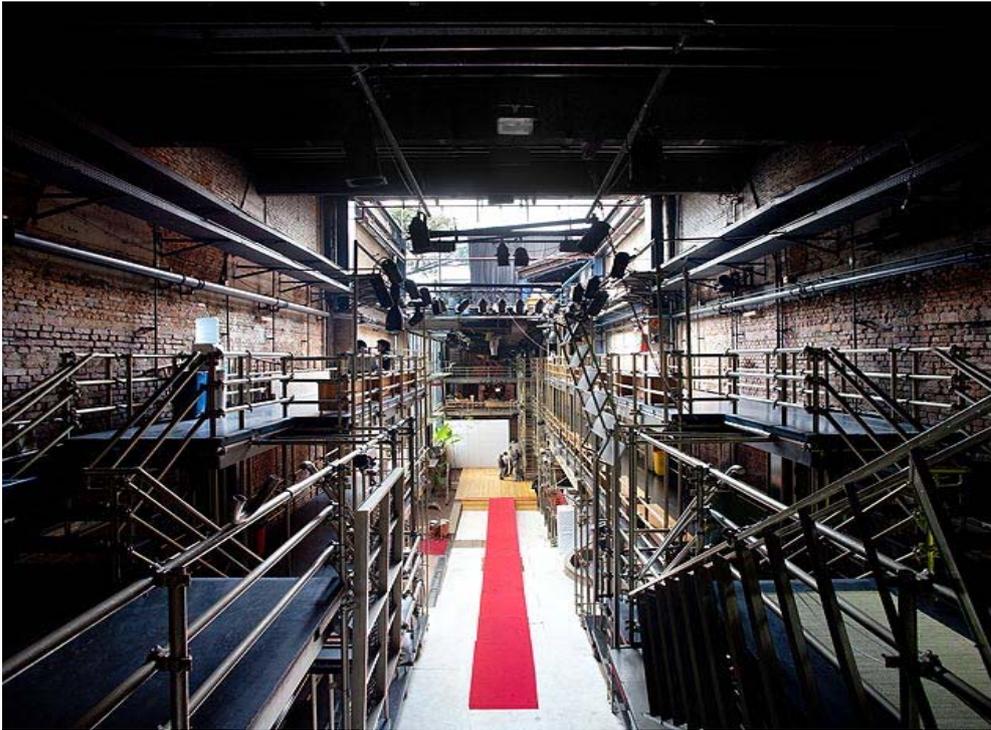
O lugar da representação se faz importante a partir do momento em que entendemos que ele possui signos, reforça outros signos e possibilita significações. “O espaço é um dado de leitura imediata do texto teatral, na medida que o espaço concreto é o (duplo) referente de todo texto teatral” (UBERSFELD, 2010, p.92). A teatralidade se expressa nesse local, configura sentidos e formas, possibilita o discurso estético. O espaço é um meio de conexão com pulsões políticas. “A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional. (UBERSFELD, 2010, p.91). Os sujeitos encontram-se naquele determinado local, numa determinada hora e ali ocorre algo. O encontro do sujeito com seu duplo, do sujeito com o duplo da sociedade, e nesse encontro multiforme o acontecimento estético impulsiona reações e reverbera a subversão do “eu” sobre o “eu” e sobre o outro. A escolha do local para a concretização da obra teatral se faz importante, pois é ali que ocorrerá o fenômeno estético e é através das formas que ali circulam significações possíveis aos espectadores.

O Teatro Oficina acabou sofrendo um abalo em seu teatro, pois em 1966 ocorreu um incêndio que queimou boa parte de seu prédio. Durante os anos que seguiram o grupo iniciou uma campanha para arrecadar fundos para a reconstrução de seu espaço através de ações como remontar suas peças de grande sucesso de público e crítica, o que parecia ao grupo um momento de retrocesso do seu processo de encontro com o seu teatro do “aqui e agora” nacional. Durante o período que o Teatro Oficina ficou no processo de reformulação de seu espaço, ocorreu o encontro





O Teatro Oficina configura-se em um teatro de estrutura arquitetônica única, a partir desse projeto de Lina Bo Bardi, por serem concebidas de forma a ter uma passarela como palco, e, para o público, arquibancadas de frente para a passarela. Passarela e arquibancadas podem nos remeter ao espaço em que alegorias coloridas desfilam para um público que pulsa: o Carnaval, a passarela do samba, ou como um espaço de passagem aonde acontecimentos irão nos ser apresentados e nossa vivência testemunhe o fenômeno teatral numa vitrine antiilusionista; não há vidro, mas corpos que se lançam em cena e retratam aspectos da cultura nacional através de personagens “multinacionais”, de tão atravessados de subjetividades conseguimos nos ver, reconhecer o nacional. Na próxima imagem, podemos ter uma idéia do espaço do Teatro Oficina nos dias atuais.



Acredito que o uso do espaço em uniformidade com o discurso estético da obra já abrange uma parcela de um ato político. Ao romper com um espaço que tradicionalmente coloca a plateia de frente para um palco, já se está fazendo um experimento de subversão da ordem estabelecida, poderia se dizer um “terrorismo do espaço”, porém, se entendermos como uma forma de chamar a atenção para o discurso estético podemos pensar em uma “política do espaço”, independentemente das divisões em esquerda, direita, liberal ou anarquia. A transformação do lugar da representação, no caso do Teatro Oficina, em uma passarela, seja como a do samba ou de uma avenida metropolitana ou rural, já remeterá a mudanças na relação que os artistas estabelecerão consigo e com o espetáculo, bem como o espectador também reagirá de acordo com o que esse espaço lhe suscitar. As imagens em confluência no momento da representação criarão forma junto com o espaço onde estão a compor, criando signos que serão interpretados por quem assiste, podemos pensar que a forma como se usará esse espaço já tem força para transmitir idéias estéticas, e, que ao somar-se a forma com a formulação do público, teremos o *político* de que trata esse trabalho.

A passarela do Teatro Oficina apresenta possibilidades de diversificadas significações, por exemplo: no início do espetáculo “As Bacantes”, os atores chegam pela porta da frente, alguns em um carrinho, outros à pé, cantando e tocando

instrumentos musicais, e atravessam a passarela. Bem, nessa entrada há signos carnavalizados que dão sentidos ao que se passa na cena, possibilitando leituras ao público, pelo conjunto: espaço em passarela, atores e música. O teatro que possibilita esse contato com o “eu-selvagem-que-pulsa” esta vivo no espaço do Teatro Oficina, um lugar de contato com a natureza e que possibilita um contato próximo entre público e atores, que nos apresenta uma passarela como palco e faz com que nossas sensações sambem.

### 3.3. O Nacional/ Tropical

*A Tropicália foi simplesmente um esforço no sentido de defender o que era essencial na Bossa Nova. Caetano Veloso.*

Antes de construir a narrativa sobre as montagens do Teatro Oficina em relação com elementos ditos nacionais, faz-se necessário explicar o que é o nacional a que me refiro e por que pode ser transformado em tropical. Em 1967, explodiu o movimento denominado “tropicália”. O termo surgiu de uma obra de Hélio Oiticica e depois foi o nome de uma música de Caetano Veloso, e intitulou o álbum referencial do movimento: “Tropicália - Panis et circenses”. O movimento representou uma movimentação de alguns artistas brasileiros em fazer uma arte que convocasse as diversas culturas praticadas no Brasil, não necessariamente um olhar para dentro do país num sentido ufanista. Ao trocar por tropical, e suas variações lexicais, ao falar do que naturalmente chamaria de “nacional”, estou delimitando o olhar para um tipo de nacional, que não é uno, mas múltiplo, antropofágico. É uma formulação de sentido artístico e não antropológico para questões que envolvem o Brasil, pois já está carregado de significações sociológicas e culturais o termo “nacional”, já “tropical” parece falar diretamente a arte e a um segmento cultural de subjetivação que essa arte parece corresponder. Ao falar em “Tropical” estou me referindo a capoeira, ao bumba meu boi, ao frevo, ao mato, à Amazônia, às naturezas naturais, às naturezas urbanas, à boemia, às religiões afro, aos rituais tupinambás, aos Beatles, etc. Faz-me remeter às obras dos diversos segmentos artísticos a que esse movimento corresponde, cada um com suas particularidades, parecem se completar e trazer à cena artística vibrações do que é brasileiro. Dito isso, vamos ao tropical do Teatro Oficina.

O grupo na década de 1960 iniciou uma nova etapa de sua construção

ideológica transcrita na cena com a montagem de “O Rei da Vela”, texto dramático de Oswald de Andrade. O texto traz em sua formulação características inovadoras à dramaturgia nacional, principalmente considerando que sua publicação data de 1937, quando a implementação das indústrias era recente no Brasil, ainda não haviam acontecido os principais movimentos de liberação dos direitos humanos e das lutas operárias e feministas, que ocorreriam em alguns países do ocidente. Temos um Brasil ainda mais jovem, ainda mais rural, a intelectualidade se restringia a uma pequena parcela da população, os próprios modernistas pertenciam à burguesia nacional. O Brasil descrito por Oswald de Andrade, e a forma como foi descrito, representam um marco importante da arte nacional, sendo que a peça só foi ser montada pela primeira vez trinta anos depois e, somente, quando um grupo de teatro já ter passado por um longo histórico de pesquisa da cena e chegado num momento em que a valorização da arte “nacional”, tanto no discurso quanto na forma, se fez necessária.

O teatro de Oswald busca o nacional comendo a tradição e absorvendo a estrutura da vanguarda internacional. Vai ao cubismo, ao dadaísmo, ao expressionismo alemão, ao futurismo russo e italianos, vai a Joyce e a Maiakowski, mistura-os com Piscator, aponta pra Brecht e Antonin Artaud e, num intenso trabalho intertextual, vai construindo o seu modo de fazer teatro. (GARDIN, 1995, p.100).

No Teatro Oficina “[s]entiu-se a necessidade premente de se estudar a “cultura brasileira”, de se encontrar o homem brasileiro e o seu meio geográfico social e político”, a partir do final da década de 1960, para, dessa forma, “encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar a realidade do País” (SILVA, 1981, p.142-143). Pois houve a necessidade de ter em cena um texto que falasse desse Teatro Oficina, desse país e para esse público, ter um contato com o popular, com elementos que configurassem as raízes nacionais, e uma estética que possibilitasse a hipérbole, o riso, o deboche, a fragmentação: e isso foi encontrado com o texto do Oswald de Andrade.

A construção dos personagens, em “O Rei da Vela”, se deu por usar de figuras públicas nacionais como referencial. Por exemplo, o ator que interpretou Abelardo II inspirou-se em Getúlio Vargas, João Goulart, Carlos Prestes, num toureiro numa montagem do Berliner Ensemble. Já o ator que interpretou Abelardo I compôs seu personagem a partir das figuras de Abelardo Barbosa (Chacrinha), Ademar de Barros e figuras da televisão brasileira daquele período. (SILVA, 1981, P.

150-151). O uso de figuras públicas, reconhecíveis a qualquer brasileiro, já demonstra um caráter de busca de um reconhecimento nacional, uma perspectiva de a narrativa estar calcada em figuras brasileiras, onde o público reconheça o Brasil e se reconheça nessas figuras. Nesse sentido, a crítica ao sistema econômico e de valores nacional fica ainda mais evidente. No espetáculo “Bacantes”, entra uma atriz trajando roupas e agindo como uma conhecida parlamentar do estado de São Paulo, a atriz só passa pela cena, faz uma gracinha e sai. Há outro reconhecimento de figura pública nacional, abre-se a possibilidade da crítica, do estranhamento que provoca o distanciamento, e contextualiza o texto de Eurípedes com a montagem pelo Teatro Oficina atual, com figuras da atualidade.

O teatro oficina traz montagens de textos clássicos da dramaturgia, como, por exemplo: As “Bacantes” (em 1996), de Eurípedes, provocando um culto ao passado histórico do teatro, e traz à cena, por conta do texto e das ideias dos artistas do grupo, figuras míticas, e nos apresenta um culto ao ritual, ao profano e ao sagrado. Uma vez que, temos Dionísio em cena acabamos por ter a criação do teatro, ter o ritual sexual dos bacanais, ter as devorações antropofágicas e a história de ascensão de um Deus.

[Bacantes] Zé Celso e Marcelo Drummond são indeglutíveis em sua antropofagia. Fundindo duas de nossas culturas mães, a tupi e a grega, celebram a mãe África. Celebram a fragmentação que não desespera o filho de Pindorama, acostumado a ser múltiplos. (MOREIRA, et al., 2010, p. 2).

Segundo o professor Luís Eustáquio Soares, a partir de Mikhail Bakhtin, a carnavalização é “uma manifestação cultural – e política – debocha de toda e qualquer hierarquia, demonstrando, via riso, informalidade, trapaça e valorização do cotidiano, o quanto os lugares de poder, quaisquer que sejam, são ridículos e farsescos” (2011, s/nº). Pensando em conjunto, acredito que os elementos trazidos à cena pelo Teatro Oficina, acabam por tomar partido da forma como se exprime o conceito de Bakhtin. Pois a montagem de O Rei da Vela, “possuía um tipo de agressão que extrapolava o particular e atingia o universal” (SILVA, 1981,p.155). A denúncia cênica perpassa os limites do Estado, pois faz provocar os sujeitos no momento do acontecimento teatral, os levando a pensar criticamente a sociedade, através de uma agressão composto de elementos do circo, das chanchadas, do Teatro de Revista, etc. A carnavalização reside no deboche que faz denúncia da situação de miséria que nos encontramos devido ao estado de sucateação social que o governo nos mantém.

O espetáculo agride intelectualmente, formalmente, sexualmente o espectador, insto é, chama às vezes o espectador de burro, recalcado, reacionário. José Celso pretende esbofetear o público, fazê-lo engolir sapos e até jibóias. (ROSENFELD in SILVA, 1980, p.153-154).

A cena tropical representa um manifesto do “eu-tupi-que-pulsa”, do “eu-afro-que-pulsa”, do “eu-europeu-que-pulsa”, do “eu-brasileiro-que-pulsa”. É o acontecimento da necessidade de encontrar uma arte que verdadeiramente fale ao público que a vai buscar. O que não significa em necessário que a arte para ser provocadora precise ser de ordem tropical, mas ela deve procurar se conectar com seu público e, dessa forma, fazê-lo se mover. A Tropicália representa a forma antropofágica de se fazer arte no Brasil, uma forma de se fazer essa união de diversos elementos que representam essa “heterogenética<sup>2</sup>” dos diversos “eu-s” pelos quais somos atravessados. Representa um encontro com nossas heranças selvagens, que por vezes deixamos de lado para nos agarrar em elementos industrializados de cultura, sejamos um misto de tudo aquilo que nos põem em movimento. O segredo é encontrar uma arte que possibilite tocar no público, que o faça se conectar com o seu “eu-selvagem”, com suas pulsões, e isso independe da forma ou do estilo estético. O Teatro Oficina traz uma forma e um discurso de contato com o corpo e um corpo em estado de contato com seus instintos, com se “eu-selvagem”. Contudo, pode-se fazer escolhas estéticas diferentes das do Teatro Oficina e, mesmo assim, conectar-se com o público, fazendo dele agente da ação teatral, para isso é preciso encontrar o que a companhia dirigida por José Celso Martinez Correa encontrou: o seu “eu-que-pulsa” e que transborda no outro.

O Teatro Oficina é uma companhia que se permitiu atravessar por seus desejos e fazê-los transbordar para a cena teatral. Uma companhia que encontrou os fluxos dos desejos da cena brasileira da década de 1960 e Poe eles guiou seu caminho e encontrou aquilo de que o teatro é feito: de ritual, de antropofagia, de riso, da natureza, do tropical, etc. E dentro da historiografia do teatro brasileiro ter essa companhia é ter a possibilidade de se ver brasileiro em cena, de ver o seu “eu-tupi-afro-brasileiro” como agente da cena artística, é dar força política às raízes culturais mais ancestrais de nosso país e que compõem nossa genética. Todos os elementos citados aqui - o riso, o uso do espaço em passarela e o tropical - são um reflexo de

---

<sup>2</sup> O termo heterogenética é usado pela psicanalista e professora Dra. Suely Rolnik, em uma conferência durante um evento do Instituto hemisférico de Performance e Política, sua palestra teve por título “O retorno do corpo-que-sabe”. A professora usa esse termo como substituto ao termo “identidade”, pois pensa nossas relações de alteridade ligadas às nossas raízes genéticas de ancestralidade selvagem.

possibilidades artísticas que reforçam a importância política e estética (ou político-estética) do Teatro Oficina.



(TROPICÁLIA, 1968)

é sonho-segredo  
Não é segredo  
Araçá Azul fica sendo  
O nome mais belo do medo  
Com fé em Deus  
Eu não vou morrer tão cedo  
Araçá Azul é brinquedo (Caetano Veloso, 1971, Araçá Azul).

“aprender a aprender”, “aprender a aprendizagem”, “descobrir por si mesmo”, “aprender é inventar”, “aprender não é transferir conteúdo a ninguém”, “aprender não é memorizar o perfil do conteúdo transferido vertical no discurso vertical do professor”, “ensinar significa deixar aprender”; “aprender... O deixar aprender”, “aprendizagem é explicar como o sujeito consegue construir e inventar”, “aprender é proceder a uma síntese indefinidamente renovada entre a continuidade e a novidade” (BECKER, 2003, 14).

#### **4. O corpo político-estético da sala de aula tropicalista tupi-afro-brasileira - considerações finais**

*Aprende-se porque se age e não porque se ensina (BECKER, 2003, 14).*

*Pensar não é somente “raciocinar” ou “calcular” ou “argumentar”, como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é sobre tudo dar sentido ao que somos e ao que nos acontece. (LARROSA, 2004, p.152).*

A sala de aula é atravessada por subjetividades, assim há um conglomerado de possibilidades de caminhos a seguir na busca da construção de conhecimentos. O que será construído numa aula de teatro, por exemplo, compreende diferentes possibilidades de criação. Os agentes - os “atores” - da sala de aula de teatro são possibilitados por pelo menos dois tipos de encontros possíveis: um no que tange às noções teatrais e outro no que possibilita contato com seus desejos por intermédio da arte. O espaço escolar não é uma corporação, e o conhecimento um produto, por isso é necessário pensar a escola como um lugar por onde passam subjetividades e considerar um modelo escolar que vise o encontro com o outro.

Esmiuçar o corpo político da sala de aula, sob duas perspectivas, sendo quanto ao tipo de educação que pensamos libertária e as relações tropicalistas possíveis para a sala de aula é uma forma de se pensar a sala de teatro. Uma perspectiva de educação libertária é calcada nas relações da sala de aula como um lugar de construção ativa de conhecimentos; e um mote para as relações tropicalistas seria o de pensar as relações culturais brasileiras num complemento às perspectivas de educação, acolhendo características tupi-afro-brasileiras.

O sujeito para construir conhecimentos precisa aprender a aprender e construir estruturas de assimilação. Acredito que para a apreciação estética se faz necessário construir essas mesmas bases afetivas prévias, igual o é para os conhecimentos acadêmicos, uma vez que, a arte apreende características em que habitam aspectos dos sujeitos e das sociedades. O que torna obvio ressaltar, que já existem bases de assimilação entre os sujeitos e o teatro. Nesse sentido, há uma ligação entre os sujeitos que se dá pelas relações de afetividade, entendendo a arte

e a educação como *lugares* de implicações sociais afetivas. Nessa perspectiva,

(...)para o sujeito dirigir-se - sentir necessidade ou atração afetiva - a um conteúdo, ele precisa de estruturas prévias capazes de dar conta desse conteúdo. Não há sentimento, atração afetiva, interesse ou motivação para um conteúdo qualquer se não houver estrutura de assimilação, previamente construída (...). (BECKER, 2003, p.20).

Para pensar as relações afetivas que se estabelecem numa sala de vivência que possibilita construir conhecimentos, trago alguns exemplos de escolas que em suas relações pedagógicas criam um espaço de alteridade e estabelecem com os alunos uma construção criativa de conhecimentos. Para elucidar tais idéias trago a Escola da Ponte, de Portugal, e, no Brasil, A Escolinha de Arte do Brasil e o Centro Popular de Cultura da UNE.

A idéia de sala de aula libertária, que possibilita ao aluno ser agente da construção de seu conhecimento e que possibilita o contato com seus desejos, fazendo dos conhecimentos um meio para tal: é muito próxima da Escola da Ponte, de Portugal. Nessa escola os alunos praticam atividades diversificadas que possibilitam a construção de conhecimentos, não havendo o modelo “aula” que conhecemos; um dos professores da escola, José Pacheco, é um veemente defensor da ideia de que não devemos dar aula, estive em duas palestras ministradas por ele e em ambas repetiu exemplos de assimilação de conhecimentos a partir da experiência social, por relações afetivas com o meio, o que se aproxima bastante da ideia de uma sala de aula que vou chamar de tropicalista, onde os conhecimentos atravessam os atuantes, devora-se à tudo numa perspectiva antropofágica e que desse “carnaval” de subjetividades e interdisciplinaridades algo se constroem nos envolvidos no processo. Pode-se acessar o planejamento pedagógico da escola através do site: <<http://www.escoladaponte.pt>>. Sobre a relevância do conhecimento e das aprendizagens,

[v]alorizar-se-ão as aprendizagens significativas numa perspectiva interdisciplinar e holística do conhecimento, estimulando-se permanentemente a percepção, a caracterização e a solução de problemas, de modo a que o aluno trabalhe conceitos de uma forma consistente e continuada, reelaborando-os em estruturas cognitivas cada vez mais complexas. [...] É indispensável a concretização de um ensino individualizado e diferenciado, referido a uma mesma plataforma curricular para todos os alunos, mas desenvolvida de modo diferente por cada um, pois todos os alunos são diferentes. Os conteúdos a apreender deverão estar muito próximos da estrutura cognitiva dos alunos, bem assim como dos seus interesses e expectativas de conhecimento. (Planejamento Pedagógico da Escola da Ponte, p. 3).

A escola da Ponte possibilita pensar sobre a sala de aula tropical, e do como transformar a experiência do convívio escolar em algo prazeroso. Uma possibilidade, poderia ser em transformar o espaço do colégio num espaço de “playground”, um local onde se aprende através da experiência afetiva da ação com o meio, visualiza-se na prática o que virá a ser teoria. E, dessa possibilidade, pode-se pensar em ser tropical, onde haja espaço para o riso, para as artes, para contato com o meio externo- a natureza. Em que não haja negação ao carnaval<sup>3</sup>, onde possamos brincar e nos divertir, onde os desejos se manifestem de forma a possibilitar uma relação mais próxima com as noções a serem trabalhadas pelas diversificadas matérias do currículo, sem a necessidade que trabalhem em separado, a antropofagia é bem vinda.

Trago como exemplo A escolinha de Arte do Brasil, para apresentar todo um modelo de educação artística que estava sendo pensando no Brasil da década de 1940. E, que a inclusão social, a autonomia do aluno e a educação através da arte já estavam presentes nos discursos de artistas e educadores do período, o que provoca pensar que as reverberações sócias ocorrem como um bloco, em que a insatisfação com os regimes totalitários que acabam por diminuir as autonomias fazem com que a sociedade se repense e pulse a querer reformular seu pensamento.

A Escolinha de Arte do Brasil é criada em 1948, no Rio de Janeiro, pelos artistas Augusto Rodrigues, Lúcia Alencastro Valentim e Margareth Spencer. A Escolinha é voltada pra o público infantil e oferece distintas expressões artísticas (dança, pintura, teatro, desenho, poesia etc. A escolinha tem por perspectiva conciliar aspectos da cultura popular e promover uma vivencia artística não diretiva, ou seja, partilha-se a liberdade de criação, o aluno-artista é autônomo na sua criação, e acaba por ser o agente da obra, sendo a criança o educador-educando. A escola possui uma perspectiva inclusiva, todos podemos ser artistas, cada um com suas deficiências instituídas ou não. O que podemos observar de mais rico nessa

---

<sup>3</sup> O termo carnaval é usado aqui com seu entendimento de “festa da carne”, um momento em que celebramos os prazeres dos desejos de nossos corpos, é o momento em que dançamos, usamos fantasias, celebramos a vida, etc. E independentemente da forma como essa festa é concebida aos longo dos Estados do Brasil, todas possuem uma natureza em comum: subversão dos desejos do eu - uma celebração - ritual de subversão. “A carnavalização [para Bakhtin] está intrinsecamente ligado à cultura popular, pois esta, ao valorizar a dimensão corporal da vida, tende a ridicularizar, parodiar e subverter a seriedade, os rituais fechados e as transcendentais pompas legalistas dos poderes instituídos“.(SOARES, 2011, s/nº).

escola, e em algumas outras, é a forma arejada com que vê a arte e o ensino de arte, pois vão buscar nos princípios de alteridade criativa a criação artística e, não na repetição ou cópia de desenhos geométricos pré-estabelecidos, como era de costume em algumas escolas. Nessa perspectiva, acaba por trazer inovações artísticas ao ensino brasileiro, e nas técnicas de desenho, pintura, gravura, etc. Além de representar todo um novo pensamento para a educação, em que o sentimento, o aluno, as questões pedagógicas, a psicologia, etc., tomam protagonismo nas discussões sobre educação. Sem contar que não há maior política do que possibilitar um encontro entre crianças e que essas possam criar, se conectar umas com as outras por intermédio da arte e, desses encontros, desejos reverberam e criam sujeitos autônomos e ativos culturalmente e, talvez, politicamente. O pensamento crítico pode vir a ter suas bases esmiuçadas a partir desses encontros.

Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, o CPC da UNE, nasceu da iniciativa de se fazer uma arte que seja política e viva no Brasil de 1961.

Artistas, estudantes e intelectuais, unidos pelo objetivo de transformar o Brasil a partir da ação cultural capaz de conscientizar as classes trabalhadoras, fundam o CPC. Inspirado no pernambucano Movimento de Cultura Popular - MCP, de Miguel Arraes, o CPC, multiplicado em inúmeros grupos espalhados pelo país, leva ao povo diversas manifestações artísticas cujo o objetivo é usar formas da cultura popular para promover a revolução social. (Itaú Cultural, 2010, s/nº).

Os princípios do CPC é de ter a arte como uma educadora social para o povo, em que as ramificações artísticas serviriam para elucidar ideias revolucionárias ante ditadura e politizadora. A arte seria a da militância, estaria a serviço de fazer denuncia social do absurdo político brasileiro para as massas mais populares do povo. Dentre as artes a que mais se sobrepunha era o teatro, esse usado como ferramenta de conscientização política, havia espetáculos sendo apresentados na frente fábricas, escolas, sindicatos, lugares onde reúnam um número considerável da população e, principalmente, as camadas proletárias. O CPC promoveu oficinas de arte, excursões pelo país, alfabetização de adultos, etc. Ações afirmativas que proporcionam a politização da população e uma sensação pertencimento, pois as camadas sócias são postas e evidencia quando o movimento vai até eles propor a reflexão critica sobre a situação política do país. Assim como a Escola da Ponte, e a Escolinha de Arte do Brasil, o CPC acaba por influenciar na formação de sujeitos autônomos, pois o processo de alfabetização de adultos, do

CPC, promove a libertação pela escrita e a inclusão intelectual dos sujeitos. Uma perspectiva de criação de autonomia, é o forte incentivo pela criação de grupos teatrais dentro de universidades, esse pensamento parece o mesmo que está por trás de vertentes artísticas que propagam o “faça você mesmo”, como o movimento punk, por exemplo, e a ideia de que qualquer um pode fazer teatro, só precisamos ter a vontade de fazer. O CPC e a Une, acabam por propagar uma ideia de militância que não representa a mesma do Teatro Oficina, como já mencionado, o Zé Celso diz que agiu com o “desbunde” para a ditadura, ou de outros artistas do período, mas é válido pensar o forte papel de educadora política e que soma ao movimento da Tropicália. De um lado temos a Tropicália fazendo um “desbunde” estético e que acaba por ser político, e inspira a juventude a se mover, do outro, temos grupos como o CPC, que fazem denúncia política da situação de repressão do país. Temos a política funcionando de forma micropolítica e macropolítica, dos movimentos do sujeito a tentativa de tomada pela cultura do poder, não que tenha sido de forma direta, mas conscientização política provoca o choque que leva a derrubada de figuras políticas.

Os três exemplos levantados de formas pedagógicas que proporcionam uma educação emancipadora, tem todos os quais suas particularidades, e as trago na tentativa de enriquecer a reflexão sobre práticas pedagógicas que provoquem o sujeito a se por movimento. E que proporciona exercícios de alteridade e percepção da sociedade, pois, dessa forma, podemos criar um meio social em que todos se sintam pertencentes e responsáveis pelo bem estar geral de todos. Pois, a sociedade é a junção de todas as subjetividades que ela provoca e é provocada.

Somos os efeitos do outro em nós, pois somos vulneráveis ao outro. Dessa junção de “nós” cria-se um espaço de alteridade, uma prática dos afetos em relação com o outro. O ritual da escolarização é um dos momentos do “nós”, em que, no contato com o outro, cria-se um espaço de criação coletiva de subjetividades. Na relação com os conhecimentos específicos dos currículos escolares, partilham-se possibilidades de criação de “eu-s”, que são perpassados por esses saberes e influenciados por essas situações na criação de suas características sociais e individuais. A partir do encontro com o outro, metamorfoses ocorrem, já o eu e o outro não são os mesmos de antes e essa relação parte de princípios de afetividade. As relações entre os corpos são de ordem afetiva, se ligam por atrações mútuas, e, desse encontro, nasce o novo e, por assim dizer, conhecimentos específicos podem

vir a surgir. O processo educacional deve ser encarado como um encontro de corpos em trânsito que se atraem por ligações de desejos e é nesse momento que o *corpo aprender* se faz eficiente. E esse processo envolve a ação de colocar-se em ação, em relação e assumir o estar em trânsito em prol da construção de saberes.

Na perspectiva de Paulo Freire, os agentes envolvidos no processo de aprendizagem devem ter a experiência de assumir-se, pois a assunção é um processo de ação com o meio e de si.

Assumir-se como ser social e histórico, como ser pensante, comunicante, transformador, criador, realizador de sonhos, capaz de ter raiva porque capaz de amar. Assumir-se como sujeito porque capaz de reconhecer-se como objeto. (FREIRE, 1996, p.46).

Assumir-se representa reconhecer o poder de ação do ser social, somos atravessados por deferentes modos de subjetivações, agitados por pulsões, e a sua manifestação no processo de assunção caracteriza o que chamo de corpo político. A formação dos sujeitos, nas instituições de ensino, representa um importante movimento que produz subjetivações, pois, nessas relações, construções políticas ocorrem e a forma como os sujeitos lidaram com a esfera social terá suas bases construídas. Por isso, penso ser importante que essa vivência seja um acontecimento de fruição, de libertação do indivíduo, pois assim a experiência escolar pode ser político-pulsional.

O teatro, imbuído do seu potencial de arte, já traz consigo elementos subversivos e que possibilitam a fantasia e o sonho, o posicionamento e a descentração. E, dessa forma, pensar o teatro inserido no modelo de aula atual é pensá-lo como um corpo que destoa da escola que possuímos, por ser, por vezes, unilateral, o que já o torna duplamente político. E propor um teatro tropical é pensá-lo como duplo-político. Pensar as formas como o teatro se aproxima da realidade dos alunos, em que possa ser tropical por pertencer a todos, ser para todos e de todos. Uma educação libertária, portanto, se faz presente de características de afetividade, assunção, ação, políticas, alteridades.

Como forma de pensar o eu-professor e a sala de aula de teatro que idealizo, proponho pensar sobre uma pedagogia crítica. E essa é muito presente na obra do educador e filósofo Paulo Freire, que propõe uma sala de aula libertária e que se constrói pelos agentes do encontro pedagógico, em que os alunos possam ser ativos em seu aprendizado e que criem o caminho de sua aprendizagem. Nesse

sentido, o índice do livro “Pedagogia da Autonomia”, de Paulo Freire, já se apresenta de grande força política, pois cada título de cada capítulo provoca o leitor a posicionar-se frente os pressupostos de educação ali presentes. Representando uma estética (pois é um conteúdo visual - a leitura) que impulsiona, ou seja, há reverberações políticas, Paulo Freire move pulsões-políticas em seu leitores através do corpo de seu texto. Segue abaixo a divisão dos capítulos e os títulos dos subcapítulos.

**1. Não há docência sem discência:** ensinar exige rigorosidade metódica; ensinar exige pesquisa; ensinar exige respeito aos saberes dos educandos; ensinar exige criticidade; ensinar exige estética e ética; ensinar exige a corporeificação das palavras pelo exemplo; ensinar exige risco, aceitação do novo e rejeição a qualquer forma de discriminação; ensinar exige reflexão crítica sobre a prática; ensinar exige o reconhecimento e a assunção da identidade cultural.

**2. Ensinar não é transferir conhecimento:** ensinar exige consciência do inacabado; ensinar exige o reconhecimento de ser condicionado; ensinar exige respeito à autonomia do ser do educando; ensinar exige bem senso; ensinar exige humildade, tolerância e luta em defesa dos direitos dos educadores; ensinar exige apreensão da realidade, ensinar exige alegria e esperança; ensinar exige convicção de que a mudança é possível; ensinar exige curiosidade.

**3. Ensinar é uma especificidade humana:** ensinar exige segurança, competência profissional e generosidade; ensinar exige comprometimento; ensinar exige compreender que a educação é uma forma de intervenção no mundo; ensinar exige liberdade e autoridade; ensinar exige tomada consciente de decisões; ensinar exige saber escutar; ensinar exige reconhecer que a educação é ideológica; ensinar exige a disponibilidade para o diálogo; ensinar exige querer bem aos educadores.

Uma sala de aula tropicalista é aquela que possui seu conteúdo político presente desses pressupostos de Paulo Freire, que se arrisca a ser mutável por intervenção dos sujeitos ali presentes, que permita um contato com suas raízes rituais genéticas ancestrais e permita um contato próximo entre todos os envolvidos no processo de construção de conhecimentos. Suas características genéticas são entendidas pela relação com os povos que formam nossa identidade nacional, que é

genética por estar presente na constituição do nosso corpo vibracional, nossos antepassados tupinambás e os demais povos que habitaram as terras brasileiras. Os tupi-afro-brasileiros tomam a escola e dela fazem o carnaval, ou seja: um encontro de desejos e afetividades que possibilitem uma criação estética, quando pensamos em arte; e científica, ao pensar em conhecimentos específicos.

Um professor que coloca sua afetividade em prol das trocas em sala de aula é um profissional pulsional. Em um paralelo com o teatro temos um ator-professor que “se coloca”, que detém seu discurso pedagógico e teatral e o faz provocar movimentos em seus ouvintes, o que os torna agentes não passivos do processo de aprendizagem. Todos agem, todos provocam, relações estabelecem-se e conhecimentos constroem-se. A meu ver a sala de aula tropicalista é a sala da utopia, é a sala dos sonhos dos educadores que desejam a ação, é uma sala que os títulos dos capítulos do livro de Paulo Freire citado se faz presente e numa relação proximal entre todos os atuantes, como no exemplo da Escola da Ponte. O teatro viria a somar possibilidades, traria suas noções a formarem manifesto conjunto aos demais conhecimentos curriculares, e, nessa antropofagia-interdisciplinar, os sujeitos seriam atravessados por diferentes mundos.

## Considerações Finais

Minha principal inquietação era de provocar meu pensamento a entender de forma reflexiva o que na arte me põem em movimento. Nessa busca problematizei o conteúdo político do teatro e da escola, mas dentro de uma perspectiva de política que se assemelha as ideias de micropolítica. Durante o trabalho trouxe reflexões sobre política, sobre um grupo de teatro que me move e perspectivas de educação política, e a soma desses elementos fez nascer um corpo textual que, se não responde, pelo menos agrega num mesmo local algumas das minhas reflexões sobre o “eu-professor-artista-que-pulsa”. Servindo, dessa forma, como um trabalho pelo qual posso seguir a pensar teatro, dar seguimento em algumas questões levantadas e me propor a ir mais aprofundadamente em alguns aspectos que ficaram não tão esmiuçados devido a falta de tempo, ou por ter posto mais energia em algumas questões do que em outras.

No primeiro capítulo desse TCC, no mês de abril eu trago uma imagem de índio guerreiro antropófago, como conclusão a esse trabalho vou convocar essa imagem novamente, mas agora entendendo a mim como antropófago. Propus-me pesquisar, fui atrás de referências, fiz diversas leituras, assiste a diversos filmes e vídeos, ouvi muita música, conversei bastante sobre minhas questões, etc: todos esses elementos que busquei podem ser entendidos como “o devorado”. Alimentei-me de diversas figuras e as transformei em uma parte de mim, elas estão na minha pele como tatuagens, como as marcas da batalha que travei em prol de estabelecer essa vitória reflexiva. Hoje eu sou Kaluanã, sou um guerreiro tupi vivendo a reclusão do ritual da antropofagia, devorei a vida das minhas referências e para isso tive de estar reclusa, mantive-me na minha redoma de livros, com pouco convívio social e deixando meu corpo enriquecer-se da experiência. Reconheço-me como o antropófago que escolhe quem vai ser devorado, o executa, o come, é exilado e se vê refletido naquele a quem devorou. Mas, confesso que, as vezes, fui Macunaíma.

Como conclusão a esse TCC, coloco meus posicionamentos como professora, como alguém que acredita no ensino de teatro e, principalmente, acredita em ensinar. Assim como a obra do Teatro Oficina me põem em movimento, eu desejo por em movimento a minha sala de aula, propor que os agentes do encontro teatral, no âmbito da escola, possam ser atravessados por sensações e possibilidades de sonhar e de fazer acontecer o teatro. O corpo político da sala de

aula é perpassado pela possibilidade da construção de alteridades e isso é o que faz da escola um lugar vibracional, dos encontros que possibilita é que mora a sua força política. É nas relações, nos sonhos, no exercício da aprendizagem que reside subversão.

O primeiro lugar no qual convivi, experimentei, agi, interagi, criei, fui cúmplice, transgredi, entre muitas outras ações do “eu-sujeito” foi na escola, então cumpro compromisso com a fala de que é lá que moram os primeiros passos para que tenhamos uma sociedade que retome suas vibrações, seu eu selvagem e que sare as doenças causadas pela vida moderna mercadológica. O material humano de que a arte é feita experimentamos por primeiro no local onde estabelecemos nossas primeiras relações em sociedade, é na escola que iniciamos nossa vida de encontros com o outro. Para tanto, que nunca nos esqueçamos da escola e da educação, e que sempre que possível retomemos a ela, nem que seja no último capítulo do Trabalho de Conclusão de Curso.

Eu sou tupi, sou afro, sou européia, sou brasileira e esse é o carnaval dos meus desejos artísticos e educacionais expostos academicamente em um trabalho teórico. O que eu busquei durante a elaboração do TCC foi tornar inteligível o que para mim é sensação, é dar forma textual e reflexiva o que para mim é pulsional. É de encontrar um fechamento teórico, para os quatro anos que passei na universidade, que some aos meus principais desejos artísticos. Durante o tempo de elaboração e escrita da monografia, investiguei o meu “eu-artista-que-pulsa”, e, para esse encontro, embarquei na viagem descrita no primeiro capítulo, e hoje sou o reflexo dos meus desejos em função das pulsões que essas pessoas me causaram: os meus companheiros de viagem, as minhas referências, a minha orientadora, meus colegas. Chegamos no cais. Baixai âncora! Suspendei as velas! Tripulação, bem a tripulação continuará aqui, nessas linhas que com vibração escrevi. Obrigada ao caro interlocutor que me acompanhou até aqui, sigamos juntos, que possamos nos encontrar em próximas viagens! Não tire os olhos do horizonte, pois é para frente que miramos na busca das utopias. Evoé.

## Referências

ALMEIDA JÚNIOR, José Simões. Reflexões sobre o espaço e a atividade teatral na escola. IN: Memória Abrace X. Anais do IV Congresso da Abrace. *Os trabalhos e os dias das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações*. Rio de Janeiro, UNIRIO, maio de 2006. P. 127-128.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Editora, 2006.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BECKER, Fernando. A origem do conhecimento e a aprendizagem escolar. Porto Alegre: Artmed, 2003.

BERGSON, Henri. Prefácio. In \_\_\_\_ *O Riso*. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/23991814/Henri-Bergson-O-Riso-portugues-PT-Brasil>>. Acesso em: 15/12/2013. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1980.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970

CORNAGO, Oscar. *Teatralidade e ética*. In: SAADI et GARCIA (org.). Próximo Ato: questões da teatralidade contemporânea. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Como criar para si um corpo sem órgão. In \_\_\_\_ *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia vol. 3*. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1996.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Revista Sala Preta*. volume 8. Edição. Local p. 235 - 246. e data de publicação

FESTIVAL Teatro Oficina. Espetáculos: Bacantes, Boca de Ouro, Cacilda! e Ham-Let. Direção: Tadeu Jungle e Elaine Cesar. São Paulo, Trama, 2009. 7 DVDs (1080 min).

FOUCAULT, Michel. A força de fugir. In \_\_\_\_ *Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 82 - 86.

FOUCAULT, Michel. O olho do Poder. In \_\_\_\_ *Repensar a política*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. p. 107 - 125.

Fundação Perseu Abramo. Lançamento do livro "Marx Selvagem", de Jean Tible. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kdhQhgxZYTQ>> Acesso em: 20/11/2013.

- GALEANO, Eduardo. *Futebol ao sol e à sombra*. Porto Alegre: LePM, 2012.
- GARDIN, Carlos. *O Teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995.
- GEOTOWSKI, Jerzy. *Para um teatro pobre*. Brasília: Teatro Caleidoscópio e Editora Dulcina, 2011.
- GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. São Paulo: Global, 1985.
- HEMISPHERIC INSTITUTE ENCUESTRO. Suely Rolnik: el retorno del cuerpo-que-sabe . Disponível em: <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/enc13-keynote-lectures/item/2085-enc13-keynote-rolnik?lang=es>>. Acesso em: 26/11/2013.
- Itaú Cultural. A Escolinha de Arte do Brasil. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3757](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3757)>. Acesso em: 15/12/2013.
- Itaú Cultural. Centro Cultural de Cultura da UNE - CPC. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_teatro/index.cfm?fuseaction=cias\\_biografia&cd\\_verbete=459](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=459)>. Acesso em: 15/12/2013.
- Itaú Cultural. Centro Popular de Cultura da UNE<sup>2</sup>. Disponível em: <[http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia\\_ic/index.cfm?fuseaction=marcos\\_texto&cd\\_verbete=3752](http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=marcos_texto&cd_verbete=3752)>. Acesso em: 15/12/2013.
- LARROSA, Jorge. Experiência e paixão. In: LARROSA, Jorge. *Linguagem e educação depois de Babel*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004. P. 151 - 165.
- LIMA, Sidiney Peterson F. de. Escolinha de Arte do Brasil: movimentos e desdobramentos. Disponível em: [http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio3/sidiney\\_peterson\\_lima.pdf](http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio3/sidiney_peterson_lima.pdf) . Acesso em: 15/12/2013.
- LULKIN, Sérgio Andreas. Fronteiras móveis: as parcerias do humor, do cômico e do riso. In \_\_\_\_\_ *O riso nas brechas do riso*. 2007. Tese de doutorado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, Porto Alegre, 2007.
- MAAR, Wolfgang Leo. *O que é política?*. São Paulo: editora Brasiliense, 1994.
- MEICHES, Mauro Pergaminik. *Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro*. São Paulo: Escuta, 1997.
- MOREIRA, Dora. MARINHO, Darwin. BANDEIRA, Daniel. REINALDO, Gabriela Frota. *As Bacantes, uma tragédia devorada pelo carnaval*. Publicação: Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Caxias do Sul, RS – 2 a 6 de

Setembro de 2010.

NANDI, Ítala. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PIRES, Ericson. *Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos*. São Paulo: Annablume, 2005.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SOARES, Luís Eustáquio. A carnavalização da cultura popular. *Observatório da Imprensa*. Disponível em: [http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ed672\\_a\\_carnavalizacao\\_d\\_a\\_cultura\\_popular](http://www.observatoriodaimprensa.com.br/news/view/ed672_a_carnavalizacao_d_a_cultura_popular)>. Acesso em: 15/12/2013.

SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

UBERSFELD, Anne. O teatro e o espaço. In \_\_\_\_\_ Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

UBERSFELD, Anne. O discurso teatral. In \_\_\_\_\_ Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

Referências dos Vídeos utilizados na apresentação do TCC

Brasil Videos Forral. Enterro de Di Cavalcanti (Glauber Rocha). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=RGiro2f7LGw>>. Acesso em: 02/12/2013.

Caetano Veloso VEVO. Caetano Veloso Língua. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tX7cqBreLUY>>. Acesso em: 02/12/2013.

Imagem Filmes. Tropicália (2012) Trailer Oficial. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=SS8uhFa0MYg>>. Acesso em: 02/12/2013.

Lara Vaz. Hélio Oiticica - Porta Curtas 1979. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=sINZmpnFQvs>>. Acesso em: 02/12/2013.

Lucio Serafim. Martin Scorsese acerca do "Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro". Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=-2w233bAwgY>>. Acesso em: 02/12/2013.

Pedro Urizzi. Entrevista com Glauber Rocha. Disponível em:

<<http://www.youtube.com/watch?v=EV04KyhMhj0>>. Acesso em: 02/12/2013.

Tadeu Jungle. Evoé, filme completo em HD. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ZxkCQ7Nr4yU>>. Acesso em: 02/12/2013.

Referências das imagens utilizadas ao longo do TCC.

AMARAL, Tarsila. Operários. 1933. 1600cm x 1000cm. Disponível em: <<http://noticias.universia.com.br/destaque/noticia/2012/05/22/934979/conheca-operarios-tarsila-do-amaral.html>>

CAVALCANTI, Di. Carnaval I. Óleo sobre tela. 1970. 97 x 146 cm. Disponível em: <[http://www.dicavalcanti.com.br/anos6070/obras\\_60\\_70/carnaval.htm](http://www.dicavalcanti.com.br/anos6070/obras_60_70/carnaval.htm)>

TROPICÁLIA. Capa do disco "Tropicália". 1968. Disponível em:

Projetos Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina. Disponível em: <[http://www.institutobardi.com.br/linha\\_tempo.asp](http://www.institutobardi.com.br/linha_tempo.asp)>

Fachada do Teatro Oficina e projetos Lina Bo Bardi. Disponível em: <<http://teoriacritica13ufu.wordpress.com/2010/12/17/teatro-oficina/>>.

Busca por imagens. O Rei da Vela Teatro Oficina. Disponível em: <[https://www.google.com.br/search?q=O+Rei+da+vela+Teatro+Oficina&espv=210&es\\_sm=122&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=O9mtUv7fMazIsAT-IKIBg&ved=0CC4QsAQ&biw=1024&bih=480](https://www.google.com.br/search?q=O+Rei+da+vela+Teatro+Oficina&espv=210&es_sm=122&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=O9mtUv7fMazIsAT-IKIBg&ved=0CC4QsAQ&biw=1024&bih=480)>

Busca por imagens. Bacantes Teatro Oficina. Disponível em: <[https://www.google.com.br/search?q=O+Rei+da+vela+Teatro+Oficina&espv=210&es\\_sm=122&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=O9mtUv7fMazIsAT-IKIBg&ved=0CC4QsAQ&biw=1024&bih=480#es\\_sm=122&espv=210&q=Bacantes+Teatro+Oficina&tbm=isch](https://www.google.com.br/search?q=O+Rei+da+vela+Teatro+Oficina&espv=210&es_sm=122&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=O9mtUv7fMazIsAT-IKIBg&ved=0CC4QsAQ&biw=1024&bih=480#es_sm=122&espv=210&q=Bacantes+Teatro+Oficina&tbm=isch)>