

TEATRO OFICINA: PATRIMÔNIO, ATIVISMO URBANO E ARTAUD.

Rogério Marcondes Machado¹

Apresento aqui a parte inicial de um trabalho que busca explorar a teatralidade existente no ativismo urbano e na luta patrimonial do grupo Teatro Oficina, destacando a influência das ideias teatrais de Antonin Artaud.

Por duas vezes, no Condephaat (órgão do Estado de São Paulo para preservação patrimonial) e, depois, no Iphan (órgão federal para preservação patrimonial), José Celso Martinez Corrêa, diretor do Teatro Oficina, solicitou o tombamento de sua sede para que a atividade artística do grupo pudesse ter continuidade. O que motivou esses processos foram os conflitos entre o Oficina e o Grupo Silvio Santos, proprietário dos terrenos em torno do teatro². Em 1997, quando se iniciava o segundo conflito, José Celso define o Teatro Oficina como “uma arquitetura específica, cercada por uma empresa de televisão, e onde se batalha dentro de certa qualidade estética”³ e prossegue: “O teatro passa a ser civilizador, como dizia Artaud”⁴ materializando “uma réplica à ordem liberal na sua geografia urbana, no seu estilo de interpretação, no seu repertório”, buscando “demonstrar que o teatro tem poder, que o homem pode mexer com as engrenagens”.⁵

O Teatro Oficina foi bem-sucedido nesses dois processos, a teatralidade praticada resultou em lei. A narrativa teatral sobrepôs-se às características materiais e fixas que tradicionalmente sustentam o

¹ Arquiteto, graduado pela FAU-USP em 1986 e doutor, por essa mesma instituição, em 2017, com a tese intitulada Flávio Império, teatro e arquitetura 1960-1977: as relações interdisciplinares. Trabalha com projetos de edificações e cenografia. Desde 2011 pesquisa as relações entre teatro, arquitetura e urbanismo. Sobre esse tema publicou artigos nas revistas: Sala Preta (USP), Urdimento (UDESC), Arqtextos (Vitruvius) e Arq.Urb (USTJ).

² Sobre os processos de tombamento no Condephaat e no Iphan ver MACHADO, 2016.

³ CORRÊA, 2008, p. 213.

⁴ Ibidem, p. 213.

⁵ Ibidem, p.213.

tombamento de um patrimônio. O resultado dessa dinâmica é que, atualmente, temos, num mesmo lote urbano, bens distintos tombados por órgãos distintos. Essa situação, paradoxal sob uma perspectiva convencional, não o é se adotarmos um ponto de vista artaudiano, onde a ação se sobrepõe à representação e onde as transformações rituais se sobrepõem às descrições históricas

Esses processos de tombamento revelam o aspecto construtivo das narrativas históricas. O historiador norte-americano Hans Kellner, que se dedica a estudar o entrelaçamento entre retórica e os discursos históricos, aponta que as marcas deixadas pelas atividades humanas não se estruturam automaticamente como uma narrativa, ele não acredita “que haja ‘estória’ nos arquivos e nos monumentos do passado, esperando apenas que sejam ressuscitadas e descritas”⁶, estes objetos precisam ser associados a uma narrativa, que é “o resultado de uma forma cultural complexa e de arraigadas convenções linguísticas, derivadas de escolhas que tradicionalmente têm sido chamadas de retóricas”⁷, e ele conclui: “não há caminho direto para se narrar uma história, não obstante a honestidade e profissionalismo dos historiadores”.⁸

Nesse sentido, analiso como as propostas teatrais artaudianas influenciaram na narrativa desenvolvida pelo Oficina no processo de tombamento no Condephaat, superando outras tendências narrativas dominantes.

O SIGNO ARTAUDIANO

Artaud, no prefácio do seu livro *O teatro e seu duplo* (publicado em 1938 e resgatado, no final da década de 1960 pelos movimentos de contestação contracultural), escreve que se a marca dominante de uma época é a “confusão” isso decorre do fato de existir “uma ruptura entre as coisas e as palavras” entre “as ideias, [e] os signos que são a representação dessas coisas”⁹ (p.16). Nos momentos de crise, pode-se dizer, as palavras não correspondem aos fatos; ocorre uma falha na função representativa da linguagem e Artaud propõe que se deva desconfiar do que chamou de “sistemas de pensamento”, mais precisamente: os sistemas baseados no texto ordenador que direciona antecipadamente as nossas ações. Para ele, os “sistemas de pensamento” que não entram imediatamente em ressonância com os nossos impulsos interiores merecem ser descartados, ele escreve: “Ou esses sistemas estão em nós e nos impregnamos deles a ponto de viver deles, e então que importa os livros?”¹⁰. Artaud entende que civilização e cultura são “duas palavras para significar uma mesma e idêntica ação”¹¹ e defende uma “cultura em ação” que configure,

⁶ KELLNER, 1997, p. 127.

⁷ Ibidem, p.127.

⁸ Ibidem, p.127.

⁹ ARTAUD, 1984, p.16.

¹⁰ Ibidem, p.16.

¹¹ Ibidem, p.16.

dentro de nós, “uma espécie de novo órgão, uma espécie de segunda alma”¹², um órgão que tenha a faculdade “de extrair pensamentos de nossos atos, ao invés de identificar nossos atos com nossos pensamentos”.

13

Sua proposta teatral busca constituir esse “novo órgão”, essa “segunda alma”, com encenações de grande plasticidade, que tenham uma expressão ambiental, mobilizando os espectadores sensorialmente, utilizando todos os recursos da cena, como a arquitetura, os gestos, a luz; onde os sons das palavras e das músicas possuam qualidades vibratórias e não narrativas. Artaud escreve: “Proponho assim um teatro no qual imagens físicas violentas trituram e hipnotizam a sensibilidade do espectador que se vê no teatro como presa de um turbilhão de forças superiores”.¹⁴

A esse teatro, que busca enfrentar o domínio do texto dramaturgicamente convencional, ele dá o nome de *Teatro da Crueldade*, sendo que o termo crueldade não está se referindo ao que é sádico e perverso, mas sim ao que é bruto, necessário e vital; que não desconheça a dor, o medo, e que estimule o contato direto com o que é material, presente e existente. É com esse projeto artístico que Artaud pretende transformar a sociedade burguesa, ser “civilizador” e ele esclarece:

Não sou dos que acreditam que a civilização deva mudar para que o teatro mude; mas creio que o teatro utilizado num sentido superior, e o mais difícil possível, tem a força de influir sobre o aspecto e a formação das coisas.¹⁵

Artaud promove uma nova forma de significação, uma nova forma de relacionar um signo com aquilo que ele pode representar; uma significação baseada nas ações e nos atos, na materialidade das coisas tais como eles se apresentam diretamente aos nossos sentidos e não em premissas consagradas ou ideias abstratas; uma significação que lida apenas com os fatos presentes e atuantes durante o evento, sendo, desse modo, capaz de promover, num momento de crise cultural, uma renovação. É nesse sentido que, durante os processos de tombamento, José Celso afirma que “o teatro passa a ser civilizador”.

OFICINA E A ESPACIALIDADE ARTAUDIANA

Pode-se considerar que o primeiro contato que o grupo Oficina teve com as ideias de Artaud, ainda que involuntário, ocorreu com o incêndio que destruiu a sua sede em 1966. José Celso recorda de ter ido

¹² Ibidem, p.16.

¹³ Ibidem, p.16.

¹⁴ Ibidem, p.107.

¹⁵ Ibidem, p.103.

aos escombros e ter que conter as gargalhadas do arquiteto e cenógrafo Flávio Império. “O Oficina tinha que pegar fogo” escreveu Império, “só queimando dá para apagar todas as impressões dramáticas e trágicas que se acumularam e que reverberavam no seu corpo magnético”¹⁶. Esse mesmo sentido renovador, que pode haver numa devastação, é defendida por Artaud; ao escrever sobre o incêndio da Biblioteca de Alexandria, Artaud afirma “que é bom que desapareçam algumas facilidades exageradas e que certas formas caiam no esquecimento”¹⁷ e acrescenta: “é justo que de tempos em tempos produzam-se cataclismas que nos incitem a retornar à natureza, isto é, reencontrar a vida”.¹⁸

No ano seguinte, em 1967, com a reinauguração do teatro (reformado pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre), o grupo Oficina começa efetivamente a incorporar as ideais de Artaud. Segundo José Celso, a descoberta das propostas de Artaud aconteceu na mesma época em que estavam entrando em contato com a obra teatral de Oswald de Andrade¹⁹. Na montagem de *O rei da vela*, texto de Oswald de Andrade, o boneco gigante com um falo na forma de canhão, que subia e descia conforme a cena, pode ser visto como um dos indícios dessa influência, pois Artaud, no seu *Primeiro Manifesto do Teatro da Crueldade*, sugere o uso de “manequins, máscaras enormes, objetos de proporções singulares”²⁰ que se contraponham ao verbo e que “insistirão sobre o lado concreto de toda imagem e de toda expressão”²¹ (p124).

Em 1968 a influência artaudiana se aprofunda com a montagem de *Roda Viva* - cuja dramaturgia visual foi concebida por Flávio Império - sobre essa montagem José Celso diz:

Em *Roda Viva*, de Chico Buarque, o Artaud também me veio forte. *Roda Viva*, que era um coro, vira uma tribo faminta, um corpo sem órgão. No comportamento coletivista, era de uma crueldade devoradora, de um apetite quase inenarrável²²

Exemplo marcante disso é quando o coro, que vestia figurinos andróginos concebidos por Império, ao final da peça, aproximava-se da plateia carregando e devorando um fígado bovino cru que respingava sangue em todas as direções.

No ano seguinte, 1969, Artaud continua influente na montagem de *Na selva da cidade*, texto de Bertolt Brecht, cuja cenografia foi concebida por Lina Bo Bardi. Depois de assistir aos ensaios Flávio Império escreve:

¹⁶ IMPÉRIO, 1975, p.24

¹⁷ ARTAUD, 1984, p.18

¹⁸ Ibidem, p.18.

¹⁹ CORREA, 2008, p.205.

²⁰ ARTAUD, 1984, p.124

²¹ Ibidem, p.124

²² CORREA, 2008, p.205.

Ninguém ‘pega’ as coisas, mas arranca, atira, despedaça tudo contra duas paredes laterais ou contra o chão. (...) Todas as ações são realizadas ‘de verdade’. Estupros, trepadas também. O nu é linguagem, e muito bem feita” disso resulta “um clima angustiante que reduz a plateia a uma leitora meio gaga e destreinada de um alfabeto esquisito”²³

Essa montagem é particularmente importante porque marca o início do entrelaçamento entre a dramaturgia praticada pelo Oficina e o desenvolvimento da cidade de São Paulo. Durante a temporada, os objetos que iam ser destruídos na apresentação da noite, eram diariamente remontados utilizando o lixo e entulho coletado no bairro do Bexiga, cuja tradicional malha urbana estava sendo rompida pela construção de uma larga avenida expressa. Em cena havia uma faixa com os dizeres “São Paulo, a cidade que se humaniza”, que era o slogan do prefeito que realizava essa radical intervenção urbana durante o governo militar.

À partir da encenação de *Na selva da cidade*, a separação convencional entre palco e plateia, ainda existente no Teatro Oficina, começa a ser transformada de uma maneira artaudiana. O encenador francês, no *Manifesto* já mencionado, propõe a realização de espetáculos em celeiros e hangares, onde não haveria boca de cena separando atores e espectadores, onde a ação teatral aconteceria nos quatro cantos da sala, envolvendo a plateia. Com esse mesmo sentido de romper a fronteira entre espectadores e atuantes, Lina Bo Bardi – que já havia concebido, no seu projeto para o auditório do Masp, palcos laterais envolvendo a plateia - propõe, na cenografia de *Na selva da Cidades*, uma passarela que saia do palco em direção à plateia. Em 1970, na montagem de *Don Juan* (texto de Molière), Flávio Império, responsável pela cenografia e figurino, retira todas as cadeiras da plateia, deslocando a área de atuação para o centro do edifício teatral. Em graus variados, essas experimentações espaciais, alinhadas com as propostas de Artaud, evoluem até 1974, quando José Celso, após ser preso e torturado, exila-se do país.

O PROCESSO NO CONDEPHAT

Em 1978, ao retornar para o Brasil, José Celso reassume o imóvel do Teatro Oficina. Nos dois anos seguintes as atividades do teatro se voltam para a comunidade, sendo usado como um espaço cultural do bairro, com aulas de capoeira, eventos artísticos, festas e etc.

Em novembro de 1980, o grupo Oficina é informado, pelo proprietário do imóvel, que o empresário Silvio Santos estava interessado em comprar o terreno do teatro. Por ser locatário, o Oficina tinha a opção preferencial de compra, mas não possuía dinheiro para isso. Para impedir a demolição do imóvel, José Celso

²³ IMPÉRIO, 1969, p.1

redige uma carta para o Condephaat solicitando o tombamento do imóvel. Nesse documento, bastante convencional, ele ressaltava a importância da produção teatral acontecida naquele local, e destacava que o prédio “conservava elementos arquitetônicos característicos dos tradicionais casarões do bairro Bexiga”²⁴ e que sua preservação era importante para conter a deterioração da paisagem do bairro. Este pedido é analisado pelo Condephaat, mas é negado.

Em 1981, José Celso tenta uma segunda vez e, nesse momento, o seu pedido apresenta uma estrutura pouco convencional para os padrões jurídico. Ele solicita o tombamento, mas, de modo heterodoxo, esclarece que não pretende manter a configuração espacial existente, ele escreve:

Não se trata da preservação arquitetônica, mas, ao contrário, da proteção à continuidade e ao crescimento desse bem cultural coletivo que pede agora exatamente uma transformação arquitetônica substancial que permita sua existência contemporânea²⁵

Em seguida ele muda completamente o foco, ele abandona as questões patrimoniais convencionais - pertinentes a um processo de tombamento - e passa a listar as encenações que pretende realizar naquele local. Ao final dessa solicitação de tombamento aparece escrito: “Tupy é a solução”²⁶ e, utilizando canetas de várias cores, José Celso assina e acrescenta, com sua própria caligrafia, a frase “Não deixa cair a flecha”²⁷. Este segundo pedido é arquivado, sem receber nova análise pelo corpo técnico do Condephaat.

Mas em 1982 o contexto político estadual se altera com o reestabelecimento das eleições para governador. O geógrafo Azis Ab’Saber assume temporariamente a presidência do conselho do Condephaat e agiliza para que o pedido de tombamento do Oficina seja desarquivado. Esse pedido recebe um parecer positivo redigido por Flávio Império que, durante esse breve período de transição, junto com outros profissionais, integrava um grupo de assessores especiais. No seu parecer, Império escreve que o teatro Oficina havia passado por “diversos tipos de organização interna da relação palco-plateia: atuante-espectador”²⁸, e que isso era um fato importante na sua pesquisa teatral e, endossando a proposta original de Zé Celso, ele escreve que o tombamento não deveria “considerar fixo, congelado, o seu equipamento interno, para não estrangular novas e futuras propostas de pesquisa do Grupo”²⁹. O Oficina busca garantir a plasticidade

²⁴ CORRÊA, 1980, p.6.

²⁵ CORRÊA, 1981, p.51.

²⁶ Ibidem, p.54.

²⁷ Ibidem, p.54.

²⁸ IMPÉRIO, 1982, p.71.

²⁹ Ibidem, p.71.

espacial que havia caracterizado suas encenações logo antes do exílio de José Celso. Esse parecer é aprovado pelo conselho e o Teatro Oficina passa a ser um bem tombado pelo Governo Estadual.

Vale a pena ressaltar que, no momento em que o teatro estava sendo tombado, sua arquitetura já estava sendo alterada pelos próprios atores que, improvisadamente, sem assessoria técnica, demoliam paredes para configurar um espaço cênico amplo e desimpedido como um galpão³⁰. Após o tombamento, para que essas reformas pudessem ter continuidade de modo legal, o Oficina solicita, ao Conselho, a permissão para a execução de “obras de urgência”, uma possibilidade legal prevista pelo Condephaat para impedir a deterioração de imóveis em situação de risco. Curiosamente, no pedido elaborado pelo Oficina, e que foi aprovado pelo Conselho, as urgências listadas não se referem a rachaduras, infiltrações ou fragilidades estruturais, como seria natural esperar. As urgências descritas são exclusivamente teatrais: após atualizar a lista das encenações que pretendiam realizar e as demolições necessárias para revelar o chão e a terra do teatro para configurar um “espaço cênico de terreiro”³¹ que evocasse a “forma africana, índia, popular”³², José Celso conclui: “Se o Oficina continuar sem trabalho teatral, seu prédio apodrece e não se tem força para conseguir o que se quer. É o que todos queremos nesse início de governo democrático”³³

CONCLUSÃO

Pode-se dizer que o que foi promovido pelo Condephaat não foi o tombamento de um imóvel mas a continuidade de uma pesquisa ambiental de viés artaudiano, que havia sido violentamente interrompida pela ditadura militar. Para a criação artística do Oficina, manter o endereço, onde essa pesquisa ambiental havia sido iniciada, tornou-se tão importante quanto a arquitetura flexível. Observa-se que, no processo do Condephaat, foram as atividades teatrais que determinaram o destino e ao status material do imóvel (o tombamento sem congelar a arquitetura, as obras de urgência cenográficas), de um modo muito diferente das justificativas arquitetônicas e históricas características da preservação patrimonial convencional. No caso do Oficina o imóvel se transformou numa espécie de “signo artaudiano” pois sua significação não está direcionada à *representação* de um fato pretérito, mas sim *apresentação* de fatos e matérias presentes e atualizáveis. Artaud, no capítulo intitulado *É preciso acabar com obras-primas*, escreve:

As obras-primas do passado são boas para o passado; não servem para nós. Temos o direito de dizer o que foi dito e mesmo de dizer o que não foi dito de um modo

³⁰ SUZUKI, 2013

³¹ CORRÊA, 1983, p.147.

³² Ibidem, p.147.

³³ Ibidem, p.147

nosso, imediato, direto e que atenda aos modos do sentir atual e que todo mundo entenderá.³⁴

No processo de tombamento posterior, no Iphan, iniciado em 2003, essa pesquisa ambiental de influência artaudiana se volta para a cidade, ampliando os vínculos entre a dramaturgia e a paisagem do bairro iniciada três décadas antes na montagem de *Na selva das cidades* (1969). As transformações arquitetônicas realizadas após o tombamento do Condephaat, em 1982, resultaram num edifício novo, radicalmente diferente daquele que havia sido tombado. Este novo edifício, concebido pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito, nunca foi alterado desde a sua inauguração, em 1993, pois seu impulso “civilizador” está agora direcionado para o seu entorno, e não mais para o seu interior.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1984.

CORREA, José Celso M. *Carta ao Presidente do Conselho do Condephaat*. 17 nov. 1980. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 4-12.

CORRÊA, José Celso M. *Carta ao Presidente do Conselho do Condephaat*. 12 jul. 1981. p. 52-54. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 51.

CORRÊA, José Celso M. *Comunicação de obras cenográficas, carta 18, abr. 1983*. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386. p. 147.

CORRÊA, José Celso M. O decano do gozo. Entrevistado por Otavio Frias e Nelson Sá. Folha de São Paulo, Caderno Mais, 31 ago. 1997. In: LOPES, Karina; Cohn, Sergio (orgs.). *Zé Celso Martinez Corrêa*. São Paulo: Azougue, 2008.

IMPÉRIO, Flávio. *Carta para David José*. 3 set. 1969. Original datilografado. Arquivo David José, São Paulo.

IMPÉRIO, Flávio. *Cenógrafo Flávio Império*. Depoimento coletado por Fernanda Perracini Milani. Cópia xerográfica. Acervo Flávio Império, São Paulo, 1975.

IMPERIO, Flavio. *Parecer sobre o tombamento do Teatro Oficina*. 23 nov. 1982. Arquivo do Condephaat – Secretaria de Estado da Cultura. Processo 22.386/82. p. 69-72

³⁴ ARTAUD, 1984, p.97

KELLNER, Hans. Language and historical representation p. 127-138. In: JENKINS, Keith. *The Postmodern History Reader*. London: Routledge. 1997.

MACHADO, Rogério Marcondes. Teatro oficina: patrimônio e teatro. Os processos de tombamento junto ao Condephaat e ao Iphan. *Arquitextos*, São Paulo, ano 16, n. 188.00, *Vitruvius*, jan. 2016. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/16.188/5905>>.

SUZUKI, Marcelo. *Marcelo Suzuki: Entrevista realizada por Rogerio Marcondes Machado*. São Paulo, 2013.