

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**“BÁRBAROS TECNIZADOS”:
CINEMA NO TEATRO OFICINA.**

Isabela Oliveira Pereira da Silva

**Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Antropologia Social, da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de Mestre.**

Orientadora: Prof. Dra. Fernanda Arêas Peixoto

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**“BÁRBAROS TECNIZADOS”:
CINEMA NO TEATRO OFICINA.**

Isabela Oliveira Pereira da Silva

**São Paulo
2006**

FOLHA DE APROVAÇÃO

Isabela Oliveira Pereira da Silva

“Bárbaros tecnizados”: cinema no Teatro Oficina

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre.

Data da aprovação: __/__/____

Banca examinadora:

Prof. Dr.

Prof. Dr.

Prof. Dra. Fernanda Arêas Peixoto (orientadora)

A meus pais, Natalina e Luis,
sem os quais nada disso seria possível.

Agradecimentos

Aqueles mais habituados ao trabalho de redigir uma tese sabem que este trabalho solitário envolve na verdade uma série de pessoas e instituições sem as quais tal empreitada não seria possível, tampouco faria sentido. O que há por trás daquilo que se apresenta como o resultado de uma pesquisa de Mestrado ou Doutorado ultrapassa em muito as páginas do volume apresentado como a Dissertação ou a Tese. No meu caso, as vivências pessoais, os erros, o aprendizado, as amizades, as rupturas e os enlacs que estão por trás desta pesquisa seriam suficientes para redigir um trabalho à parte. Coisas de “coxia”, como dizemos no teatro, ou ainda *making off*, como se diz no cinema.

Na impossibilidade de relatar tanto, gostaria apenas de agradecer a algumas destas pessoas e instituições que fizeram parte de uma maneira significativa deste processo que se encerra agora, reforçando assim laços de afeto e gratidão.

Ao Itaú Cultural pelo prêmio RUMOS PESQUISA, sem o qual com certeza os “rumos” deste trabalho seriam outros. A participação no Programa, bem como os recursos financeiros e técnicos são em grande parte motivadores das alterações da versão preliminar da pesquisa para esta que se apresenta. Agradeço especialmente a Selma Cristina, coordenadora do CDR (Centro de Documentação e Referência), e ao professor Mario Ramiro da ECA/USP, meus principais interlocutores no RUMOS.

Também agradeço à CNPq e ao Departamento de Antropologia Social pela bolsa em um momento tão crucial que é a redação do trabalho.

Aos funcionários do IFCH da Unicamp onde está depositada parte do acervo do Teatro Oficina. A todos os artistas e pesquisadores entrevistados e, que mesmo em conversas informais ajudaram a constituir as várias vozes que compõem o percurso analisado.

A toda equipe e ex-equipe do *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Destacar alguns nomes seria imensa injustiça, citar todos seria impossível. Mas sou grata pelos diálogos e vivências no tempo que passei lá em uma situação ambígua de quem faz e observa processos, sendo ao mesmo tempo “atuadora” e espectadora do trabalho do grupo. Neste período, bem mais do que coletar informações de campo ou analisar arquivos, aprendi

valiosas lições para vida. O contato com esses artistas com certeza deixa marcas muito profundas de um aprendizado denso, intenso e impactante.

Aos ensinamentos dos meus professores-orientadores. A Renato Bueno Franco no período da Iniciação Científica na UNESP de Araraquara, onde comecei a formular o projeto inicial que corresponde a esta pesquisa. Devo muito a Renato mais pelas perguntas do que respostas, provando que de fato educação é eterno diálogo. Fátima Cabral que tão bem me recebeu no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNESP de Marília, onde iniciei minhas atividades de pesquisa no Mestrado. Embora tenha sido curto o período em que estive lá, foi essencial para o desenvolvimento desta pesquisa, quando contei com total apoio de Fátima. E por último, minha orientadora atual, Fernanda Arêas Peixoto. Dentre as coisas que mais sou grata e a admiro, está seu equilíbrio em uma postura que me permitiu liberdade de escolhas e ao mesmo tempo uma orientação presente em todos os momentos em que trabalhamos juntas. Além disso, Fernanda foi muito mais do que uma orientadora e soube ser amiga de um modo raro de se encontrar nos meios acadêmicos.

Às contribuições do professor Heitor Frúgoli, aos professores que acompanhei no estágio docência José Guilherme Magnani e Silvia Caiuby Novaes. E a Lília Schwarcz e Esther Hamburger pelas contribuições na Qualificação.

Aos amigos de longa data por todo apoio, Ana Luisa Pascale, Cássia Regina, Karina Christesen, Leandro Rosa, Rafaella Pucca e Sonia Pascolatti. Às “meninas” com quem dividi casas e bons momentos agradeço pelo aprendizado comum, Ariane Roder, Bruna, Carla Delgado, Isadora Lins França e Kati do Nascimento. Durante o Mestrado fiz novos amigos e sou grata pela interlocução e bem-vindas sugestões, Carol Talabi, Cristina Guarnieri, Eunice Pereira, Ivan Paolo, Luiz Henrique Passador, Regina Facchini, Rose Segurado e alguns de meus alunos do curso de Psicologia. As colegas de departamento Cecília Rodriguez Sant'Ana, Érica Peçanha, Francirosy Ferreira, Íris Araújo, Isadora Lins França, Luciana Santos e Rafaela Deiab.

Agradeço ainda a minhas irmãs Rafaela e Gabriela e a meus pais pelo apoio incondicional. Para agradecer a Adriano Roper, minha nova família, seria difícil encontrar palavras para expressar meus sentimentos. Sou grata principalmente pelo carinho, apoio e compreensão em um momento em que ele também redige sua tese.

Resumo

O objetivo deste trabalho é a investigação de um dos aspectos menos conhecidos da trajetória do grupo Teatro Oficina: sua produção audiovisual. O cinema (compreendendo toda a produção audiovisual) é tomado como fio condutor para que entendamos o trabalho do “Oficina” na sua chamada fase subterrânea, período que compreende a suspensão das atividades do teatro na década de 1970 até a reconstrução do prédio e sua reabertura na década de 1990. Apesar da “fase subterrânea” ser considerada por parte da crítica como um período de esgotamento do grupo, é neste período que se dá a construção de um audacioso projeto cujas bases estão em outras linguagens como o cinema, a televisão, o vídeo e seus desdobramentos, tais como a transmissão de imagens e sons via Internet. A produção audiovisual em questão será considerada como uma espécie de “diário” do “Oficina”, tomando de empréstimo a própria definição de seus realizadores, já que aí o grupo anota impressões, sentimentos, experiências e vestígios de um percurso. Nosso objetivo é, com base nos fragmentos deste “diário”, tentar reconstituir os rumos da longa viagem empreendida pelo “Oficina” nesta fase.

Palavras-chave

Teatro Oficina

Cinema

Vídeo

Teatro

Antropologia

Abstract

In this work the goal is to analyze one of the least known aspects in the work of Oficina Theatre, its audiovisual production. The cinema (the audiovisual production) is taken as the guide in order to understand the work of “Oficina” during its so called “underground phase”, a period which starts in 1970’s, when the theatric activities are suspended until its build rebuilding and reopening in 1990’s. Notwithstanding this “underground phase” is considered as an empty period, there is in this period the construction of an audacious project, grounded in another languages like cinema, television, video and its developments as simultaneous internet transmission. The audiovisual production shall be considered as a kind of “Oficina’s” “diary”, using its accomplishers’ definition, therefore the “group” notes its impressions, feelings, experiences and remains of a journey. Our goal is, grounded in fragments of this diary, try to restore the roles of a long trip that “Oficina” attempted during this phase.

Key words

Oficina Theatre

Cinema

Video

Theatre

Anthropology

SUMÁRIO

I. Foco, Instrumentos e Percurso do trabalho	01
II. Os passos da pesquisa: corpus e etnografia	11
1. A iniciação no cinema: primeiras experiências filmicas.	
1.1. “Prata Palomares”	25
1.2. “Utopia nos Trópicos”: as filmagens das peças e dos experimentos de “te-ato”	36
1.3. O retorno à Jaceguai: “Gracias, señor” e “Casa de Transas”	44
2. O cinema em primeiro plano: novas terras e novas linguagens.	
2.1. “O Parto”: um duplo nascimento	52
2.2. “Vinte e Cinco”: a criação de um novo alfabeto	64
2.3. A participação no Instituto Nacional de Cinema de Moçambique	80
3. O vídeo entra em cena.	
3.1. O “trabalho de abertura”	90
3.2. “TV Uzyna”: a tentativa de criar uma televisão	102
3.3. “O Rei da Vela vai virar O Rei da Tela”: um experimento transversal	110
3.4. "Caderneta de Campo": a síntese do “uso total dos meios de comunicação contemporânea”	121
3.5. A reconstrução do teatro e “os diários eletrônicos”	135
III. Considerações finais	143
Referências bibliográficas.....	156
Anexos	
Relação das entrevistas e depoimentos gravados	ii
Logotipos do “Oficina”	iii
Ficha técnica do filme “O Rei da Vela”	iv

I. Foco, Instrumentos e Percurso do trabalho.

Região central da cidade de São Paulo, 19 de maio de 2006. Pouco mais de 18 horas, já noite. Pré-estréia de “A Luta II”, última parte que completa o ciclo da montagem teatral de “Os Sertões”, iniciado em 2001 pelo Teat(r)o Oficina Uzya Uzona. Sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, sete horas de peça que somadas às outras quatro partes (Terra, Homem I, Homem II e Luta I) totalizam um espetáculo com mais de 24 horas de duração. Este dia marca o fechamento do ciclo de peças de um espetáculo quase em forma de ópera musical, em que a história da Guerra de Canudos se confunde com a própria história do grupo Oficina, em seu quase meio século de existência. Embora a narrativa principal seja constituída pelos relatos de Euclides da Cunha do Brasil do século XIX, dela também fazem parte personagens como o filósofo Nietzsche (1844-1900), o rei de Portugal Dom Sebastião (1554-1578), o médico e antropólogo Nina Rodrigues (1862-1906), figuras bíblicas como São João, o cineasta Glauber Rocha (1939-1981), o empresário Silvio Santos (1930), o atual presidente dos EUA George W. Bush (1946), o próprio Euclides da Cunha (1866-1909), entre muitos outros.

“Os Sertões” de José Celso também incluem temas da atualidade, como a Guerra no Iraque, a atuação do MST (Movimento dos Trabalhadores sem Terra) ou os escândalos políticos do “Mensalão”. Todos esses elementos compõem um arranjo móvel, que se altera de uma apresentação à outra. Na pré-estréia de “A Luta II”, dias após os ataques do Primeiro Comando da Capital à cidade de São Paulo, por exemplo, a peça começa fora do teatro com atores caracterizados como membros do PCC fechando a rua Jaceguai, em frente ao Elevado Costa e Silva (o “minhocão”). O público, empurrado, reage com medo. Vários atores estão no meio do público, gritaria, confusão entre carros parados, pedestres mudam de rota apressadamente. De dentro de alguns carros, se vêem atores com armas cenográficas e o público da peça cercado por eles. Aos poucos, as falas dos atores nos situam na região de Canudos propriamente dita. Uma cena acontece exatamente no meio da rua competindo com o barulho das buzinas dos carros que aguardam a passagem. Ao fim da cena, o público é empurrado para dentro do teatro com as mãos para cima em sinal de rendição (as mãos para o alto também servem para que os seguranças possam ver as pulseiras coloridas de identificação dos convidados).

O público se acomoda no Teatro construído em forma de “sambódromo”. Uma grande pista localiza-se no meio, separando as galerias de metal que sustentam o público pendurado nas paredes laterais. A organização do espaço é reveladora; um dos planos do Oficina é a transformação da atividade teatral em algo tão popular quanto o futebol. Ao menos esta noite, o público se comporta efetivamente como se estivesse em um estádio. Teatro razoavelmente cheio, grande expectativa, jornalistas, fotógrafos, trata-se de um importante acontecimento na vida cultural da cidade. Parte da platéia carrega comida, latas de cerveja, copos descartáveis com vinho, água, refrigerantes. Para suportar as inúmeras horas da peça, é preciso por vezes sair de seu lugar, caminhar pelas galerias, mudar de posição, procurar um ângulo melhor de visão para determinada cena. Ato como levantar para ir ao banheiro, fumar um cigarro lá fora, comprar uma cerveja em frente ao teatro ou comer não atrapalham o andamento da peça. As galerias têm saídas independentes do palco. Quer dizer, não há palco, mas uma pista onde a maioria das cenas acontece (digo a maioria porque as ações acontecem em todos os lugares). Assim que a platéia nunca está “a salvo” já que ela faz parte do espetáculo desde sua entrada no Teatro Oficina, e às vezes até antes. A qualquer momento, algum espectador pode ter suas roupas arrancadas pelos atores no meio da pista e sua nudez será exposta, ampliada nos monitores e telões do Teatro. A única certeza quando se adentra o Teatro Oficina é que nenhuma apresentação será igual a do dia anterior.

(trecho extraído do meu diário de campo do dia 20 de maio de 2006)

Uma pista que nos ajuda a compreender o quadro repleto de referências que a descrição acima apresenta, pode ser encontrada no próprio espetáculo “Os Sertões”. Em uma das apresentações, uma atriz caracterizada como Lina Bo Bardi (1914-1992) entra em cena com uma maquete do Teatro Oficina nas mãos e diz, como sendo a arquiteta,

O tempo linear é uma invenção do Ocidente. O tempo não é linear, é um maravilhoso emaranhado onde a qualquer instante podem ser escolhidos pontos e inventadas soluções, sem começo nem fim.

Durante o tempo em que acompanhei a montagem de “Os Sertões”, entre 2004 e 2006, por diversas vezes ouvi o diretor José Celso fazer referências à importância dos arquitetos que construíram os diferentes prédios do Teatro Oficina, e de como suas concepções influenciaram a arte feita pelo grupo. Em um depoimento dado na Escola de Artes Dramáticas da USP, em 2005, o diretor afirma que os arquitetos (em especial Lina Bo Bardi e Flávio Império) o ensinaram a ter uma nova relação com o teatro, com o público, com o bairro do Bexiga e com a cidade. No caso de Lina Bo, as referências são constantes: aparecem tanto em vídeos produzidos na década de 1980, como também na montagem de 2006 “Os Sertões” de onde foi retirado o trecho mencionado.

A presença de arquitetos foi de fato importante ao longo da história daquele que ficou conhecido como o “Teatro Oficina”, afinal o espaço da rua Jaceguai, 520, onde ele funciona até hoje, foi palco de profundas mudanças. No final da década de 1950, mais precisamente em 1958, um grupo de teatro amador formado por estudantes da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo aluga a sala de espetáculos da Jaceguai para algumas apresentações. O local era ocupado por um teatro espírita chamado “Novos Comediantes” e os ensaios do então grupo amador, realizados em salas da faculdade. O ano de 1961 marca a profissionalização do Oficina que estabelece sua sede no antigo teatro. O local passa por uma reforma, o palco italiano é substituído pelo “palco sanduíche”, projetado pelo arquiteto Joaquim Guedes (1932). O nome da sala de espetáculos passa a ser “Teatro Oficina” em substituição ao “Teatro Novos Comediantes”. Com a reforma, o prédio passa a ter um palco no meio dividindo a platéia em dois lados, por isso apelidado de sanduíche. Em 1966, o prédio do Teatro é totalmente destruído por um incêndio, cujas causas são desconhecidas até hoje. O Teatro é reconstruído segundo a planta do artista plástico e cenógrafo Flávio Império (1935-1985) e Rodrigo Lefèvre (1938-1984). Com isso, o prédio ganha paredes de concreto e tijolos à vista, e um palco giratório¹.

O prédio tal como se apresenta hoje só foi inaugurado na década de 1990, após um longo processo de reconstrução que inclui seu tombamento em 1982 pelo CONDEPHAAT

¹ Para mais informações a respeito das mudanças arquitetônicas do Teatro Oficina, entre 1958 e 1972, conferir Rahal (2003).

(Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) como Patrimônio Cultural do Governo do Estado de São Paulo. Nesta época, o imóvel é desapropriado e passa a integrar o patrimônio público, sob a direção do Oficina. Depois de tombado e desapropriado, o Teatro Oficina é demolido e a reconstrução do espaço é realizada segundo o projeto arquitetônico dos arquitetos Lina Bo Bardi e Edson Elito. Da construção de Flávio império e Rodrigo Lefèvre restam apenas as paredes envoltórias. Hoje o espaço *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* é, entre outras coisas, símbolo de resistência e lutas, uma espécie de Canudos plantada bem no meio da Paulicéia. Não há como negar que o teatro já é parte da paisagem da cidade de São Paulo, integrando desde cenários de novela da rede Globo² em horário nobre, a palco de desfiles da Fashion Week, passando por cenários de clipes musicais e filmes.

Entre todos os artistas que vivenciaram a história do teatro, um deles permanece lá até hoje, encarnando na montagem de 2006 a figura mítica de um Antonio Conselheiro conduzindo seu grupo de sertanejos. A presença e atuação de José Celso Martinez Corrêa são históricas na tradição cultural moderna brasileira. Zé Celso, como é comumente chamado, iniciou sua trajetória como autor com “Vento forte pra papagaio subir” (1958) no próprio Oficina, sendo, portanto, um dos primeiros encenadores e dramaturgos³ brasileiros. Personalidade ímpar na história da cultura brasileira, e figura difícil de ser definida, Zé Celso, no último

² Ironicamente a personagem vivida pelo ator Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006) era o diretor do teatro em “Belíssima”, que teve como cenário o espaço do Oficina. Guarnieri, um dos mais célebres representantes do Teatro de Arena, participava do núcleo principal da novela, em que a trama girava em torno da compra de uma área residencial e comercial da cidade de São Paulo por um grande grupo empresarial, no caso, a empresa da vilã interpretada por Fernanda Montenegro.

³ A montagem da peça “Vestido de Noiva”, de Nelson Rodrigues (1912-1980) é considerada o marco inaugural do teatro brasileiro moderno. Encenada pelo grupo “Os Comediantes”, e dirigida pelo polonês Zbigniew Ziembinski (1908-1978), sua estréia aconteceu em 1943 na cidade do Rio de Janeiro. Com ela, a figura do encenador como um profissional responsável por coordenar todos os aspectos da montagem teatral começa a ganhar destaque no teatro nacional. Até então, indica Sábato Magaldi (2004), tal função era desempenhada pelos próprios atores. Embora a primeira companhia profissional do teatro brasileiro, o TBC (Teatro Brasileiro da Comédia) tenha sido criada em 1948, seus encenadores e autores eram estrangeiros. É apenas na virada dos anos 1950 para 1960 que a dramaturgia nacional consolida-se num processo em que tanto encenadores quanto diretores e dramaturgos brasileiros ganham a cena principal. O marco para esta mudança é o ano de 1958 com duas montagens realizadas na cidade de São Paulo: “Eles não usam black-tie” escrita por Gianfrancesco Guarnieri (1934-2006), encenada pelo Teatro de Arena, e a apresentação conjunta de “A ponte” de Carlos Queiroz Telles (1936-1993) e “Vento forte pra papagaio subir” de autoria de José Celso Martinez Corrêa (1934), encenadas pelo Teatro Oficina.

meio século, vem encarnando diferentes personagens, se reinventando quase constantemente, em uma intrigante mistura do sempre, do mesmo e do renovado. Ele é o único membro do Oficina ainda no grupo desde sua formação, em 1958.

Mas se a figura José Celso Martinez Corrêa parece difícil de ser capturada por definições apressadas, o mesmo acontece com a própria idéia de “grupo Oficina”, difícil de ser classificado como tal. A denominação mesma permite flagrar a dificuldade de apreender o grupo; afinal, o rótulo “Teatro Oficina” serve tanto para identificar o espaço físico do teatro da rua Jaceguai, quanto o grupo de artistas que lá atuam. Além disso, vale lembrar que o Oficina (grupo) teve cinco nomes distintos e se renovou tão completamente desde 1958: começou como *Teatro Oficina Amador* (1958-1961), depois se transformou em *Companhia Teatro Oficina* (1961-1973), daí *Oficina Samba* (1973-1979), depois *5º Tempo* (1979-1983) e desde 1984, é *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Mesmo assim ele continua sendo referido como “grupo” ou “Teatro Oficina”, atado à imagem primeira projetada nos anos 60. Aquilo que comumente é chamado pelo rótulo “Oficina” até hoje designa assim não um grupo uno e coeso, que se manteve inalterado ao longo dos anos, mas vários coletivos que se renovam constantemente, e que levam por isso mesmo nomes diferentes, em função das fases que atravessou⁴.

O “Oficina” (os vários) é sem dúvida um dos mais importantes grupos teatrais do país. É também a mais antiga companhia teatral do Brasil, ainda em atividade. Referência obrigatória, tanto na história da dramaturgia quanto na cultura brasileira do século XX, nos quase cinquenta anos de sua existência, montou mais de 30 espetáculos teatrais. Neste tempo, não seria exagero afirmar que a atuação do “Oficina” é um marco na história do teatro nacional. Mas, é importante destacar: sua atuação não se restringe aos palcos. Liderado por José Celso o “Oficina” já fez cinema, vídeo, música, livro, jornal, rádio, televisão e mais recentemente Internet⁵. E é justamente sobre essas faces do “grupo” ou

⁴ Apesar das alterações de nomes, utilizarei “Oficina”, pois é desta forma que o grupo é mais conhecido, mesmo em suas diferentes fases.

⁵ Em meio às polêmicas com o vizinho Silvio Santos, o Oficina produz, em 2001, o Festival Teatro Oficina, patrocinado pela Petrobrás. Nele, foram reencenados os espetáculos “Cacilda!”, de Zé Celso; “Bacantes”, baseada na obra de Eurípedes; “Ham-let”, adaptado da obra de William Shakespeare e a adaptação de “Boca de

“Teatro Oficina” que este trabalho pretende se debruçar. Vejamos como.

Do período amador à profissionalização, o “Oficina” realizou uma produção teatral destacada. No entanto, é em 1967, após a reconstrução do teatro destruído por um incêndio, com a estréia da peça "O Rei da Vela", que o grupo entra para a história como uma espécie de divisor de águas, fundador de uma nova dramaturgia no Brasil. A montagem do texto escrito por Oswald de Andrade (1890-1954), em 1933, é apontada pela bibliografia em geral⁶ como marco do movimento Tropicalista, sendo inclusive dedicada ao cineasta Glauber Rocha, ícone do Cinema Novo. A estréia da peça marca uma época que representa um momento de virada na cena cultural brasileira com impacto de acontecimentos internacionais como a contracultura, o rock e as manifestações *underground*. O Tropicalismo, de algum modo, expressa esta mescla de influências nacionais e internacionais, sendo devedor do Cinema Novo, que se antecipa em termos das reflexões estéticas, marcando um ponto de inflexão na cronologia cultural brasileira (FAVARETTO, 2000).

Na década de 70, o grupo entra em um período definido por Zé Celso como “fase subterrânea”, ou seja, fase em que o “Oficina” trabalha em silêncio, sem que suas realizações venham à público. Durante o início desse período, alguns críticos⁷ chegaram a decretar o fim do grupo devido à ausência de montagens teatrais significativas. Tal período de certo modo lacunar na história do grupo dura quase 25 anos (até 1994), quando o Teatro é reaberto e as atividades teatrais são retomadas.

Apesar da inegável importância dos espetáculos produzidos pelo “Oficina” (principalmente

Ouro”, de Nelson Rodrigues. Os espetáculos foram transmitidos ao vivo pela Internet na TV UOL e pela Rádio Cultura AM⁵. Segundo os dados de sua produção, “Boca de Ouro” foi a primeira peça de teatro no Brasil a ser transmitida ao vivo via Internet e os quatro espetáculos foram assistidos por 9.996 espectadores no teatro e 23.427 via TV UOL.

⁶ Conferir, por exemplo, Silva (1981), Magaldi (2003), e Pereira (2003).

⁷ Muitos analistas apontam que este seria o período da “morte” do Teatro Oficina. Para Prado (1988 p. 119), por exemplo, a “morte” do grupo teria ocorrido em 1972, enquanto que para Mostaço (1982 p. 121), esta teria se dado por volta de 1969 e 1971.

na década de 1960 e desde a década de 1990), o objeto de nossa análise é exatamente esse período de suspensão de montagens teatrais significativas, mais precisamente os anos compreendidos entre 1970 e 1994. A justificativa para esta escolha é que nesse período - silenciado pela bibliografia que trata sobre o “Oficina” - se dá a formulação de um projeto que tem como objetivo inventar novas formas de comunicação com o público, além daquelas experimentadas no palco italiano. Durante esse percurso, o “Oficina” chega a romper radicalmente com as formas convencionais do fazer teatral, deixando inclusive de fazer teatro e de ser um grupo de atores.

Devido à forte influência que exerceu sobre a cultura e arte nacionais da década de 1960, o “Teatro Oficina” é invariavelmente citado, mas não analisado no detalhe, por trabalhos que tratam de maneira mais ampla as manifestações culturais da época. Desse ponto de vista a literatura é extensa e podemos mencionar, entre muitos outros, Favaretto (2000), Hollanda (1980), Ridenti (1993) e Ortiz (1985). Em uma perspectiva diversa, há trabalhos que analisam a atuação do “Oficina” com o objetivo de reconstituir a história do teatro brasileiro como, por exemplo, Doria (1975), Magaldi (1998), Magaldi e Vargas (2000), Prado (1972) e (1993). A atividade especificamente teatral do “Oficina”, por sua vez, é matéria de análises detidas como as de Silva (1981), Pereira (2003), Peixoto (1982), Labaki (2002), Mostaço (1982), Magaldi (1980), Costa (1996), Meiches (1997), Lima (1980) e (1988), Castro (2004) e Pires (2005).

É curioso observar que, apesar de estar em atividade até os dias de hoje, a quase totalidade da bibliografia enfatiza a importância do “Oficina” exclusivamente na década de 1960. O mesmo ocorre com as análises específicas sobre o grupo que, com exceção dos trabalhos de trabalhos mais recentes como o de Meiches, Labaki e Pires, não fazem referências ao período posterior aos anos de 1970. Entretanto, mesmo as análises voltadas para o período posterior a década de 1960 tomam o teatro como foco principal e desconsideram a produção audiovisual.

A presente pesquisa situa-se justamente nesse período silenciado pela bibliografia, elegendo como foco de nossa análise a produção audiovisual do “Oficina”. Apesar da “fase

subterrânea” ser considerada por parte da crítica como um período de esgotamento do grupo e de suspensão de suas atividades teatrais, é nesta fase que se dá a construção de um audacioso projeto cujas bases estão em outras linguagens como o cinema, a televisão, o vídeo e seus desdobramentos, tais como a transmissão de imagens e sons via Internet. De modo que durante a “fase subterrânea” o “Oficina” realiza uma destacada produção audiovisual. Apesar de ser pouco conhecida e de não ter sido alvo de análises detidas, o “Oficina” possui uma considerável produção cinematográfica (realizada no Brasil e no exterior), reconhecida através de importantes prêmios internacionais. Lembremos que o grupo foi um dos realizadores pioneiros de "vídeos independentes" ao final dos anos de 1970 e 1980, também com trabalhos premiados.

O objetivo deste trabalho é a investigação de um dos aspectos menos conhecidos da trajetória do “Oficina”, isto é: trata-se de jogar luz sobre a fase subterrânea, tirando-a da surdina e colocando-a em primeiro plano. O cinema (compreendendo toda a produção audiovisual do período focado) é tomado como fio condutor da análise para que entendamos o trabalho do grupo nesse período. O cinema realizado no “Oficina” será tratado aqui como uma espécie de porta de entrada para a compreensão do trabalho do grupo nessa fase. A produção audiovisual em questão será considerada como uma espécie de “diário” do “Oficina”, tomando de empréstimo a própria definição de seus realizadores, já que aí o grupo anota impressões, sentimentos, experiências e pedaços de uma história. Nosso objetivo é, com base nos fragmentos deste diário, tentar reconstituir os rumos da longa viagem empreendida pelo grupo de 1970 até a reabertura do teatro da rua Jaceguai, no ano de 1994.

Uma das principais características dessa produção quase inédita é a explicitação de uma postura antropofágica que, além de devorar elementos externos – fatos da cultura, da política e da vida nacional – devora a si mesmo num movimento também autofágico, onde o teatro é devedor da produção audiovisual e vice-versa. Daí a escolha do título deste trabalho. O termo "bárbaro tecnizado" está presente no "Manifesto Antropófago", escrito por Oswald de Andrade em 1928. No texto chave do movimento antropofágico brasileiro, a metáfora do canibalismo é utilizada, como sabido, para descrever, entre outras coisas, a

formação da cultura brasileira em referência à deglutição de idéias estrangeiras e importadas. Desta forma, Oswald de Andrade propõe a desestruturação das dicotomias colonizador/ colonizado, civilizado/ bárbaro, cópia/ modelo, natureza/ técnica.

É conhecida ainda a idéia de que a antropofagia como procedimento estético tem como marco a montagem de "O Rei da Vela" pelo "Oficina" (MAGALDI, 2004). Desde então, as idéias de "morte" e "devoração" estão presentes na trajetória do "Oficina" em todas as suas áreas de atuação. No caso da expressão "bárbaros tecnizados", utilizada por Zé Celso atualmente para definir o grupo "Oficina", a antropofagia se faz presente com a idéia de "orgya", definida por Zé Celso como "não só a orgia sexual, mas em todos os sentidos: é a mistura de tudo, do atual com o virtual, da imagem com o corpo, dos gêneros, vale tudo" ⁸ – em referência à utilização de várias linguagens como o cinema e o teatro, e à mistura de novas tecnologias com elementos considerados arcaicos como o próprio teatro.

O próprio conceito de "terreiro eletrônico"⁹ que é como eles passam a definir o espaço do teatro nessa fase. busca integrar as referências a um terreiro de candomblé a céu aberto, com chão de terra, com sofisticados recursos de captação audiovisual. Desta forma, o que

⁸ Durante os ensaios e demais atividades que acompanhei, os termos "orgya" era citado por Zé Celso de modo recorrente. Em entrevista a Marilu Cabañas para a Rádio Cultura AM em 24 de jan. de 2005, o diretor sintetiza sua definição. "Dizem pra eu não usar esta palavra, mas eu vou dizer: orgiástica. Porque emprego a palavra orgiástica não só no sentido da sexualidade livre, do amor livre, mas também no sentido de mistura da tecnologia virtual com a tecnologia mundial que é o teatro, da mistura de tudo com tudo. É nesse sentido que emprego "orgya". Mas não deixo de empregar no outro sentido, porque o teatro Oficina tem uma importância na luta pela liberdade sexual, que hoje se transformou num fenômeno político no mundo, por causa deste fato que foi desconfigurado, por exemplo, no casamento dos *gays*".

⁹ O "terreiro eletrônico" é o espaço interno do teatro da rua Jaceguai e compreende uma pista central (em forma de rua) com estruturas metálicas montadas nas laterais formando três andares de arquibancadas removíveis onde o público se acomoda. O pé direito do edifício chega a 13 metros e uma das paredes laterais é construída quase que em sua totalidade de vidro transparente, fazendo divisa com o estacionamento do Grupo Silvio Santos. Ao fundo, um mezanino onde são montados os camarins e a parte técnica. A pista/palco pode ser vista de todos os ângulos das arquibancadas e as encenações das peças se passam em todos os espaços do teatro. O teatro é construído nos moldes do que seria a junção de um terreiro de candomblé e um sambódromo. O que se vê é algo único na arquitetura mundial. No "terreiro eletrônico" cada um dos cinco elementos da natureza está representado. O teto da pista por ser removível, possibilitando a entrada de sol e chuva no teatro, representa o ar. O jardim lateral da pista, onde inclusive encontra-se a raiz e parte do caule de uma árvore secular, representa a terra. A cachoeira, imensa fonte que deságua no espelho d'água, representa este elemento. O fogo é representado por uma rede de gás que abastece um ponto central do teatro. Para mais detalhes sobre o projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito conferir (BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999).

José Celso define como "orgya" e/ou "mestiçagem", no sentido de diversidade cultural, abrange não só as diferenças étnicas, sociais, de classe ou gênero, mas também é mistura entre elementos de diferentes linguagens artísticas, tradicionais e modernos, nacionais e estrangeiros.

Retomando, pretendo lançar luz sobre um dos períodos mais eclipsados da trajetória do "Oficina" a partir de um dos aspectos menos debatidos no trabalho do grupo: o cinema. Mas antes de prosseguir, é preciso deixar claro o que estou definindo como cinema, já que sob o rótulo abriga-se uma produção audiovisual extremamente heterogênea.

A definição de cinema aqui utilizada é tomada de empréstimo de Arlindo Machado (1997). Em seu trabalho sugestivamente intitulado de "Pré-cinemas & pós-cinemas", ao analisar o diálogo entre cinema e vídeo - e uma possível crise do cinema como uma linguagem em vias de desaparecimento -, o autor problematiza os sentidos da idéia de *cinema*.

Podemos conceber um cinema *lato senso*, seguindo a etimologia da palavra (do grego *kínema-éματος* + *gráphien*, "escrita do movimento") e, nesse caso, estaríamos diante de uma das mais antigas formas de expressão da humanidade, nascida quando algum homem pré-histórico fez projetar a sombra de suas próprias mãos na parede de uma caverna. Nesse sentido expandido de arte do movimento, o cinema não apenas se encontra em sua mais plena vitalidade como também está vivendo transformações substanciais que deverão garantir a permanência de sua hegemonia perante as demais formas de cultura. O cinema que já foi teatro de sombras, que já foi a Caverna de Platão, que já foi lanterna mágica, praxinoscopia (Reynaud), fenaquistiscopia (Plateau), cronofotografia (Marey) e depois se tornou cinematografia (no sentido que lhe deu Lumière), deverá sofrer agora um novo corte em sua história para se tornar cinema eletrônico. Nesse sentido, ele vive um momento de ruptura com as formas e as práticas fossilizadas pelo abuso da repetição e busca soluções inovadoras para reafirmar sua modernidade. No momento atual, a eletrônica está introduzindo uma grande desordem no interior da cinematografia, na sua maneira de olhar para o mundo, de contar histórias ou pervertê-las, de combinar sons e imagens, de produzir e distribuir materiais audiovisuais, de assistir aos filmes. [...] Ao que tudo indica, o universo do cinema deverá ficar marcado por algum tempo, por uma total heterogeneidade, por uma impureza de materiais e por uma confusão de procedimentos, até que, a partir do destilamento da desordem atual, surja uma nova forma de cinema, no sentido expandido de "arte do movimento" (p. 211).

Ainda que Machado se refira a um processo mais recente que ele define como o momento radical da reinvenção do cinema como consequência da síntese das imagens fotoquímicas

às imagens eletrônicas (num primeiro momento com o vídeo e depois com a informática), a constatação da dificuldade em falar em cinema ou em vídeo *stricto sensu* revela-se inspiradora para olharmos a produção audiovisual realizada pelo “Oficina”, há pelo menos 25 anos. Diante dessa produção audiovisual, o que primeiro chama a atenção é a impossibilidade de classificar os trabalhos em categorias como cinema, vídeo, televisão – e mais recentemente Internet. Portanto, o único modo de compreender a produção audiovisual do “Oficina” é a partir de uma definição alargada de cinema que, na definição de Machado (idem, p. 216), refere-se ao modo como “os meios se imbricam uns nos outros e se influenciam mutuamente”. Trata-se então de falar em cinema simplesmente no sentido da arte do movimento.

II. Os passos da pesquisa: *corpus* e etnografia

Para explicitar a minha aproximação com este cinema, é preciso recuperar rapidamente alguns caminhos da pesquisa. O dia 19 de maio de 2006 representa não apenas o fechamento do ciclo de “Os Sertões”, mas também marca o fim do meu trabalho de campo realizado no *Teatro Oficina Uzyna Uzona*, desde o ano de 2003. É o fechamento de um ciclo marcado por um período de observação participante de dois anos e meio, realizada de acordo com os ensinamentos etnográficos, cujas “regras do método” foram sistematizadas por Malinowski na célebre Introdução aos “Argonautas do Pacífico Ocidental” (1998 [1922]). Neste tempo, foram também realizadas pesquisas nos acervos de cinema do grupo e entrevistas com vários participantes do “Oficina” em diferentes momentos (ver relação das entrevistas em anexo).

Com relação ao trabalho de arquivo, os documentos que compõem a história dos mais de 45 anos do “Oficina” estão reunidos em dois acervos distintos. Os documentos produzidos entre 1958 e 1985¹⁰ estão depositados no Arquivo Edgard Leuenroth (AEL), no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp (Universidade de Campinas). Já o material reunido a partir da segunda metade da década de 1980 está sob a guarda do grupo, e ao

¹⁰ Os materiais datam até 1985, aproximadamente, pois esta é a época em que se deu a transferência do material para a Unicamp.

contrário do material da Unicamp que faz parte de um acervo público, o acervo do “Oficina” é privado e seu acesso é restrito.

O arquivo da Unicamp guarda mais de 20.000 documentos, entre eles cinema, vídeo e fotografia, impressos e manuscritos. Os documentos de manuscritos e outros suportes somam 289 pastas de cartas pessoais, roteiros, peças, material mimeografado, datilografado, recortes de jornais, contratos, pareceres de censura e outros. O fundo de fotografias é composto por quase 4.000 ampliações, separadas em aproximadamente 100 pastas temáticas. O acervo de filmes gravados em película é composto por aproximadamente 270 rolos de filmes gravados em película 8, 16 e 35 mm¹¹.

O acervo de vídeos depositados no AEL é composto de 155 fitas VHS originalmente gravadas em outros sistemas como U-Matic. As fitas em VHS não estão catalogadas e as únicas referências que possuem são pequenas anotações feitas por integrantes do “Oficina”, indicando em poucas linhas o conteúdo gravado. Não é possível especificar datas, locais e formatos originais em que foram gravadas ou mesmo seu tempo de duração.

Ainda em uma fase preliminar do desenvolvimento deste trabalho (mais precisamente no ano de 2003), a pesquisa foi realizada basicamente no acervo da Unicamp, com exceção de algumas entrevistas¹². O objetivo inicial do projeto não era realizar trabalho de campo, ou seja, não imaginava ser necessário estabelecer um contato mais aprofundado com o grupo, já que estava buscando no material de acervos e o único acervo existente era o da Unicamp. No entanto, a dificuldade de decifração dos materiais audiovisuais, aliada à impossibilidade

¹¹ Conforme consta na listagem de Películas Cinematográficas, consultada em 2002.

¹² Nesta fase, a pesquisa foi premiada pelo Programa RUMOS PESQUISA 2003, promovido pelo INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. O objetivo do Programa era apoiar pesquisas de Mestrado e Doutorado de todo o país que tivessem como tema as intersecções entre arte, mídias e tecnologias. Nesta modalidade foram contemplados 8 trabalhos acadêmicos com apoio financeiro, disponibilização dos recursos do CDR (Centro de Documentação e Referência) do ITAÚ CULTURAL e a aquisição da bibliografia indicada na pesquisa. Durante a vigência do apoio financeiro (agosto a dezembro de 2003) a atividade desenvolvida foi o mapeamento da produção videográfica do Oficina nos anos de 1970/80 que compreende a catalogação preliminar das obras em cinema e vídeo e a realização das entrevistas com os envolvidos na produção. A pesquisa foi realizada junto ao Programa de Mestrado em Ciências Sociais da UNESP - Campus Marília com o título de “Imagens subversivas: os usos e desusos da expressão videográfica do Teatro Oficina no período da ditadura militar”.

de enquadrá-los em definições de estilo e até mesmo de conceituá-los como registros de ensaios e peças, documentários ou ficções, somado ainda à inexistência de referências de datas, locais e autoria, me obrigou a recorrer ao grupo para conseguir pistas sobre o material a que estava assistindo. Foi assim durante o levantamento nos acervos que o trabalho de campo se mostrou essencial para a decifração do material: sem conhecer de perto o grupo parecia difícil compreender esses registros.

Em um destes contatos com o grupo, depois de uma conversa entre Zé Celso e mim, no início de 2004, ele decide enviar parte dos vídeos que estavam em sua casa para o teatro. Após um contato preliminar com este material, e perceber a sua relevância para a pesquisa, me propus a organizar e catalogar esse acervo que seria transposto para o teatro, pois não seria possível estudar esse material sem uma prévia organização. Em diferentes etapas, materiais do acervo pessoal foram sendo transferidos para o “Oficina”, até que, em 2005, eles foram definitivamente depositados na sede administrativa, localizada perto do teatro. A partir do início da transferência do acervo, fui convidada para reunir e catalogar o material audiovisual desse acervo particular do diretor. Desde então tenho trabalhado para reunir materiais que estão sob a guarda de outros integrantes e ex-integrantes do “Oficina” e catalogá-los.

Atualmente, esse acervo pessoal compreende aproximadamente 500 fitas de vídeo que juntas contabilizam mais de 1.000 horas de gravações em diferentes formatos (VHS, VHS-C, S-VHS, Umatic, Betacam, V8, High 8,)¹³. Esse material engloba os vídeos gravados até o ano de 2001, início do processo de “Os Sertões”. Os registros a partir de 2001 já foram gravados em vídeo digital (Mini DV, DVD, CDRoom). Os vídeos mais recentes ainda não foram catalogados porque estão sendo utilizados na montagem e apresentações de “Os Sertões”.

O conjunto compreende, além dos vídeos, projetos arquitetônicos do teatro até figurinos, passando por material de imprensa, cadernos de ensaios, fotografias, gravações sonoras, partituras, cartazes, diários de trabalho, programas de espetáculos, contratos administrativos

¹³ Para relação completa dos materiais audiovisuais, conferir anexos.

etc. Todo esse material, incluindo o vídeo, encontra-se precariamente conservado e acondicionado na sede administrativa do grupo. Também há um arquivo sonoro em fita de rolo, fitas cassete, MD e CD, contendo debates, ensaios, músicas sendo compostas, trilhas das peças, peças gravadas de modo radiofônico e outros registros. Ao entrar em contato com este material, notei que ele tinha tanta importância quanto o depositado no AEL. Portanto, resolvi incorporá-lo à pesquisa.

O trabalho no acervo particular de Zé Celso compreendeu três etapas. A primeira foi o emprego de procedimentos arquivísticos, com tratamento de restauro e conservação do material audiovisual. A segunda foi o mapeamento deste material, que se justifica pelo fato de serem obras que nunca foram pesquisadas ou catalogadas. Ainda que nosso objetivo não seja museológico, nem tampouco pretendamos dar conta de forma exaustiva do conjunto dessa produção ou de sua cronologia, tal mapeamento se faz necessário para que a produção audiovisual possa ser situada em relação ao período de produção do grupo. Finalmente, a terceira etapa esteve dedicada à análise de algumas obras selecionadas de acordo com os processos e experimentações relevantes para a constituição do que se entende como o “Oficina” hoje.

A partir desse trabalho, passei a integrar o grupo, não só no arquivo, como também no desenvolvimento de projetos, como, por exemplo, no desenvolvimento do *website* do grupo. Neste período, participei da transcrição do filme “O Rei da Vela” para a inserção de legendas em francês, quando o filme participou do Festival Bobigny, em 2005. Também participei de manifestações públicas, gravei algumas delas, participei de ensaios, apresentações, reuniões e discussões em grupo. Uma das minhas mais recentes atividades foi a colaboração na elaboração em projetos de incentivos à cultura para preservação e restauro do acervo pessoal mencionado.

Além da pesquisa nos dois acervos e da observação participante, também entrevistei alguns envolvidos no processo de produção do cinema no “Oficina”. Entre eles, José Celso Martinez Corrêa; os ex-integrantes do núcleo de cinema e vídeo, Noilton Nunes, Celso Lucas, Walter Silveira, Tadeu Jungle, Marcelo Drummond, Carlos Nascimbeni, Cristian

Cansino e Daniel Gonzáles; Tommy Pietra (responsável pelo núcleo multimídia atualmente); Solange Farkas (idealizadora e curadora do Festival Videobrasil – atual Festival Internacional de Arte Eletrônica), o videoartista Otávio Donasci, que participou de atividades do “Oficina” na década de 1980 e o ex-ministro da Informação de Moçambique, José Luis Cabaço, que teve contato com Zé Celso durante o exílio do diretor na África.

As entrevistas foram um importante fator de aproximação com o grupo. Na maioria delas, os processos e trabalhos mencionados pelos informantes não se encontravam disponíveis no acervo da Unicamp, de modo que os depoimentos me instigaram a conhecer os trabalhos sob a guarda de Zé Celso e de outros artistas. Mas não só estes depoimentos mencionados acima fizeram parte da pesquisa, também utilizei depoimentos de época, consultados no acervo de documentos da Unicamp e também depoimentos publicados em livros, periódicos e outras publicações¹⁴. A motivação para utilizar depoimentos de época surgiu de uma das entrevistas mencionadas. Ao entrevistar Zé Celso pela primeira vez, ele começa de saída a cantar uma música composta por Zé Miguel Wisnik¹⁵, numa tentativa de desviar o pesquisador e driblar a pergunta feita. Isso se repete em diversas ocasiões. Em momentos em que o diretor é entrevistado em programas de televisão, por exemplo, quando perguntas são feitas de forma objetiva, ele canta, sorri, e diz exatamente o que ele quer dizer e não o que foi perguntado. Embora não seja fácil entrevistar o diretor, isso não quer dizer que esperamos que os depoimentos de época revelem uma verdade última, mas tão somente que a contraposição dos discursos seja capaz de revelar uma narrativa que constrói e reconstrói os movimentos desse coletivo e o do diretor no seu interior.

A dificuldade de acesso ao material do acervo público, bem como os desafios para organizar e catalogar o acervo da sede do “Oficina”, nos permitem discutir, entre outras coisas, como esses materiais obrigam que repensemos uma certa lógica museológica, já que eles devem ser encarados não apenas como documentos de trabalhos realizados, mas como

¹⁴ Como parte dos diários de trabalho de Zé Celso foram organizados no livro “Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos e Entrevistas (1958-1974), dei preferência, na medida do possível, por indicar as referências publicadas no livro e não as referências que se encontram nos acervos quando estas são coincidentes.

¹⁵ A música é “Inverno” e foi composta por Wisnik especialmente para o espetáculo “Mystérios Gozozos” na década de 1990.

integrando os processos de criação artística, eles mesmos. Pretendo com isso dizer que as minhas dificuldades com relação ao acesso ao material audiovisual produzido no “Oficina” não foram somente de ordem técnica, mas também de ordem conceitual. Uma importante questão decorrente do processo desta pesquisa diz respeito exatamente à definição(ões) de materiais tão heterogêneos e híbridos.

Cristina Freire (1999), ao analisar a produção de arte conceitual da década de 1970 a partir do acervo do MAC (Museu de Arte Contemporânea) da USP, aponta questões inspiradoras para o nosso trabalho. Mostra ela como a decifração isolada da obra de arte, pois “seu significado não se instala dentro de si, mas através do lugar que ocupa num determinado sistema de valores e representações” (p. 50). Freire lembra que como a arte contemporânea “implica na revisão de categorias tradicionalmente ligadas às obras de arte que se fundamentam no culto renascentista do objeto autônomo”. (p. 29) Isso faz com que o próprio vocabulário artístico seja reconsiderado fazendo com que termos antigos sejam revistos e surjam novos, como a “videoarte” (p. 42).

A autora afirma que para a arte conceitual, a relevância das obras reside exatamente nas estratégias de elaboração das obras: a preponderância da idéia; a transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais; a atitude crítica frente às instituições artísticas, assim como as particularidades nas formas de circulação e recepção de certo universo de obras numa determinada época. Seja através de intervenções no ambiente (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja, ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa é ressaltar é o predomínio da idéia sobre o objeto. (p. 29). Lembra ainda que existe, em relação à arte contemporânea de maneira mais abrangente, uma “dificuldade de aplicar os procedimentos inerentes à lógica museológica ao investigar e expor tal produção, o que resulta no pouco conhecimento desse acervo por parte do público”. Isso faz com que, freqüentemente, nestes trabalhos a linha que distingue obras e documentos seja tênue em uma mistura indissolúvel entre ambos.

A alternativa de Freire é tratar como arte materiais que poderiam ser encarados apenas como documentos tais como, trabalhos produzidos em meios tecnológicos como vídeo e

computador e projetos de trabalhos, às vezes, nunca realizados. Deste modo, a pesquisadora passa a definir estes objetos como “objeto **da** arte”, e “não objeto **de** arte”¹⁶. Para ela, preservar é, sobretudo, dar inteligibilidade a estes materiais híbridos que transitam entre o objeto de arte e documento. Assim,

A tarefa de preservar esses trabalhos, muitas vezes realizados com meios de pouca durabilidade, envolve a reconstituição da intrincada rede simbólica que os engendra e na qual se inserem. Essa rede simbólica compreende o contexto político-cultural e social, o repertório individual do artista, além das condições de sua exibição. Claro está que a valorização cria as condições de preservação na arte. No entanto, neste terreno de definições por fazer, onde as categorias tradicionais não podem mais abarcar as poéticas, preservar significa, fundamentalmente dar inteligibilidade. Ou seja, inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhes dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais (p. 41)

Partindo então da premissa de que preservar é, sobretudo, dar inteligibilidade meus esforços foram no sentido de tentar reconstituir esta rede simbólica que no “Teatro Oficina” pode ser entendido como o “emaranhado” de que fala Lina Bo Bardi, idéia que se mantém cara ao diretor Zé Celso e é recorrentemente tomada em seus processos criativos atualmente. A estrutura reticular presente na imagem de “emaranhado” dificulta seu entendimento como totalidade com limites definidos. Sua constituição é dinâmica, em um processo de expansão e contração no tempo e no espaço. Nesse sentido, se podemos tomar o conjunto da criação artística do “Oficina” (seja ela em vídeo, cinema ou teatro) como parte de um “emaranhado”, como querem eles próprios, não parece possível reconstituir nenhuma totalidade, o que obriga ao analista tomar como foco de análise alguns de seus pontos.

Para tentar percorrer então este “emaranhado” em que estão inseridos os trabalhos produzidos nos quase cinqüenta anos daquilo que chamamos de “Teatro Oficina”, bem como as trajetórias de seus integrantes e colaboradores em diversos momentos, os “pontos” escolhidos para análise foram justamente os “objetos de arte” feitos em cinema, em vídeo e seus desdobramentos mais recentes, como o vídeo digital e a Internet.

¹⁶ Segundo Freire (1999), “não se trata aqui de uma simples alteração semântica, mas sim epistemológica; ou seja, não apenas o objeto *de* arte, mas, sobretudo o objeto *da* arte deve ser reconsiderado” (p. 169).

O trabalho etnográfico foi fundamental para construir, antes de mais nada, uma espécie de mapa de navegação para transitar por esse “emaranhado”. Foi o trabalho de campo e o contato sistemático com o trabalho do “Oficina” nos dias de hoje que me permitiram elaborar uma rota e um destino, mesmo que provisórios (porque passíveis de sucessivos deslocamentos), neste grande diário de viagem composto por caminhos entrelaçados, expressos em forma de ondas eletromagnéticas, películas ou *gigabits*. A análise procedeu então por tateios, seguindo “pistas e sinais” que o material indicavam. A despeito das particularidades desse material específico – que devem ser consideradas - a decifração de indícios parece ser o caminho de todo o trabalho interpretativo, nos ensina Carlo Ginzburg (1989) que o trabalho do analista é análogo ao de um detetive que procura indícios e pistas aparentemente sem importância.

A etnografia permitiu o movimento por este terreno movediço e minado, em que até as próprias noções de arte, teatro e vida são implodidas e reinventadas constantemente. Assim, o cinema no “Oficina” forma um material ímpar, heterogêneo e de difícil definição. Todo o tempo, os trabalhos procuram explorar os limites entre ficção/não-ficção, vida/arte, obra/processo e tempo/espço de modo que escapam tanto a classificações cronológicas, quanto às de gênero e estilo. Uma de suas características mais marcantes é a diluição das fronteiras entre vida pública e vida privada.

Em entrevista a mim concedida em 2004, Zé Celso afirma que nos processos de produção dos registros imagéticos não há nenhuma restrição com relação às escolhas do que será gravado.

Eu não sou desse drama de que vale tudo, eu acho que a gente é político sempre, a gente sempre está diante do mundo, do cosmos. A gente é sempre responsável por aquilo que faz e aquilo que faz não é proibido. Nada que a gente faça é proibido e não tem problema que seja gravado. É a vida, é o acompanhamento da vida.

No entanto, embora o discurso de Zé Celso aponte para uma idéia de que aparentemente não existe nenhuma restrição nos procedimentos de escolha do que será gravado, a

observação participante revelou uma situação diversa da mencionada na entrevista. Ao acompanhar, por exemplo, as gravações em fevereiro de 2004 do encontro do diretor com a filha do Silvio Santos, Cíntia Abravanel, percebi que é possível interpretar o cinema não como um simples “acompanhamento da vida”, mas sim como a construção de uma versão a respeito dos acontecimentos e, principalmente, como uma construção que reafirma a idéia de grupo, de coletivo – mesmo quando aparentemente a noção de grupo parece quase suprimida e o “Oficina” se resume apenas a figura de Zé Celso.

Nesse sentido, nossa abordagem se define segundo um viés antropológico, orientado por uma perspectiva etnográfica. Desse modo, a pesquisa está orientada pela idéia de tentar recuperar o ponto de vista dos autores/atores dos processos criativos tomados como objeto de análise tentando extrair, o que nas palavras de Lévi-Strauss pode ser definido como *um sistema de referência fundado na experiência etnográfica*. (1962). A justificativa está no fato de que é na observação do trabalho de criação do grupo atualmente – em suas formas de sociabilidade e concepções - que podemos encontrar as chaves para interpretação do cinema. Da mesma forma, o inverso também ocorre, é com o auxílio do cinema que podemos iluminar algumas concepções do “Oficina”, entre elas, o processo de criação coletiva, a relação com o corpo, com o tempo e com o espaço.

Lévi-Strauss (1996), ao se referir à diferença da antropologia em relação às demais ciências humanas, afirma que esta procede de uma certa concepção do mundo ou de uma maneira original de colocar os problemas. Enquanto as demais disciplinas das ciências sociais centram seus esforços em fazer a “ciência social do observador”, a antropologia procura elaborar a “ciência social do observado”: seja em sua descrição de sociedades “primitivas”, em geral afastadas no espaço, seja na ampliação do foco até incluir nele a sociedade do observador.

Assim,

o caráter específico da antropologia, desde que ela existe sempre tem sido, através de sua interpretação, reintegrar na humanidade e na racionalidade condutas humanas que pareciam inadmissíveis e incompreensíveis (...) enquanto as maneiras de ser ou de agir de certos homens forem problemas para outros homens, haverá

lugar para uma reflexão sobre essas diferenças, que de forma renovada, continuará a ser o domínio da antropologia (p. 26).

De nossa perspectiva, elaborar a ciência social do observado implica em concentrar esforços para tentar apreender a *perspectiva nativa*, ou seja, o ponto de vista “dos nativos” (quaisquer que sejam eles), seus *modos de pensar e agir*¹⁷. Através do trabalho de campo, ferramenta antropológica por excelência, é possível tentar construir uma aproximação efetiva com os atores que definem os processos estudados, viabilizando uma análise que parta da *perspectiva nativa*, sem deixar de lado, evidentemente, o universo maior no qual as práticas e representações estão inseridas.

Com isso, nossos esforços de pesquisa se deram a partir da análise do material audiovisual em um movimento de ida e volta dos dados coletados em arquivos - além das referências teóricas, conceituais e históricas - e o trabalho de campo. Isso significa que, ao lado da produção audiovisual, nossa pesquisa se valeu da observação dos laboratórios e exercícios realizados pelo “Oficina” nos dias de hoje, onde efetivamente o processo criativo é elaborado. Além disso, as entrevistas e pesquisa em depoimentos de época, como dito, foram tratados como elementos complementares.

A preocupação em inserir o cinema no “Oficina” em uma rede que lhe dê significado suscita questões que nos permitem pensar os desafios da perspectiva etnográfica diante da produção cultural e artística contemporânea. Para Geertz (2000), tal produção pode ser compreendida “*etnograficamente*, ou seja, através de uma descrição daquele mundo específico onde este pensamento faz algum sentido” (p. 227)¹⁸. O que pretendemos é

¹⁷ Na década de 1960, Lévi-Strauss (1962) questionou a possibilidade da antropologia tornar-se uma *ciência sem objeto*, na medida em que as populações ditas “primitivas” estariam desaparecendo. Uma vez que tal desaparecimento não seria apenas quantitativo, mas também qualitativo, com as populações e civilizações aproximando-se cada vez mais do Ocidente, como poderia a disciplina existir sem seu objeto primordial? A antropologia estaria assim em um aparente paradoxo, pois ao mesmo tempo em que passou a ganhar destaque no pensamento contemporâneo, as bases materiais dos povos por ela estudados estariam desaparecendo, e a civilização ocidental tornando-se mais complexa estenderia-se cada vez mais por espaços distantes. Mas, indica Lévi-Strauss, tal risco de desaparecimento da disciplina é ilusório já que a antropologia não se define por seu objeto, mas por um tipo de abordagem que procura investigar *modos de pensar e agir* outros.

¹⁸ Para Geertz fazer “etnografia do pensamento” significa “tentar navegar no paradoxo plural/unificado, produto/processo, vendo a comunidade como se fosse uma fábrica na qual os pensamentos são construídos e

investigar o universo social no qual o “Oficina” encontra-se inserido, tentando recuperar uma *sensibilidade específica* contida nesses “objetos da arte” analisados. Tal proposta tem como um dos nortes a premissa de Geertz (1997) de que estudar arte é explorar uma *sensibilidade* e de que esta *sensibilidade* é essencialmente uma formação coletiva, da qual as bases são tão amplas e tão profundas quanto a própria vida social.

Segundo tal concepção, a capacidade de uma imagem fazer sentido (entre diversos povos, tempos e indivíduos) decorre da experiência coletiva na qual ela se insere e que está intimamente interligada com o momento de sua criação e difusão. Assim, o discurso imagético é entendido como uma construção do real, de um olhar determinado sobre o mundo, consequência de uma sensibilidade (cuja formação participa a totalidade da vida). Uma vez que nossa capacidade cognitiva depende não só de leis naturais que condicionam os modos de percepção visual, auditiva, sensitiva, mas também de construções sociais, a maneira como entendemos e representamos o tempo, o espaço e o mundo se transformam conforme nossa relação com os elementos (mediadores, digamos) que atravessam esses sentidos.

Desta forma, nosso esforço de pesquisa caminha no sentido de recuperar esse duplo indissociável entre o olhar e a lente analisando as rupturas estéticas e o projeto político, cultural e artístico do “Oficina” a partir do cinema. Trata-se de pensar as articulações entre produção artística e mundo social como sendo de dupla mão, isto é, considerando as imagens não como reflexos ou ilustrações da realidade, mas como capazes de agir sobre o real. Assim, as obras em cinema serão analisadas não só em função do contexto, mas também em função de suas características internas e de seus desafios formais (ainda que não desejemos realizar uma análise propriamente estética).

* * * *

desconstruídos, e a história como se fosse o território que eles capturam ou entregam; e, portanto, é também dar atenção a assuntos tão complexos como a representação da autoridade, a demarcação de limites, a retórica da persuasão, a expressão de compromissos, e o registro da discordância” (2000 p. 229).

A dissertação está dividida em três capítulos, cada qual com suas subdivisões. No capítulo 1, acompanho os caminhos percorridos pelo “Oficina” em direção às suas primeiras experiências cinematográficas com os filmes “Prata Palomares” (1970-71), “Rei da Vela” (1971-82) e “Gracias, señor” (1971). Escolhi tratar da realização dos primeiros filmes porque é durante seu processo de realização que se dá a formulação de um novo projeto artístico no interior do grupo que significa uma brusca mudança de rota na trajetória do grupo marcando a ruptura do “Oficina” do início da década de 1960.

No Capítulo 2, o objetivo é analisar as experiências relacionadas à produção cinematográfica realizada pela *Comunidade Oficina Samba* durante o exílio na Europa e África, entre os anos de 1974 e 1978. Pretendo mostrar neste capítulo um processo em que o cinema (que já havia sido incorporado ao trabalho do “Oficina” no Brasil de maneira secundária) ganha o primeiro plano na atuação do coletivo, que em certo momento é formado somente por duas pessoas: Zé Celso e Celso Lucas. Para falar a respeito do destaque que a produção cinematográfica passa a ter no trabalho desenvolvido no exterior, apresentarei uma análise dos dois filmes dirigidos por Zé Celso e Celso Lucas: “O Parto” e “25”. Na seqüência, comentarei a participação dos brasileiros na direção do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

No capítulo 3, analiso o processo de reestruturação do “Oficina” depois do retorno de Zé Celso ao Brasil. Neste período, se dá a incorporação do vídeo nos trabalhos realizados na Jaceguai em um audacioso projeto que previa até mesmo a criação de uma emissora de televisão própria para fazer frente ao seu vizinho Silvio Santos e viabilizar as disputas pelo prédio do Teatro. Também analisarei alguns dos trabalhos produzidos nesta época como exemplares, entre eles, o filme “O Rei da Vela” e o vídeo “Caderneta de Campo”. Finalmente, trato da produção audiovisual realizada durante as obras de reconstrução do espaço físico “Teatro Oficina” (1984-1994) - período em que a sede da Rua Jaceguai ficou fechada para o público.

Não se trata, portanto, de dar conta de toda a produção audiovisual do “Oficina” – o que se mostra tarefa irrealizável - mas de iluminar alguns momentos significativos dessa produção,

que nos levam a pensar entre outras coisas, os diferentes lugares que o cinema ocupa no interior do grupo, que se pensa e se repensa por meio deles. Ao tomar como objeto de análise uma produção não examinada com vagar, este trabalho tem como intenção primeira, antes de nada, inspirar novos estudos e interpretações.

Capítulo 1:

A INICIAÇÃO NO CINEMA: PRIMEIRAS EXPERIÊNCIAS FÍLMICAS

*A partir de 1968 me rebelei contra a minha realeza e, paradoxalmente, virei um cacique, um chefe de uma tribo esquizofrênica.
(trecho extraído do manifesto S.O.S, escrito por Zé Celso às vésperas de sua prisão, em 1974).*

Pretendo neste capítulo analisar o início da produção filmica¹⁹ realizada pelo “Oficina” nos primeiros anos da década de 1970. Este período é marcado por uma crise interna do grupo e por um processo de cisão entre o que foi chamado de “coro” e de “representativos”, quer dizer entre jovens atores não-profissionais e atores profissionais, já consagrados do elenco do “Oficina” das montagens da década dos anos de 1960. Esta divisão representa um novo direcionamento no trabalho do “Oficina” e inaugura uma nova tendência em que as experiências de vida comunitária ganham mais espaço em detrimento de uma concepção de grupo teatral empresarial. Entretanto, mais do que uma nova visão de organização do trabalho em grupo, este novo direcionamento implica o rompimento com o próprio fazer teatral em direção à formulação de um projeto artístico chamado nesta época de “te-ato”.

Trata-se, portanto, de um importante ponto de inflexão na trajetória do grupo. Essas primeiras experiências cinematográficas são aqui analisadas menos em função de sua importância histórica, mas porque se apresentam como um campo privilegiado de disputas, experimentação e auto-reflexão do que viria a ser esta nova concepção de trabalho do “Oficina”. Deste modo, analisarei a produção do primeiro filme realizado pelo grupo: “Prata Palomares”. Na seqüência, passo à consideração do processo em que o cinema passa a fazer parte dos trabalhos de “te-ato”. E por fim, coloco a atenção no início da produção de filmes importantes como “O Rei da Vela”, terminado nos anos de 1980, e de outros que não chegaram a ser lançados comercialmente, como o caso de “Gracias, Señor”.

¹⁹ O sentido de “imagem filmica” é aqui empregado em contraposição à “imagem videográfica” ou “imagem televisal”. Por “imagem filmica” entende-se a imagem inscrita em fotogramas, na película fotossensível. Já as imagens videográficas e televisuais são chamadas de imagens eletrônicas por serem obtidas a partir da conversão de sinais elétricos (Machado, 1988).

1.1. “Prata Palomares”.

Se ao longo dos anos, Zé Celso se incumbiu da tarefa de contar e recontar a história de um dos grupos teatrais mais importantes do Brasil, ele o fez - e faz - em um processo em que, obviamente, as coisas a serem lembradas vão sendo eleitas em um movimento em que outras inevitavelmente vão sendo esquecidas. Entre as coisas *muito lembradas, pouco lembradas e quase esquecidas*, o primeiro filme produzido pelo “Oficina”, “Prata Palomares”²⁰, se encontra hoje na prateleira das *quase esquecidas*. Antes de prosseguir, é preciso salientar que tais categorias mnemônicas não são estanques, muito pelo contrário, são extremamente fluidas, de modo que processos, períodos ou trabalhos/criações/recriações podem passar de uma categoria a outra dependendo da fase em que o grupo se encontra, e das disputas de poder em que está envolvido.²¹

Ao contrário do que acontece com o filme “O Rei da Vela” (1971-1982), extremamente lembrado atualmente, “Prata Palomares” quase não aparece no discurso atual de Zé Celso sobre a trajetória do grupo. Durante o tempo em que acompanhei o processo de montagem de “Os Sertões”, de 2003 a 2006, observei uma crescente valorização da adaptação da versão do texto de Oswald de Andrade para o cinema e um silêncio em relação a “Prata Palomares”. Durante a pesquisa etnográfica e arquivística, Zé Celso dizia quais ele julgava serem os filmes e vídeos mais interessantes para minha pesquisa e, por vezes, indicava aquilo a que eu deveria assistir. Em alguns momentos era inevitável tomar conhecimento de certos materiais, pois à medida que eu organizava o acervo audiovisual do “Oficina”, me era solicitado encontrar trabalhos que passaram a fazer parte da montagem de “Os Sertões”

²⁰ Prata Palomares (Brasil, 1971/84, cor, 134 min.). Meu acesso ao filme se deu uma única vez quando este foi exibido durante a mostra de cinema sobre a ditadura militar: “Golpe de 64: amarga memória”, realizada em março de 2004, no Centro Cultural São Paulo. Até o momento do fim de desta pesquisa não havia cópia disponível deste filme nem no acervo da Unicamp, nem no do “Teatro Oficina”.

²¹ Um exemplo de mudança significativa no discurso assumido pelo grupo “Oficina” se dá na disputa com Silvio Santos em torno do prédio do teatro. Desde 2001, Zé Celso durante os ensaios passou a salientar as semelhanças, e não as diferenças, entre ele e o empresário. Tal mudança também pode ser percebida na fala do diretor durante o Programa “Dois a Um” do SBT, em 15/05/2005. Entrevistado ao lado do apresentador da emissora Ratinho, Zé Celso iniciou a entrevista ressaltando os aspectos comuns dele com o apresentador Ratinho.

ou do *website* do grupo.

A primeira razão aparente para esta hierarquização dos filmes – a divisão entre os *lembrados* e os *esquecidos* -, é que, apesar de sua importância histórica “Prata Palomares” não é um projeto autoral de Zé Celso, ao contrário do filme “O Rei da Vela”. Sua produção foi extremamente conturbada e, durante as filmagens, parte do elenco se insurgiu contra as posições de Zé Celso, que cada vez mais extrapolava sua função de diretor de atores e assumia uma postura de diretor geral do filme que estava a cargo de André Faria (1944). Os resultados dos desentendimentos obrigaram Zé Celso a abandonar as filmagens faltando um mês para seu término, quando foi substituído por Fernando Peixoto (1937), também integrante do “Oficina” na época (NANDI, 1989).

Assim, pouco se sabe a respeito de “Prata Palomares” já que, além de silenciado pelo grupo, o filme tampouco é comentado pela bibliografia que trata da produção do “Oficina” no período²². No entanto, embora não tenha sido foco de nenhuma análise, o filme foi realizado em um momento extremamente emblemático para o grupo e marca uma séria ruptura na *Companhia Teatro Oficina* com a dissolução do elenco original que fazia parte da formação da década de 1960 – do qual participavam, entre outros, Renato Borghi (1937), Fernando Peixoto, Ítala Nandi (1942) e Etty Fraser (1931).

O longa-metragem “Prata Palomares” foi filmado no ano de 1970, na cidade de Florianópolis, em Santa Catarina. O filme trata de dois guerrilheiros brasileiros interpretados por Carlos Gregório (1947) e Renato Borghi que se refugiam em uma ilha desconhecida. Sem contato com seus “companheiros”, os protagonistas se escondem em uma igreja e um deles se faz passar pelo novo padre aguardado pelas autoridades locais.

O filme é dirigido por André Faria, que assina o roteiro em parceria com Zé Celso. Também participam dele, os então atores do “Oficina: Ítala Nandi, Fernando Peixoto e

²² As únicas referências publicadas sobre o processo de produção do filme constam nos depoimentos do livro autobiográfico de Ítala Nandi, nos de Fernando Peixoto, que faz um balanço da história do grupo de 1958 a 1982, e em páginas de Zé Celso, que teve seus diários, cadernos e entrevistas de 1958 a 1974 publicados em um volume organizado por Ana Helena de Camargo Staal. Conferir respectivamente Nandi (1989), Peixoto (1982) e Martinez Corrêa (1998).

Renato Borghi. André Faria²³, que na época era companheiro de Ítala Nandi, havia trabalhado com o grupo, fotografando os ensaios e as apresentações da peça “Na Selva das Cidades” (1969) e também no filme “América do Sexo” (1969). Ítala Nandi lembra que o argumento de Faria inicialmente levava o título de “Porto Seguro” e tratava de dois homens isolados em uma ilha chamada Porto Seguro, após uma explosão atômica (NANDI, *op. cit.*).

Após as intervenções de Zé Celso, que foi auxiliado por Renato Borghi, o roteiro passa a se chamar “Prata Palomares”. A atriz Ítala Nandi (*op. cit.*, p. 152) lembra que Palomares é o nome de uma cidade localizada na Espanha em que uma bomba H foi perdida após a queda de um caça americano, e “Prata” simbolizaria a cor da munição das armas de fogo. Segundo Peixoto (1982), o argumento foi intencionalmente transformado por Zé Celso em uma “parábola política” ao apresentar o drama de dois revolucionários isolados, impossibilitados de realizar qualquer ação política. Participam também do elenco: Carlos Gregório, Otávio Augusto, Elke Hering, Renato Dobal, Carlos Prieto, Paulo Augusto e Elisabeth Kander.

O resultado final deste processo é um filme carregado de dramaticidade, acentuada por um tipo de interpretação que se aproxima da teatral. A arquiteta Lina Bo Bardi²⁴, que já havia trabalhado com o “Oficina” em diversas ocasiões, assina o que no filme é definido como a “concepção visual”, criando uma atmosfera de delírio que beira o irreal. Trata-se de um filme capaz de causar grande desconforto para quem o assiste, ao apresentar cenas de mutilações, auto-flagelação, sangue, restos humanos, suicídio e alucinações, em meio a um cenário repleto de elementos e símbolos religiosos e sagrados. Nele são apresentadas assim cenas de grande violência simbólica, como aquelas em que os guerrilheiros divergem politicamente, criando um clima de constante tensão que beira à agressão física, em um misto de diálogos desesperados, repetitivos e, por vezes, sem conteúdos claros que mais se

²³ “Prata Palomares” é o único filme dirigido por Faria. Ele havia participado como assistente de câmera de Glauber Rocha em “O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro” (1969) e em “América do Sexo” (1969), dirigido por Leon Hirshmann, Rozemberg Filho, Flávio Moreira da Costa e Rubem Maya. Neste último, participam também como atores Renato Borghi, Zé Celso e Ítala Nandi.

²⁴ Incentivado pelo cineasta Glauber Rocha, Zé Celso convida Lina Bo Bardi, que cria os cenários e figurinos da peça “Na Selva das Cidades” (1969). Ver depoimento de Zé Celso em Bardi (1999).

assemelham aos discursos políticos demagógicos proferidos em palanques para multidões. As divergências entre as personagens de Renato Borghi e Carlos Gregório se agravam quando o falso padre (Borghi) se sente acolhido pelos moradores da ilha e passa a se questionar sobre a pertinência da crença revolucionária.

A violência exercida pelo Estado e por aqueles que se valem da força para exercer as mais diversas formas de poder também são tratadas no filme. Em uma situação limítrofe entre o sonho e a realidade, Ítala Nandi interpretando Nossa Senhora das Dores, a padroeira da América Latina, aparece como a figura redentora que irá libertar a população da ilha de seus opressores até que os mandatários locais (personagens que falam inglês e são chamados de “homens de branco”) ordenam a mutilação de sua língua e de suas mãos. Com isso, o falso padre abandona a causa revolucionária e tenta se valer da fé para transformar a ilha. A fé mobilizada pelo guerrilheiro está mais ligada a um tipo de experiência mítica, transcendental, do que a uma experiência religiosa no sentido institucional, ligada à igreja. Mas após todo esse périplo de ações e transformações, o plano do falso padre de fazer da ilha uma espécie de paraíso terreno não tem êxito e ele é descoberto. Sem perspectivas de mudança social, descrente do poder divino e do poder terreno, o falso padre e ex-guerrilheiro se suicida.

Há poucas informações disponíveis para que seja possível recompor o processo de produção do filme e as alterações do roteiro e argumento originais, escritos por André Faria. Fernando Peixoto menciona o direcionamento do filme em relação à crítica da repressão política do momento em que o roteiro é reescrito.

Uma equipe, liderada por José Celso, com quatro ou cinco integrantes do Oficina, reformulou o roteiro, transformado num painel poético do desespero da guerrilha. Este valioso e surpreendente texto de base para as filmagens é na verdade um documento ímpar do Oficina: quase um resumo antropofágico do passado do grupo, **engravidado de um vigor alucinado e desenfreado** que em um certo sentido reflete e prolonga a crise ideológica e política, de tendência niilista, que se abate sobre artistas e intelectuais massacrados pelo AI-5, entregues a uma paixão revolucionária marcada pela angústia e pela impaciência, dilacerada por contradições amargas e subjetivas. (Peixoto, op cit, p. 86, grifos meus).

De fato, com as modificações no roteiro, o filme torna-se uma reflexão sobre a guerrilha e sobre a causa revolucionária sufocada pela ditadura militar, empreendida em tom alegórico. Se isso é verdade e se o depoimento de Fernando Peixoto sublinha ser a obra um “documento sobre o Oficina”, é possível ler “Prata Palomares” na chave autobiográfica, como um depoimento não apenas sobre a situação dos próprios artistas no país, mas sobre o confronto entre duas visões de mundo distintas, que no filme aparecem pela oposição entre os dois guerrilheiros e ex-companheiros. Tal confronto, na verdade, tematiza um outro que tem lugar no interior mesmo do grupo, a partir de posições distintas que começam a se fazer visíveis a partir de então.

O próprio Fernando Peixoto (*op. cit.*, p. 85) comenta que o ano de 1970 é marcado por “rupturas internas” e pela “ânsia de uma transformação radical”, que fizeram com que coexistissem dentro do “Oficina” dois grupos distintos com posições antagônicas. Um deles, encabeçado por Fernando Peixoto, se dedicava a encenar a peça “Dom Juan” (1970), no “Teatro Oficina”, em São Paulo, enquanto o outro, liderado por Zé Celso, estava em Florianópolis, Santa Catarina, para realizar “Prata Palomares”. Deste modo, o processo de produção do primeiro filme do “Oficina”, proibido durante sete anos no Brasil, e liberado em 1977 somente para exibições no exterior²⁵, marca também um terreno de disputas e de relações de poder em um momento de séria ruptura na trajetória do “Oficina”, que seria apontado por alguns críticos como o fim do grupo.

Diante do projeto de produção do filme, a própria estrutura hierárquica do “Oficina” teve que ser repensada e rearranjada, a exemplo da decisão de Fernando Peixoto de ficar o responsável pela direção do teatro e montar um espetáculo na ausência de Zé Celso, “Dom Juan” (1970). Para agravar ainda mais o quadro, enquanto parte do “Oficina” estava em Florianópolis filmando “Prata Palomares”, a equipe liderada por Fernando Peixoto, em São

²⁵ Segundo Ítala Nandi, o filme foi convidado para participar da *Semaine de la Critique*, uma mostra paralela a dos filmes que concorrem a Palma de Ouro no Festival de Cannes. Entretanto, o filme não foi liberado pela censura para ser exibido em sessões públicas. Depois de um telegrama enviado ao governo brasileiro com a assinatura de celebridades como *Os Beatles*, Elizabeth Taylor e Orson Welles, o filme foi exibido em sessões privadas, sendo liberado para exibição em Cannes somente em 1977 (Nandi, p. 159).

Paulo, recebe a visita de dois grupos teatrais estrangeiros, o *Living Theatre*²⁶ e *Los Lobos* que acompanharam os ensaios de “Dom Juan”.

Fernando Peixoto lembra que o grupo argentino *Los Lobos* vinha de Buenos Aires com um trabalho que consistia em espetáculos sem palavras, usando apenas o corpo como meio de expressão. Durante os meses de contato com o “Oficina”, os seis integrantes do coletivo *Los Lobos* ficaram hospedados no apartamento em que moravam Ítala Nandi e André Faria, enquanto estes estavam filmando “Prata Palomares”. Já o *Living Theatre* trazia uma proposta de não separação entre vida e arte, de modo que as vivências cotidianas do coletivo não só faziam parte dos trabalhos de teatro, como eram o próprio teatro.

Faltando um mês para o término das filmagens de “Pratas Palomares”, Zé Celso e Fernando Peixoto trocam de função; enquanto Peixoto parte para Florianópolis, Zé Celso retorna à São Paulo e começa a reorganizar o “Oficina” que, com a ajuda de Flávio Império²⁷, convida novos atores e atrizes para uma espécie de “estágio preparatório” para a realização de um trabalho conjunto com os americanos e os argentinos. Fernando Peixoto lembra que “Prata Palomares” havia despertado nos remanescentes do “Oficina” um desejo de explorar ainda mais a linguagem cinematográfica e comenta, “quando começamos a pensar em o que fazer para retomar o trabalho, o interesse da maioria estava voltado para o cinema” (PEIXOTO, op cit., p. 85).

O encontro dos dois núcleos do “Oficina” entre si, e com os estrangeiros, resultou em relações extremamente tensas. Do elenco da década de 1960 restava apenas Fernando Peixoto (que sairia alguns meses depois), Renato Borghi e Zé Celso. O casal Ítala Nandi e

²⁶ Criado nos EUA em 1947, pelo casal Julien Beck (1925-1985) e Judith Malina (1926), o *Living Theatre* é um dos maiores representantes da contracultura norte-americana e tem como grande influência o trabalho do dramaturgo francês Antonin Artaud (1896-1948). Com trabalhos baseados no *happening* e na performance, o *Living Theatre* havia se separado em pequenos grupos, que levavam, desde 1955, uma vida comunitária e totalmente afastada das relações empresariais. Sobre a aproximação com do grupo com o “Oficina” conferir Martinez Corrêa (*op. cit.*, p. 170-176).

²⁷ Flávio Império havia trabalhado como cenógrafo em vários espetáculos do “Oficina” desde a década de 1960. E em 1966, após o incêndio do prédio projetado por Joaquim Guedes, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre reconstróem o teatro no ano seguinte com o palco giratório que ficaria famoso com a montagem de “O Rei da Vela”.

André Faria partiu sozinho para finalizar “Prata Palomares” no Rio de Janeiro. O contato com os grupos estrangeiros dura somente alguns meses e, após a volta dos que estavam em Florianópolis, o trabalho conjunto é marcado pelas experiências de vida em comunidade com os atores do “Oficina” e do *Living Theatre* morando no mesmo apartamento²⁸, realizando criações coletivas, embaladas por misticismo, drogas e sexo grupal. Dentre os projetos conjuntos do grupo paulista e do norte-americano, estava a realização de um filme. No entanto, após alguns meses de tentativas de entendimento, sem muito sucesso, nenhum trabalho foi concretizado, nem no cinema, nem no teatro. (Silva, 1981, p. 75).

A situação do “Oficina” em 1970, segundo depoimentos de seus integrantes, pode ser resumida a de grupo dividido entre aqueles que, de um lado, não acreditavam mais no teatro tal como vinha sendo encenado até então e, de outro, os que ainda acreditavam no teatro existente. Zé Celso, ao defender a primeira posição, proclamava que o teatro que o “Oficina” vinha fazendo estava morto, e que era preciso encontrar novas formas de comunicação com o público mais adequadas à realidade que o país vinha vivenciando no plano da cultura e da política (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 154). Estas duas posições marcaram uma polêmica que foi chamada internamente de “coro *versus* representativos”. Enquanto o “coro” era formado por jovens que nunca tinham subido ao palco, os “representativos” eram os atores profissionais. A primeira experiência com o “coro” aconteceu na montagem de “Roda Viva” (1968)²⁹, dirigida por Zé Celso fora do “Oficina” quando jovens não atores, apelidados de “ralé”, são introduzidos no elenco ao lado dos atores profissionais. (Silva *op. cit.*, p. 164).

²⁸ Se Zé Celso constrói e reconstrói uma narrativa a respeito de sua trajetória e da trajetória do “Oficina”, com Renato Borghi se passa o mesmo. Borghi narra toda sua experiência como ator em um monólogo bem-humorado em que passagens de sua trajetória pessoal são encenadas com auxílio de um grande trabalho de pesquisa de filmes, fotografias e registros de áudio. Em uma dessas passagens, ele recorda que além da rígida dieta à base de arroz integral, LSD e sexo grupal, o Living ficou hospedado na casa do ator, e o filho pequeno de Malina e Julien, acostumado a uma educação não repressiva, urinava e defecava em qualquer lugar da casa. (“Borghi em Revista”, apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre abril e junho de 2004).

²⁹ Os famosos episódios dos atentados do Comando de Caça aos Comunistas ocorreram durante as temporadas de “Roda Viva” em São Paulo e Porto Alegre, sob a alegação de que a peça era “imoral” e “subversiva”. O ataque em São Paulo aconteceu em julho de 1968 e caracterizou-se por um ato de extrema violência em que os atores e técnicos do elenco foram espancados por homens armados com cassetetes e bombas. Depois disso, peça foi proibida em todo território nacional por ser considerado um espetáculo que tumultuava a ordem pública. (Ver MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 134).

Assim, a tendência a apoiar o “coro” pode ser entendida como a reação criativa encontrada pelo diretor Zé Celso à repressão que sofrera no período. A criação do “coro” ocorre exatamente em um dos períodos mais violentos da ditadura militar. É na encenação de “Galileu Galilei” (1968) que o embate entre “coro” e “representativos” passa a ser incentivado por Zé Celso até as últimas conseqüências. E o “coro” ganha força encarnando no palco características como “anarquia”, “agressão ao público” e “irracionalidade”, em uma postura de improvisação e recusa ao texto verbal³⁰. Outra característica incorporada pelo “coro” é a sua formação inconstante, em que seus integrantes se renovam quase cotidianamente. Dessa forma, quando se fala em “coro” no “Oficina” é preciso ter em mente que se trata de um grupo de pessoas que não se ligam ao grupo de uma maneira mais estável, nos moldes empresariais de teatro. Por diversas vezes, o “coro” aparece e reaparece no “Oficina” com integrantes que participam somente de algumas apresentações.

Para compreender a posição de Zé Celso, a imagem de Fernando Peixoto, segundo a citação apresentada acima sobre a reformulação do roteiro do filme – quando ele diz que o “Oficina” estaria “engravidado de um vigor alucinado e desenfreado” - pode ser muito útil. É sabido que a montagem de “O Rei da Vela”, em 1967, é um dos marcos mais importantes do movimento tropicalista sendo apontada como uma espécie de divisor de águas para o grupo e para a arte e cultura nacionais. Na análise de Zé Celso, a repressão desencadeada pelo AI-5³¹, promulgado um ano depois, impediu a continuidade do movimento iniciado em “O Rei da Vela”, que levaria a frente uma proposta que ele define como um diálogo entre diferentes áreas de informação e como o estabelecimento de uma nova relação com o “povo brasileiro”, e conseqüentemente, com o público do teatro (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 126)³². Valendo-se da definição de Peixoto de que o “Oficina” estaria “engravidado de algo novo”, podemos afirmar que, para Zé Celso, este processo foi

³⁰ Labaki (2002, p. 42) afirma que José Celso neste período colocou em cena seu impasse estético e ideológico frente à ditadura, que consistia na escolha entre a militância política racional ou o chamado “desbunde” - a entrega a um processo anarquista de quebras de tabus e paradigmas civilizatórios, como forma de forçar uma revolução mais profunda do que a pretendida pela luta revolucionária.

³¹ O Ato Institucional nº 5, foi promulgado em 13 de dezembro de 1968 e vigorou até dezembro de 1978.

³² Estes temas serão tratados de forma mais detida no capítulo 3, no item sobre o filme “O Rei da Vela”.

abortado da forma mais violenta possível pelos acontecimentos históricos.

A posição de Zé Celso frente à repressão, bem como a cisão do grupo entre o “coro” e os “representativos” nos ajuda a compreender a postura do diretor ao declarar morta uma das companhias mais importantes do Brasil, em pleno auge de suas atividades. A maneira como o diretor se torna descrente do trabalho teatral nos moldes empresariais, com atores profissionais, é fundamental para compreendermos o que significa a produção do filme “Prata Palomares” no período. Diante do que é possível saber sobre o processo de produção do filme, fica a pergunta: o que leva uma companhia como o “Oficina” a se lançar em um projeto de um filme com alto custo de produção, que desestabilizaria o grupo tanto financeiramente quanto em termos administrativos, sem perspectivas de retorno do público? Isso para não dizer que a censura ao filme já era de algum modo esperada.

Para responder a esta questão precisamos lembrar que Zé Celso já havia definido que a montagem de “Na Selva das Cidades”, realizada um ano antes do filme, era um espetáculo para ser montado um dia antes da morte do grupo³³ (*apud* Silva *op. cit.* p. 188). Em 1970 a morte anunciada seria marcada simbolicamente pelo suicídio do guerrilheiro que vivenciou de modo profundo um sentimento de esquizofrenia e de impossibilidade. Se para a personagem de Renato Borghi a única alternativa ao dilema entre a luta política revolucionária e a entrega a um tipo de experiência transcendental é o suicídio, para o “Oficina” o embate entre o “coro” e os “representativos” também só seria solucionado com uma espécie de suicídio simbólico – a realização do filme “Prata Palomares”.

Produzir filmes não era, até então, um dos objetivos do diretor Zé Celso. Em 1969, quando perguntado a respeito de uma possível aproximação com o cinema em comemoração aos

³³ O espetáculo representa o início da crise de ruptura do “Oficina”. A atriz Ítala Nandi, que interpretava uma das protagonistas da peça, recorda que o processo de violência havia chegado a um tal radicalismo que ela tinha medo de continuar no elenco. Em suas palavras, “a ‘violência’ que existia no país infiltrava-se até em nosso palco. Os atores [Renato Borghi, Fernando Peixoto, Othon Bastos e integrantes do “coro”] perdiam a noção do que faziam... Havia uma cena que eu era currada e eles me seguravam pelos pés e me rodavam. Numa sessão de domingo à tarde fui jogada na terceira fila da platéia. Os espectadores assustados, sem entender nada, me ajudaram a voltar para o palco, com a roupa rasgada, e sangrando muito nas costas por causa de um arranhão enorme, que deixou cicatriz até hoje. Eu estava tão transtornada e indefesa que não sabia o que fazer. Ao sair de cena, falo com Zé Celso – ele não me ouve” (Nandi, *op. cit.*).

dez anos da companhia, diz o diretor.

- Talvez eu vá dar uma volta pela América Latina com a companhia em diversos lugares. O Oficina vai fazer dez anos e a melhor maneira de comemorar seria uma viagem. Por todo mundo num ônibus e sair por aí.
- Mas, José, não seria mais fácil fazer um filme?
- Um filme? Não. Uma coisa não tem nada a ver com a outra. Um filme, quando é feito, está terminado. Não se pode mexer nele. Esta é uma grande falha do cinema. O filme pronto é um objeto imutável e imune às influências do meio e do tempo (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 150).

Segundo a fala de Zé Celso, produzir filmes não fazia parte de seus planos no ano anterior ao início das filmagens do primeiro trabalho cinematográfico. “Prata Palomares” pode então ser entendido como uma espécie de atalho, de rota de fuga, para a crise iniciada no “Oficina”. Se o filme pode ser lido como um registro autobiográfico que expressa uma crise interna do grupo, ele também é o *leitmotiv* desta crise. Apesar de pouco citado pelos comentadores e pelo próprio Zé Celso, o filme adquire relevância se analisado do ponto de vista de um processo que marca um ponto de inflexão na trajetória do grupo.

Após o processo de “Prata Palomares” a formação dos anos de 1960 nunca mais seria retomada. Com a saída de quase todos os membros atuantes nos anos anteriores, a estrutura de grupo teatral profissional seria abandonada definitivamente para dar lugar a uma nova configuração de coletivo em que a figura de Zé Celso torna-se cada vez mais proeminente. Assim, os acontecimentos do ano de 1970 marcam a transição de uma fase do “Oficina” com elenco fixo formado por atores profissionais que se dedicavam exclusivamente ao teatro para outra, em que as próprias definições de grupo e de teatro passam a ser colocadas em questão.

Neste sentido, a produção de “Prata Palomares” pode ser entendida como um campo de disputas entre a linha do teatro nos moldes empresariais e a do coletivo de trabalho. O “Oficina” já não tinha mais a mesma unidade de tempos anteriores e, com o deslocamento geográfico e o confronto com profissionais de fora do grupo, esta tensão se acentuou ainda mais. As filmagens, não por acaso, foram marcadas por brigas e desentendimentos que culminaram na dissolução do grupo e na saída de membros importantes como Ítala Nandi,

Fernando Peixoto e, posteriormente, Renato Borghi. Neste campo simbólico de poder, o “coro” vence os “representativos”, o que equivale a dizer que Zé Celso venceu³⁴.

Do ponto de vista da importância do projeto de “Prata Palomares” para a trajetória do “Oficina”, é possível destacar que o cinema neste primeiro momento assume o papel de um elemento desestabilizador das relações internas no grupo. Ainda que esta crise já tivesse sido anunciada por episódios anteriores, o rompimento definitivo do elenco ocorre durante a produção do primeiro filme do grupo. Com as filmagens realizadas em Santa Catarina, o deslocamento, o contato com outros profissionais, a reorganização de funções no grupo causam uma mudança nas hierarquias e relações de poder no interior da equipe. Como se isso não bastasse, o projeto arruína o grupo financeiramente consumindo todas as reservas de dinheiro que poderiam ser destinadas à retomada do trabalho teatral em São Paulo.

Diante do quadro apresentado, é possível ver como “Prata Palomares” marca um importante ponto de inflexão na trajetória do “Oficina”. O filme, como dito, torna-se um fator desestabilizador do grupo acirrando uma tensão já existente entre seus membros, que fica evidenciada pelo deslocamento geográfico que obriga a uma mudança nas hierarquias e relações de poder estabelecidas no grupo. Por outro lado, a nova experiência de trabalho, diferente do que o “Oficina” vinha elaborando até então com o teatro, torna-se um espaço para que o grupo pense a si mesmo e para que busque novos caminhos de experimentação. No entanto, apesar de toda essa importância, tal experiência é minimizada quando se trata de recontar a história do “Oficina” nos últimos anos.

Várias podem ser as especulações sobre o esquecimento de Zé Celso em relação a “Prata Palomares”. Mas há, sobretudo, dois elementos que devem ser levados em consideração. Em primeiro lugar, se o filme pode ser entendido como um terreno de disputas, a participação de Zé Celso nele, como dito antes, é muito pequena se comparada a de Renato Borghi, Ítala Nandi ou Carlos Gregório, que são as estrelas do filme. Com a saída forçada

³⁴ Durante a observação participante, pude perceber que esta tensão é estimulada ainda hoje por Zé Celso, quando atores profissionais são convidados para as montagens. Nos ensaios, o diretor atribui ao “coro” a continuidade do trabalho do “Oficina” até os dias de hoje.

de Zé Celso do filme, mesmo sua atuação como roteirista é minimizada e “Prata Palomares” torna-se um trabalho autoral do diretor André Faria. Assim, ao menos no filme, como já assinalado, os “representativos” vencem na disputa com o “coro”. Em segundo lugar, o filme marca um processo de ruptura, de fim do grupo “Oficina”. O que veremos a partir de então é um processo no interior do qual Zé Celso irá se tornar um líder solitário, tentando manter viva a existência de um grupo, que se reduzido praticamente a uma só pessoa, permanece como referência.

1.2. “Utopia nos Trópicos”: as filmagens das peças e dos experimentos de “te-ato”.

Após o rompimento com os grupos estrangeiros em 1971, Zé Celso declara que o “Oficina” “volta a ter zero anos” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 155) e, juntamente com Renato Borghi elabora um projeto de formar uma comunidade de trabalho. O nome deste projeto foi batizado de “Utopia”, que é a forma condensada de “Utopia nos Trópicos”. Segundo o depoimento de Fernando Peixoto, que chegou a participar do início da elaboração do plano, tratava-se de uma viagem pelo interior do Brasil e depois pela América Latina em que, entre outras coisas, pretendia-se encenar ou filmar “Os Sertões”. (PEIXOTO, *op. cit.*, p. 90-91).

Além de lançar as bases da montagem de “Os Sertões”, aguardada por Zé Celso por mais de 30 anos, o coletivo decide fazer um filme a partir do espetáculo “O Rei da Vela” para comemorar seus 10 anos de profissionalização, em 1971. A escolha de filmar “O Rei da Vela” nestas circunstâncias é muito interessante se pensarmos que é justamente no momento em que o coletivo deixa de ser o “Oficina” da década de 1960 que se dá a retomada de uma referência da década anterior para comemorar o aniversário do grupo. Com a saída do elenco original da fase profissional do “Oficina”, Zé Celso passa a guiar o coletivo que estava se formando na busca por novas formas de criação artística, o que incluía o distanciamento de qualquer tipo de relações empresariais e profissionais. Em outras palavras, ao mesmo tempo em que Zé Celso marca deliberadamente uma transição na trajetória do “Oficina”, implodindo a própria noção de grupo profissional, ele comemora a estrutura construída nos anos 1960, o que nos remete à idéia de continuidade e não de

ruptura.

Este aparente paradoxo revela uma contradição que será a base de todo o trabalho do “Oficina” em “Utopia”. Embora o teatro com bilheteria nos moldes empresariais estivesse cada vez mais distante do horizonte de Zé Celso, ele decide remontar peças de sucesso da década anterior em um festival retrospectivo, com o objetivo de pagar as dívidas decorrentes da produção de “Prata Palomares” (e da estada dos grupos estrangeiros), e financiar a primeira parte da viagem pelo Brasil. O Festival ganhou o nome de “Saldo para um Salto” e as peças escolhidas para serem remontadas foram “Pequenos Burgueses”, “O Rei da Vela” e “Galileu Galilei”, encenadas pela primeira vez em 1964, 1967 e 1968, respectivamente.

Inicialmente as remontagens seriam apresentadas apenas em São Paulo e Rio de Janeiro, mas o êxito³⁵ motivou que os espetáculos fossem também apresentados ao longo da excursão pelo Brasil. A concepção de Zé Celso a respeito das remontagens está expressa no nome do projeto. Como o próprio título diz, trata-se de acumular “saldo” para um “salto”, ir para frente pela recuperação da história passada. Nesta ocasião, a primeira versão cinematográfica de “O Rei da Vela” é gravada, durante o período da remontagem realizada no Rio de Janeiro, no Teatro João Caetano, em 1971. O projeto inicial do filme previa apenas as cenas gravadas no palco³⁶. As gravações contaram com o apoio do MIS (Museu da Imagem e do Som) de São Paulo, que na época era dirigido por Rudá de Andrade, filho de Oswald de Andrade.

As remontagens serviam para conseguir dinheiro para pagar as dívidas e financiar o trabalho de experimentação e pesquisa que recebe o nome, igualmente sugestivo, de “Trabalho Novo”. O “Trabalho Novo” consiste em experiências de elaboração de roteiros adaptáveis de acordo com a realidade do local onde eram apresentados, definidos por

³⁵ Do Rio de Janeiro, após uma temporada de três meses, com um público de mil pessoas por noite, os espetáculos dirigiram-se para Belo Horizonte. (SILVA, *op. cit.*, p. 76-77).

³⁶ Como veremos no capítulo 3, o projeto do filme foi sendo modificado durante sua produção e demorou 11 anos para ser finalizado.

Renato Borghi como “não mais a fábula – peças com personagens – e sim roteiros que seriam desenvolvidos juntamente com o público, a palavra seria declarada morta” (BORGHI, 2004)³⁷.

As performances do “Trabalho Novo” evidenciam uma aproximação com as propostas de *happenings* do *Living Theatre*. Nas ações de “te-ato”, o objetivo é radicalizar a tendência iniciada por parte dos movimentos de vanguarda do início do século XX, de não separação entre vida e arte. Com isso, as noções de espetáculo e representação são suprimidas, e mesmo as ações simbólicas que faziam parte das performances se transformam em ações reais e vice-versa.

Um famoso episódio ilustra este processo: o “te-ato” feito em Mandassaia. Renato Borghi narra este episódio com extrema ironia e conta que o elenco, sensibilizado pelo isolamento da cidade, decide carregar pedras para construir uma ponte ligando Mandassaia à cidade vizinha. Depois de um “te-ato” que dura o dia todo, com os atores cantando e carregando pedras ao sol sem nenhuma ferramenta ou meio de transporte, os “atuadores” conseguem construir uma ponte real e simbólica com a cidade. Ao final da empreitada, descobrem que o deslocamento das pedras para o rio resulta em enchentes e que a cidade já tinha uma ponte. (BORGHI, 2004).

A viagem denominada de “Utopia” duraria dez meses e se caracterizou como uma experiência de vida em comunidade em que novas e antigas experiências se misturam nas montagens levadas simultaneamente para diversas capitais, comunidades distantes e isoladas³⁸. A tensão entre o “coro” e os “representativos” continuava a existir no grupo de trabalho formado por atores profissionais, atores inexperientes e pessoas não ligadas profissionalmente ao teatro, como cinegrafistas, intelectuais e fotógrafos.

³⁷ Trecho extraído do livreto do espetáculo “Borghi em Revista”.

³⁸ As cidades visitadas foram Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Goiânia, Salvador, Recife, Fazenda Nova (Nova Jerusalém) Mandassaia, Santa Cruz, Brejo da Madre de Deus, Garanhuns, Caruaru, Fortaleza, Crato, Joazeiro, São Luiz, Belém e Manaus. O Oficina pretendia também chegar à Amazônia para entrar em contato com os índios, através da FUNAI. (SILVA, p. 76-77).

Segundo os relatos da viagem (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 333) participaram dela: Zé Celso, Renato Borghi, Esther Góes, Flávio Santiago, Renato Dobal, Tessy Calado, Carlos Alberto Ebert, Carlos Gregório, Cláudio McDowell, Luiz Fernando Guimarães, Sílvia Werneck, Aurélio Araruama, Henrique Maia Nurmberg, Eugênia Álvaro Moreira, Samuca, Walquíria Mamberti, Roberto Duarte, Regina, Dório de Moura, Rogério Noel e Cecília Rabelo. À exceção de um reduzido número de atores profissionais contratados no início da viagem, o restante do coletivo não recebia salário e o dinheiro arrecadado com a bilheteria das remontagens era dividido de acordo com as necessidades básicas de cada um; o resto investido em pesquisa do “novo”.

A respeito do processo de remontagens, o próprio Zé Celso diz que se trata de dar “um passo pra frente e três pra trás”, e que “as relações que criaram *Pequenos Burgueses*, *O Rei da Vela* e *Galileu Galilei* ainda permanecem como as vigas podres sustentando o teto da nossa enorme prisão” Na viagem de “Utopia” tudo era válido, até a utilização dos “meios ineficazes como o teatro preso à estrutura social” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 154). Para Zé Celso, a recuperação do passado do grupo, via remontagens de peças já consagradas, era um tipo de mal necessário, um meio para alcançar seu objetivo e bancar o trabalho de pesquisa em novos processos. Mas esta postura era oposta a de Borghi que acreditava no trabalho de remontagens das peças. Como não poderia deixar de ser, esta tensão marca toda a viagem, em que segundo Borghi narra no espetáculo “Borghi em Revista”, as remontagens foram apelidadas pejorativamente de “tralha”, uma espécie de entulho, sucata, coisa velha ou inútil.

O objetivo da viagem era encontrar o Brasil e procurar novas formas de se comunicar com um país desconhecido do público acostumado a freqüentar as salas de teatro. As experiências são duramente criticadas por Borghi que aponta como um dos fracassos da viagem a posição autoritária de Zé Celso. Silva (*op. cit.*), por sua vez, acredita que a maioria das experiências de comunicação feitas pelo “Oficina” durante a viagem de “Utopia” foram frustradas e que o “Trabalho Novo” se concretizou plenamente apenas na Universidade Federal de Brasília, onde a platéia era formada por universitários.

Com uma posição diferente, Ericson Pires (2005, p. 62-63) afirma que a viagem de “Utopia” pode ser entendida como um movimento de deslocamento, em que se dá a tentativa de viabilizar algum tipo de experiência singular por parte daqueles que o autor define como os “viajantes de si mesmos”. Para o autor, a viagem de “Utopia dos Trópicos” pode ser interpretada no interior dos processos das viagens contemporâneas, como às viagens dos modernistas brasileiros e a da geração *beat* nos EUA.

No meu entender, a viagem de “Utopia”, ainda que alinhada às viagens de descoberta do país³⁹, pode ser encarada também como uma viagem iniciática, que se deu em um duplo movimento de perder-se e encontrar-se. Apesar da afirmação de Silva, de que quase todas as tentativas de elaboração de “te-ato” foram frustradas, a viagem pelo Brasil pode ser entendida também como parte de um ritual de passagem, nos termos de Victor Turner (1974) e Arnold Van Gennep (1978). Assim como o processo de produção de “Prata Palomares” desestabilizou a hierarquia e a rotina do grupo tal qual estava constituído antes, a viagem de “Utopia”, ou “Utopia nos Trópicos”, pode ser entendida como uma situação de *liminaridade*⁴⁰, em que o deslocamento espacial permite ir ao encontro do inesperado e do desconhecido representado pelo(s) o(s) outros(s) ou pelo próprio grupo, que inevitavelmente se modifica por esta experiência de confrontação.

Acredito ser possível encontrar na viagem de “Utopia” as bases de uma espécie de

³⁹ Em seu artigo “O eterno retorno das descobertas do Brasil” Marlyse Meyer discute como, desde Pero de Vaz Caminha, as “descobertas do Brasil” são tema recorrente na cultura nacional – passando por Euclides da Cunha, os modernistas, até Lévi-Strauss. Para a autora a retomada do tema das descobertas configura-se como um padrão que se fundamenta no hiato entre “o Brasil que se vai descobrindo pela palavra escrita” e “o Brasil tal como se vai estruturando no concreto” (1993, p. 20).

⁴⁰ Segundo o modelo criado por Gennep (1978, p. 31), o processo dos ritos de passagem é constituído por três momentos: “separação”, “margem” (liminar) e “agregação”. Victor Turner (1975) ao aplicar o modelo de análise de rituais a dramas sociais destaca que “a primeira fase (de separação) abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um *estado*), ou ainda de ambos. Durante o período *limiar* intermédio, as características do sujeito ritual (o *transitante*) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou estado do futuro. Na terceira fase (reagregação ou incorporação), consuma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo permanece num processo relativamente estável mais uma vez, e em virtude disto tem direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido [...] esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras ou padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições (p. 116-117).

messianismo reinventado que atingiria seu ápice na montagem atual de “Os Sertões” (2001-2006), projeto já dessa época que nunca foi totalmente engavetado, e que vem sempre à tona nos processos de criação a partir da década de 70. Assim, a viagem pode ser entendida como a busca por uma experiência mística, por algum tipo de revelação para o grupo e principalmente para Zé Celso. Esta situação de liminaridade se expressa na recusa à ordem social estabelecida (por exemplo, o afastamento das relações capitalistas de trabalho, a tentativa de vida em comunidade, as experiências com as drogas vivenciadas neste período e a quebra de padrões ligados à sexualidade). No que diz respeito à atuação cênica este processo foi definido como a passagem do teatro ao “te-ato”,

um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é uma coisa que atua concretamente, fisicamente na realidade cotidiana. Você o consegue só em raros momentos, mas quando acontece você consegue uma mudança física na relação com as pessoas, na percepção dos corpos. Não é uma coisa de palco. É uma coisa que mostra o teatro das relações humanas. Quando você descobre o teatro das relações humanas você tira as máscaras (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 320).

Este ato de comunicação se aproxima de uma experiência mística, dotada de uma espécie de revelação, para a qual Zé Celso afirma ter como inspiração o misticismo encontrado no sertão durante a viagem pelo Brasil.

Mas o que é esse misticismo? Qual é o seu código? O que é essa espera? O que está contido no messianismo? O fermento de tudo, é lógico! O que tem de mais violento nele está aí mesmo. A gente assume isso e dá uma virada que objetiviza a coisa; quer dizer, o *milagre* passa a ser o quê? O milagre passa a ser a construção de uma ponte [...] Foi um acontecimento, não foi *teatro*. No sertão, eles sentem que deve acontecer algum fenômeno misterioso de fora para tirar eles daquilo. Assim é o messianismo deles (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 181-193)

O crítico Armando Sérgio da Silva (*op. cit.*), que se dedica à análise da passagem do teatro ao “te-ato”, lembra que o conceito de “te-ato” remete ao verbo “atar” em múltiplas significações, que vão desde “te uno a mim” a “te obrigo a unir-se a mim”. O autor destaca três características que definem o “te-ato”: a não separação entre a vida e a representação em um processo definido como “nós não representamos, nos somos”; a releitura dos clássicos (que nas remontagens identificavam-se cada vez menos com as montagens

originais); e a negação das relações empresarias em detrimento da vida em comunidade e do coletivo de trabalho. (SILVA, *op. cit.*, p. 202).

A todas estas características acrescentaria mais uma: a utilização de outros meios de comunicação, entre eles o cinema. Já nesta época, o “Oficina” passa a se definir como um conjunto de “comunicadores” ou de “atuadores”. O teatro é declarado ineficaz no processo de comunicação com a platéia e novas formas de comunicação emergem no interior do coletivo. O cinema esteve presente em toda viagem da qual, não por acaso, fizeram parte profissionais ligados ao cinema, entre eles o fotógrafo e cinegrafista Carlos Ebert⁴¹. Entretanto, diferentemente de “Prata Palomares”, que é um filme com roteiro previamente definido, com personagens inventados, e em um tempo e espaço da ficção, o cinema é utilizado na viagem de “Utopia” como um registro documental das ações de “te-ato”.

No entanto, apesar da viagem ter sido muito filmada (incluindo as gravações para o filme “O Rei da Vela” e estudos para o que poderia ser a versão cinematográfica de “Os Sertões”), pouco restou deste material. Sobre a presença do cinema na viagem, Fernando Peixoto afirma que,

Mas, sem dúvida a viagem foi bastante documentada: a principal realização em Brasília, talvez a mais expressiva de todas, foi registrada, mas em filme vencido, perdendo em qualidade; o espetáculo na Concha Acústica de Goiânia foi documentado e o filme foi vendido ao Estado de Goiás; a experiência de happening em Mandassaia, no sertão de Pernambuco, foi filmada em Super-8, duas horas de material, mas o filme foi apreendido pela Polícia Federal, obrigando os integrantes do Oficina a um depoimento (PEIXOTO, *op. cit.*, p. 95)

Segundo este e outros relatos, a viagem de “Utopia” foi bastante documentada. Mas o acesso a este material é extremamente restrito. Isto se deve em parte à ausência dos registros que foram se perdendo com o tempo por terem sido apreendidos pela polícia, terem sido vendidos para terceiros ou até mesmo por falta de condições adequadas para sua conservação (aliás, as dificuldades de acesso a certos materiais audiovisuais, em especial do

⁴¹ Entre os trabalhos mais importantes de Carlos Ebert está a participação no filme “O Bandido da Luz Vermelha” (1968). Ebert trabalhou com André Faria no filme “República da Traição”, e depois como fotógrafo em “Prata Palomares”. Também é responsável pela fotografia do filme “O Rei da Vela”.

produzido em película no início da década de 1970, mereceria uma discussão à parte)⁴².

A despeito da restrição de acesso ao material em película, que inviabilizou a análise mais detida dos filmes feitos nesta época, o cinema é incorporado à viagem pelo país como uma forma de documentar as ações de “te-ato”. Por se tratar de uma viagem de pesquisa, os registros tornam-se uma importante fonte de estudos – principalmente se lembrarmos que se tratam de experiências extremamente efêmeras, realizadas com a participação de um número reduzido de pessoas, sem a presença de críticos, fotógrafos, ou jornalistas, como comumente ocorre no teatro. Desta forma, o cinema adquire um importante papel na documentação de processos e como uma possibilidade de experimentar e vivenciar novas formas de novas maneiras de interação com o público.

A incorporação do cinema nessa nova fase do grupo “Oficina” também inaugura uma nova possibilidade do grupo expandir seu trabalho para além dos espaços das apresentações das peças, como o caso de “O Rei da Vela”⁴³, que pode a partir de então ser apreciado por uma audiência maior do que aquela que freqüentava o teatro em 1967..Essa possibilidade de expansão dos trabalhos realizados nos palcos será um dos elementos chaves da atuação do diretor Zé Celso nos períodos seguintes.

⁴² Entre o material em película depositado na Unicamp estão as gravações em diferentes épocas de “O Rei da Vela”, filmes da viagem de “Utropia”, gravações do espetáculo “Gracias, señor”, que comentarei a seguir, além de materiais sem identificação e restos de filmes. Atualmente o AEL está passando por uma reforma que prevê a expansão de suas instalações. Apesar da importância do acervo de películas, os filmes depositados no acervo da Unicamp não podem ser exibidos. A justificativa para tal procedimento é que nem o AEL, nem o IFCH dispõem do equipamento necessário para a projeção dos filmes Na época em que realizei a pesquisa no acervo da Unicamp, não consegui permissão para que os filmes pudessem ser retirados para serem projetados em outros locais. Também o processo de telecinagem, que consiste em copiar o filme para vídeo, não foi possível por ter um custo elevado e demandar mão de obra especializada

⁴³ Para Zé Celso, o filme “O Rei da Vela” inaugura uma nova preocupação com os registros audiovisuais do trabalho do Oficina. Em um evento que acompanhei, ocasião em que foram apresentados alguns trabalhos em vídeo mais recentes do “Oficina”, o diretor afirma que é com este filme que ele começa a se preocupar com a necessidade de se “plugar”. (evento “Ilhas da desordem”, realizado na ECA/USP, em 14 de dezembro de 2004).

1.3. O retorno à Jaceguai: “Gracias, señor” e “Casa de Transas”.

Após o fim da viagem pelo país, os integrantes do “Oficina” retornam a São Paulo. Com um novo elenco vindo da viagem, inaugura-se uma nova fase do trabalho do grupo com base nas vivências do “trabalho novo” e dos estudos de “te-ato”. Tais experiências passam a formar a matéria-prima para os novos trabalhos que viriam ser realizados no teatro da Jaceguai. Entre elas, a experiência mais marcante é sem sombra de dúvida o “te-ato” realizado em Brasília; ele revela-se o ponto-chave de todo um processo de experimentação de uma nova forma de comunicação com a platéia.

O acontecimento marcou o grupo de tal forma que, ainda no ano de 1971, a bigorna do logotipo do “Oficina” foi substituída pela foto da saída do túnel da Universidade de Brasília⁴⁴. Além do logotipo, o nome do grupo muda para *Oficina Brasil*. Em um depoimento de 1969, Zé Celso explica o significado da bigorna.

Nós chamamos o nosso teatro de Oficina e escolhemos como símbolo a bigorna porque isso significava trabalho e se pretendia, na época, ligar o trabalho teatral a um trabalho como qualquer outro, colocando, inclusive, o ator como operário, como simples proletário para desmistificar uma certa idéia, que infelizmente ainda persiste, de que o teatro é uma coisa mítica, dependendo de dom, vocação e até mesmo de um apelo religioso. Assim, o nome Oficina representava a equiparação da atividade teatral com qualquer outra, derrubando vocações, dons e uma série de abstrações que dominavam o teatro das décadas de 50 e 60. Agora tudo isto mudou. O conceito de ator-operário e o propósito símbolo da bigorna fazem parte de uma visão de mundo de dez anos atrás, onde a visão trabalhista e operária era moralmente a mais correta (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 147).

Se já no ano de 1969 Zé Celso vê-se insatisfeito com a bigorna como o símbolo do “Oficina”, e até com o nome do grupo, é nos estudos e experimentos da viagem pelo país que o diretor encontra outra maneira de definir o conceito do que é o grupo “Oficina” da década de 1970. O acontecimento em Brasília também serve de base para a nova produção do grupo, o espetáculo “Gracias, señor”, que estréia em 1972.

⁴⁴ O logotipo com a foto de Brasília pode ser conferido em Martinez Corrêa (*op. cit.*, p. 192). Para reprodução, conferir anexos.

Fernando Peixoto lembra que ao fim da viagem de “Utopia”, o “Oficina” perde o espírito de vida em comunidade e, ao regressarem, para São Paulo os “atuadores” não continuam a morar juntos. A vida em comunidade não se mantém, mas o trabalho de criação coletiva continua a ser realizado e a encenação de “Gracias, Señor” acontece com base em um roteiro coletivo criado pelos que haviam participado da viagem. Se a vida em comunidade é rompida, as apresentações em espaços fora do teatro, também são suprimidas. A peça é então apresentada no teatro “Oficina” em São Paulo, e depois na cidade do Rio de Janeiro. O resultado é a realização de um dos espetáculos mais polêmicos da história do grupo, em que o objetivo é o rompimento das barreiras entre arte e vida. Na definição de Zé Celso, os “atuadores” de “Gracias, señor”.

utilizavam tudo que pode ser anotado, visto, filmado, etc., ao mesmo tempo em que falavam do processo geral do grupo Oficina. A divisão entre vida e teatro era abolida. *Gracias Señor* era, acima de tudo, a tentativa de fazer com que o público entendesse e vivenciasse o mesmo processo pelo qual passou o Teatro Oficina do teatro ao “Te-ato” (apud SILVA, *op. cit.*, p.206).

Esta tentativa de fazer com que o público compreendesse a entrada do grupo numa nova fase resultou em um espetáculo agressivo realizado em forma de assembléia que obrigava a participação dos espectadores. Entretanto, segundo Fernando Peixoto (*op. cit.*, p. 102), na medida em que cresce a participação do público, “o universo bastante cifrado proposto pelo “Oficina” começa a mergulhar ainda mais dentro de si mesmo, jogando com os signos e símbolos próprios e em certo sentido fechados” – o que dificulta a compreensão da peça por parte do público. Assim, a recepção da crítica e do público em relação a “Gracias, señor” foi bastante complicada e gerou uma polêmica em que o crítico Sábado Magaldi transformou-se em pivô da controvérsia⁴⁵.

O espetáculo permaneceu em cartaz somente entre fevereiro e junho de 1972, até ser proibido pela censura em todo país. Com o fim das apresentações restou apenas o projeto, que não foi levado adiante, de transformar “Gracias, Señor” em filme com base nas

⁴⁵ O crítico teatral Sábado Magaldi chegou a afirmar que o espetáculo era um plágio de “Paradise Now”, montado pelo *Living Theatre*. Silva (idem p. 195) apresenta um interessante relato sobre a polêmica e a recepção do público. Nos cadernos e diários de Zé Celso da época, consultados por mim, fica clara uma postura de minimizar a influência dos trabalhos do *Living* no espetáculo e em sua maneira de dirigir.

filmagens das apresentações da peça e os registros da viagem.

Com “Gracias, señor” já não havia mais debates públicos e não tínhamos mais acesso aos veículos de comunicação. O trabalho teve sua eficácia reduzida aos corpos dos que o viram... Mas filmamos tudo e sei que um dia voltaremos a discutir sobre esse trabalho. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 130)

Apesar dos projetos inacabados e da curta temporada, “Gracias, Señor” marca um dos processos mais intensos e radicais do “Oficina” em direção à criação coletiva e à tentativa de continuidade de vida em comunidade. Uma das conseqüências deste processo, iniciado na viagem de “Utopia”, é que se dá no “Oficina” uma mudança no conceito de grupo que altera desde os usos do espaço do teatro até sua definição enquanto coletivo teatral. Se na década de 60 o teatro é um espaço utilizado exclusivamente para apresentações de peças teatrais, nesse período de quebra no trabalho do grupo, o prédio do teatro é transformado em um espaço de apresentações de shows musicais, exibição de filmes, festas e também em um espaço para dar continuidade a parte do projeto de vida em comunidade iniciado na viagem pelo país.

Com a proibição de “Gracias, señor”, em 1972, o teatro da Rua Jaceguai se transforma na chamada “Casa de Transas”. Pretendia-se elaborar um trabalho em que não houvesse barreiras entre as atividades cotidianas no teatro, tais como cinema, música ou culinária. Fernando Peixoto define a Casa de Transas como uma experiência de contracultura baseada em

Espectáculos de músicas (o *Revoli-Som*, apresentando conjuntos de rock, grupos do bairro do Bexiga, experiências de música de vanguarda, música pop, etc) ou exibições de cinema (o *Off-Cine*, que chega a promover em exibições de 16 mm e Super-8, em *Festival de Cinema de Má Qualidade*”, incluindo a primeira apresentação no Brasil de *O Demiurgo* de Jorge Mautner, realizado em Londres com Caetano Veloso e Gilberto Gil). José Celso define a *Casa de Transas* como uma conseqüência natural da descompartmentalização das artes: “no fim da década de 60 tudo que obedecia a divisões funcionais, baseado na divisão da produção do século XIX, morreu (PEIXOTO, *op. cit.*, p. 103).

A experiência tem como alvo, entre outros, o rompimento com as relações de bilheteria, o que equivale a dizer que não há público pagante. Sem nenhum tipo de subvenção do Estado

ou da iniciativa privada, a “Casa de Transas” não tem viabilidade econômica. De modo que a única saída para a sobrevivência do grupo é a montagem de um espetáculo nos moldes tradicionais de bilheteria. Assim, ainda no ano de 1972 começam os ensaios de “As Três Irmãs”, de Tchecov.

Novamente o embate “coro” x “representativos” instala-se no grupo. O elenco de atores profissionais convidado atua ao lado do grupo formado na viagem de “Utopia” e de novos integrantes oriundos da experiência da “Casa de Transas”. Vale lembrar que este é o último espetáculo em que Borghi atua. No dia 31 de dezembro de 1972, em plena apresentação, cinco dias depois da estréia, ele anuncia sua saída do “Oficina” para Zé Celso, para os demais atores e para o público presente⁴⁶. Após a saída de Borghi, Fernando Peixoto retorna ao “Oficina” por breve temporada apenas para substituir Borghi nas apresentações no Rio de Janeiro. Após outras substituições de elenco, o espetáculo permanece em cartaz mais algumas semanas.

Com a saída do último “representativo” (Borghi) e com o fim da turnê de “As três irmãs”, em 1973, o nome da *Oficina Brasil* muda para *Oficina Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações)*. A mudança para *Oficina Samba* marca também uma alteração no processo de trabalho do diretor Zé Celso que passa a ter como principal interlocutor o fotógrafo Celso Lucas. Embora Celso Lucas tivesse atuado como ator em “As três irmãs”, seus interesses são mais próximos do cinema do que do teatro propriamente dito, ou melhor, mais ligados a uma aproximação desses dois campos artísticos. Zé Celso, em depoimento do ano de 1974, comenta a importância da chegada de Celso Lucas ao grupo durante o processo de criação de “As três irmãs”.

Foi quando conheci Celso Luccas (*sic*), um cara que começou a me acenar com a idéia de se mudar o sentido do teatro. O teatro estava morto, mas podíamos mudar seu sentido. O que é teatro, o que é uma pessoa estar com a outra, o teatro sagrado...? Começamos a pensar num teatro sagrado mestiço de um teatro profano: uma pizza mezzo a mezzo, aliche-muzzarella. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 221).

⁴⁶ Este episódio é contado com riqueza de detalhes no espetáculo “Borghi em Revista”, no qual o ator reencena sua saída do Oficina.

As definições do que seria este teatro “meio sagrado” e “meio profano” ainda não estavam claras nas formulações da época. Tais experiências se davam sem uma formulação de projeto ou de objetivo claro que norteasse o elenco. É somente a partir da década de 1980 que Zé Celso reelabora a experiência dessa época e a partir daí, em meio às disputas pelo espaço com Silvio Santos, começa a atribuir importância para as vivências do período. Tal é o caso do episódio em que Celso Lucas e Zé Celso têm uma visão de abrir a parede do fundo do teatro, que o diretor atribui como tendo ocorrido em 17 de setembro de 1971. Mais tarde, esse episódio será retomado como um marco na disputa pelo entorno do teatro a partir da década de 1980. A fala abaixo faz parte de uma entrevista realizada no ano de 1995.

Nós decidimos tomar um ácido, um pérola negra, e começamos a viajar pelo teatro todo até chegarmos num beco sem saída, nessa parede do fundo, que dá para o estacionamento do Silvio Santos. Quando paramos ali, nós demos a mão, desenhamos um círculo cruzado - do norte ao sul e do leste ao oeste -, e marcamos o centro. No momento em que marcamos o centro, nós tivemos a sensação de poder atravessar a parede, e de que havia uma outra coisa a descobrir do outro lado! (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 230)

Além do início de formulações que seriam elaboradas mais tarde, o principal projeto de Zé Celso e Celso Lucas no *Oficina Samba* nos anos de 1973 e 1974 é a finalização do filme “O Rei da Vela”. A dupla trabalha na montagem do material já gravado e filma novas seqüências. Entre os outros projetos existentes, eles chegam a planejar a realização de outros filmes; a idéia é retomar o filme “Gracias, señor” e depois fazer uma versão para o cinema de “Os Sertões”. Com a mudança para *Samba (Sociedade Amigos Brasil Animações)*, o “Oficina” deixa de ser um grupo de teatro propriamente dito e passa a constituir um núcleo de artistas voltados para outras atividades, como cinema e música (PEIXOTO, *op. cit.*, p. 106-107).

Apesar da principal atividade de Celso Lucas e Zé Celso nessa época ser a versão cinematográfica de “O Rei da Vela”, a montagem é interrompida com a prisão de ambos. Segundo o pedido de socorro expresso no manifesto chamado de “S.O.S”, escrito por Zé Celso logo após a invasão do Teatro pela polícia em 20 de abril de 1974, um guitarrista havia se infiltrado no grupo para observar as atividades na Rua Jaceguai. Em seus diários,

Zé Celso afirma (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*) que o “Oficina” já estava sendo observado pela polícia política desde a prisão dos integrantes do *Living Theatre*, após a sua estada no Brasil, no grupo “Oficina”. Também documentos já haviam sido publicados relatando as atividades “subversivas” da viagem de “Utopia”, que ao que parece foi acompanhada de perto pela polícia.

A ação da polícia em abril resulta no fechamento do teatro enquanto Zé Celso e Celso Lucas estavam no Rio de Janeiro trabalhando no filme; a polícia apreende parte dos materiais que estavam no prédio, como livros, papéis e outros documentos. Seis pessoas são presas acusadas de tráfico de drogas. Em junho, Zé Celso, Celso Lucas, Maria do Rosário Martinez Corrêa e a empregada doméstica Maria de Lourdes são presos pelo DOPS (Departamento de Ordem Política e Social). As mulheres são liberadas alguns dias depois, Zé e Celso Lucas ficam detidos por 20 dias. Os dois só são liberados após uma intensa reação de artistas e intelectuais no Brasil e no exterior, entre eles o filósofo Jean- Paul Sartre (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 335).

Ainda em 1974, no mês de agosto, Zé Celso, Celso Lucas e mais quinze pessoas partem para um exílio voluntário em Lisboa levando o material do filme “O Rei da Vela”. Antes da prisão, o coletivo já havia recebido um convite de autoridades portuguesas do MFA (Movimento das Forças Armadas) para atuar em Portugal, país que passava por processo revolucionário que culminará na Revolução dos Cravos (1974). Para Zé Celso, o exílio duraria até o ano de 1978, quando regressa ao Brasil para retomar as atividades na Rua Jaceguai.

Sobre este primeiro momento apresentado, é possível afirmar que a experiência do cinema inicialmente assume o papel de um elemento desestruturador do grupo. Nesta perspectiva, “Prata Palomares” representa a ruptura do “Oficina” em sua configuração como grupo teatral da década de 1960 e, conseqüentemente, marca um processo em que Zé Celso torna-se a figura mais proeminente do “Oficina”. Deste modo, esta primeira experiência fílmica é definida como um *filme-suicídio* que marca a “morte” simbólica do “Oficina” como grupo nos moldes dos anos anteriores. De grupo teatral formado por “representativos” o “Oficina”

passa a ser um coletivo formado predominantemente pelo “coro”.

Aliás, o fato de Renato Borghi, o último integrante dos “representativos” a permanecer no grupo, interpretar incessantemente personagens que morrem nos trabalhos do “Oficina” daria uma reflexão à parte. Depois de morrer na peça e no filme “O Rei da Vela”, e também em “Prata Palomares”, ele ainda morre inúmeras vezes nos *happenings* dirigidos por Zé Celso entre 1971 e 1972. Em uma dessas ocasiões em Mandassaia, Borghi é preso e praticamente crucificado, em outra situação, durante uma entrevista coletiva ele se joga fingindo-se de morto na mesa de um jornalista⁴⁷. A fixação pelo tema da morte torna-se constante e Borghi empresta seu corpo e interpretação para encarnar o caminho em direção ao fim irreversível (de suas personagens e de sua atuação no grupo como “representativo”).

Mas se a morte é carregada de sentidos, sendo figurada de diferentes maneiras nos diversos trabalhos a partir de então, ela é também a introdutora de mundos desconhecidos (Infernos ou Paraísos). Em seus sentidos ambivalentes, a morte é também revelação e introdução para uma vida nova e liberta⁴⁸. No caso do “Oficina” da década de 1970, a morte simboliza um processo de renovação e renascimento para o desconhecido - desconhecido este que foi sendo desvendado ao longo da formulação de um projeto em que os caminhos ainda não estavam claros, sendo definidos e redefinidos ao longo do processo (exemplo da viagem de “Utopia”).

Se o cinema é num primeiro momento um campo de disputas, é também um processo privilegiado de experimentação e, principalmente, de auto-reflexão do que seriam as bases para uma nova fase. Assim, a experiência iniciática do cinema neste primeiro momento pode ser entendida como um percurso em direção a uma nova forma de criação artística baseada na busca por novas formas de comunicação mais adequadas à realidade do país e até nos usos do espaço do teatro (após o retorno a São Paulo).

⁴⁷ As situações de “morte” do ator Renato Borghi são aqui citadas com base em seu depoimento no espetáculo “Borghi em Revista” (BORGHI, 2004).

⁴⁸ “Dicionários de símbolos”. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

Além disso, o cinema pode ser entendido como um terreno que possibilitou explorar um procedimento que aos poucos foi sendo deslocado da tela para os palcos, e que hoje é a marca registrada do “Oficina”: o procedimento de auto-referência. Embora esta tendência auto-referente já tivesse sido sinalizada nos palcos⁴⁹ antes do primeiro filme, é no cinema que Zé Celso pode de fato esboçar um projeto calculado de criação de uma obra artística que apresente os impasses da trajetória de seu grupo – de modo que uma tendência começa a se transformar em um procedimento consciente e deliberado, que se tornaria recorrente a partir de então, conforme comentarei no capítulo seguinte.

⁴⁹ Para alguns analistas, na peça “Selva das Cidades”, a destruição da cenografia e do prédio é a síntese da desmontagem do próprio grupo e de seu fazer teatral. Na peça, os atores, ao longo do espetáculo, destroem a cenografia até chegarem ao cúmulo de, após terem quebrado todos os objetos de cena, tentarem arrancar com as próprias unhas o piso do teatro. Não é objetivo de nossa análise, tampouco seria possível, estabelecer maiores comparações entre as peças encenadas há mais de três décadas com os filmes do mesmo período. Para outras análises, comentários e depoimentos sobre o processo de “Na Selva das Cidades” conferir Nandi (1989), Labaki (2002), e Martinez Corrêa (*op. cit.*, p. 130, 168-169).

Capítulo 2:

O CINEMA EM PRIMEIRO PLANO: NOVAS TERRAS E NOVAS LINGUAGENS.

*“RE-VO-LU-ÇÃO
A revolução é uma criança analfabeta”.
(Trecho dos filmes “O Parto” e “25”)*

O objetivo deste capítulo é analisar as experiências relacionadas à produção cinematográfica realizada pela *Comunidade Oficina Samba* durante o exílio na Europa e África, entre os anos de 1974 e 1978. A análise deste período a partir das vivências realizadas no campo do cinema, e não estritamente nos domínios das artes cênicas, permite-nos a compreensão do papel que o audiovisual adquire no interior das propostas do “Oficina” desde então, pois é a partir de tais experiências que se dá o início da definição de um projeto que irá marcar a atuação do grupo 25 anos seguintes, com a recriação do Oficina em *Uzyna Uzona*, a partir do retorno de Zé Celso ao Brasil, em 1978.

Ao apresentar aqui o embrião do projeto *Uzyna Uzona* - gestado no exílio e que nascerá somente nos anos de 1980, - pretendo descrever um processo em que o cinema - que já havia sido incorporado ao trabalho do Oficina no Brasil, ainda que de maneira secundária - ganha o primeiro plano na atuação do coletivo (que em certo momento é formado somente por duas pessoas, como veremos). Para falar do destaque que a produção cinematográfica passa a ter no trabalho desenvolvido no exterior, apresentarei dois filmes dirigidos por Zé Celso e Celso Lucas: “O Parto” (1975) e “25” (1977). Na seqüência, comentarei a participação dos brasileiros na direção do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

2.1. “O Parto”: um duplo nascimento

Os integrantes do “Oficina” chegam a Lisboa em momentos distintos, mas ao final do ano de 1974, o coletivo se reúne e dezessete pessoas passam a integrar a *Comunidade Oficina Samba*. Contando com o apoio do MFA (Movimento das Forças Armadas), que derrubou a ditadura que vigorava em Portugal desde 1933, a Comunidade encena uma versão da montagem de “Galileu Galilei” que é apresentada como uma criação coletiva elaborada a

partir do texto “A vida de Galileu” de Bertolt Brecht, escrito em 1938/39. Zé Celso, que interpreta o papel-título, assume a função de “orientador”, e não mais diretor⁵⁰. A *Comunidade Oficina Samba* apresenta também “Ensaio Geral do Carnaval do Povo” - outra criação coletiva realizada a partir do espetáculo “Galileu Galilei”, para ser apresentada em casas, fábricas, ruas, fazendas e quartéis.

A atuação do grupo de “comunicadores”, como então se autodenominam, pode ser definida na passagem de 1974 a 1975 como um trabalho mais próximo ao de agitadores culturais, que produzem jornal, música, teatro e festas, atuando a favor da consolidação das conquistas da Revolução dos Cravos. Essa experiência comunitária de trabalho em Portugal, apesar de intensa, não ultrapassa o ano de 1975, quando a maioria dos integrantes do grupo regressa ao Brasil, ou segue para outros países da Europa. Sem a formação de um novo elenco, de 1975/76 a 1978, a encenação de novos espetáculos teatrais fica suspensa e as atividades relacionadas à produção cinematográfica passam a ser a prioridade dos dois únicos integrantes do “Oficina” que continuam a trabalhar no exterior: Zé Celso e Celso Lucas.

Ainda no correr do ano de 1975, antes da dissolução da comunidade de trabalho em Portugal, Zé Celso e Celso Lucas já formavam uma espécie de núcleo de atuação diferenciada do restante dos “comunicadores” da *Comunidade Oficina Samba*, já que a dupla dedicava-se à busca de apoio institucional internacional para a retomada da produção do filme “O Rei da Vela”, que se encontrava em fase de montagem⁵¹. Enquanto tentavam conseguir apoio para o filme em Portugal, os dois brasileiros apresentam à RTP (Rádio Televisão Portuguesa) uma proposta de realização de um filme sobre a Revolução dos Cravos. A proposta consistia em fazer um documentário sobre a Revolução a partir da gravação de um parto realizado exatos nove meses após o 25 de Abril.

⁵⁰ Após 1968 e 1971 esta seria a terceira remontagem de “Galileu Galilei”. Nas montagens anteriores o papel-título é interpretado por Renato Borghi. Para mais detalhes da remontagem em Portugal conferir Peixoto (*op. cit.*, p. 109-112).

⁵¹ Em entrevista a mim concedida, Celso Lucas (LUCAS, 2003) recorda que durante os quatro anos no exterior, ele e Zé Celso carregaram a tiracolo as malas que continham as latas com os negativos do filme “O Rei da Vela”. Segundo consta nos diários de Zé Celso, eram 50 latas de material gravado em 16 mm. A preocupação de ambos era a de que o material não se perdesse, como já havia acontecido com o filme “Gracias, senhor”, apreendido pela polícia no Brasil na viagem de “Utopia”.

Para entender a proposta de realização desse documentário sobre a Revolução dos Cravos, em uma situação em que a prioridade dos Celso (Zé e Lucas) era a finalização da versão cinematográfica de “O Rei da Vela”, um dado deve ser levado em consideração. Diante das inúmeras tentativas mal-sucedidas⁵² de apoio ao filme já iniciado no Brasil, a realização de um documentário de curta-metragem a ser veiculado na televisão portuguesa seria uma espécie de cartão de visitas que poderia conferir credibilidade aos diretores, que, em um segundo momento, voltariam ao antigo projeto dos anos de 1970. Entre as várias lições presentes no texto “A Vida de Galileu” de Bertolt Brecht, podemos afirmar que ao menos Zé Celso aprendera que nem sempre a menor distância entre dois pontos é uma reta.

Celso Lucas e Zé Celso realizam um filme alinhado ideologicamente ao MFA (compatível com as suas posições políticas na época, antes das discordâncias que surgiriam mais tarde) em um momento em que o MFA assume de maneira estratégica o controle da RTP, empresa estatal até então sob o comando dos salazaristas. Com a mudança na direção da emissora, seus arquivos de filmes 16 mm filmados em preto e branco são abertos e ficam à disposição dos dois brasileiros que assinam juntos a direção de “O Parto”.

O resultado é um documentário com trechos em preto e branco e outros coloridos, composto em sua quase totalidade de material de arquivo filmado desde a década de 1960 pela própria RTP, que assina a co-produção do filme. O material de arquivo utilizado no filme engloba fotografias, matérias de jornais, transmissões de rádio e material de propaganda. Além do arquivo cedido pela RTP, o filme traz um parto real gravado em cores pela dupla de diretores em janeiro de 1975 com material, equipamentos e técnicos também da RTP.

Convém lembrar que assim como Zé Celso, Celso Lucas tampouco tinha familiaridade com

⁵² Entre os documentos encontrados no arquivo do “Oficina” depositado na Unicamp, é possível consultar cartas enviadas ao setor de cinema da RTP datadas de dezembro de 1974. Em janeiro de 1975, os diretores recorreram ao diretor do setor de teatro. Também foram enviadas cartas ao Instituto Português de Cinema na tentativa de que o órgão comprasse “O Rei da Vela”. Ao que parece, todos os pedidos foram ignorados ou negados.

cinema, embora trabalhasse como fotógrafo no Brasil. O trabalho de “O Rei da Vela” havia sido seu primeiro contato com a produção de filmes, contato que se deu apenas no processo de montagem do material gravado antes de sua chegada ao “Oficina”. O mesmo vale para Zé Celso que trabalhara somente como ator, roteirista e diretor. No caso de “Gracias, señor”, “O Rei da Vela” e dos filmes feitos durante a viagem “Utopia nos Trópicos”, o trabalho de câmera propriamente dito ficara a cargo de outros artistas, e não de Zé Celso ou Celso Lucas. Assim, esta seria de fato a estréia de ambos os diretores que souberam tirar o máximo proveito de suas deficiências unindo-as com a experiência de atuação de cada um deles trazida na bagagem do Brasil.

Em entrevista a mim concedida em fevereiro de 2004, Celso Lucas diz que, além do contato com profissionais e novos equipamentos, a possibilidade de assistir a filmes estrangeiros proibidos no Brasil e de ter contato com o cinema internacional foi muito valiosa. De fato, “O Parto” pode ser definido basicamente como um exercício de montagem empreendido por Celso Lucas durante oito meses, sob influência de cineastas como Dziga Vertov (1896-1954) e Sergei Eisenstein (1898-1948). Se as influências citadas por Celso Lucas são basicamente os cineastas russos, há outras, não mencionadas, que precisam ser destacadas. Estas não se referem a trabalhos de outros artistas, mas retomam experiências do próprio “Oficina”, já que, ao mesmo tempo em que trata do nascimento do período revolucionário em Portugal, “O Parto” contém elementos da trajetória do “Oficina” e de Zé Celso (que mais do que nunca começam a se confundir).

Para dar prosseguimento à análise, apresentarei brevemente o filme e, na seqüência, destacarei alguns aspectos relevantes para a pesquisa no que diz respeito ao percurso desse “emaranhado” em direção à formação de um projeto mais consistente de utilização do audiovisual.

Com duração de 40 minutos, “O Parto” é dividido em três partes: a “I Era (Uma velha era)”; “Fim da I Era: a Velha Era já Era”; e a “II Era (a nova era)”. A “I Era” trata do período da ditadura de Salazar, o “fim da I Era”, do golpe de 25 de abril de 1974, e a “nova era”, dos acontecimentos após a Revolução dos Cravos. Logo na apresentação do filme -

que dura apenas alguns minutos - há uma espécie de resumo da estrutura do documentário, que traz *flashes* de cenas de cada uma das três “eras”, segundo a ordem em que aparecem no filme. Um letreiro indica que “O Parto” é uma criação coletiva em que os atores são “o povo português e seus últimos tiranos”. A música é a de uma roda de capoeira acompanhada de pandeiro e berimbau, enquanto as imagens apresentam o ditador Salazar (1889-1970), portugueses orando, soldados em combate na guerra colonial, imagens de um baile militar, manifestações populares, africanos e o corte do cordão umbilical do referido parto.

Após a apresentação, a “velha era” (I Era) é anunciada através de um letreiro. A música de capoeira dá lugar a uma banda marcial e as seqüências se passam em um ritmo mais lento com planos longos. As legendas trazem os dizeres: “era uma vez um império onde o sol nunca se punha e se acreditava ser o centro do universo”. As imagens documentais apresentam festividades onde o ditador Salazar é saudado pelas Forças Armadas; hinos de louvação à Pátria portuguesa; jovens exaltando símbolos da nacionalidade de Portugal; além de um discurso em que Salazar que destaca a “superioridade da civilização européia” e seu papel para com “as raças não evoluídas”. Em contraste com este discurso, são mostradas imagens de arquivo da guerra colonial e de soldados portugueses mortos, feridos e desabrigados. As imagens da guerra são intercaladas com cenas de felicidade e ostentação dos bailes de gala da elite portuguesa.

Além da contraposição de imagens que fazem crítica à pretensa “superioridade européia” e a sua almejada função de tutores dos povos africanos, de que fala Salazar, o documentário apresenta legendas e letreiros, tais como “o império teimava em não morrer”, ou ainda frases como “quem se beneficiava”. A introdução destes textos no filme explicita uma tomada de posição ideológica clara por parte dos realizadores, que também é expressa nas legendas que apresentam os meios para aliviar o “império doente” chamados de “terapêutica”: a “resignação” e a “distração”. A “resignação” corresponde à religiosidade mostrada como alienação expressa por demonstrações da fé cristã, enquanto a “distração” é simbolizada por uma partida de futebol. Mas, apesar da “terapêutica” proposta, o fim é anunciado por uma música fúnebre e representado pelo cortejo fúnebre de Salazar.

A transição para o “Fim da I Era: a Velha Era já Era” acontece aos 13 minutos. Um coro brasileiro exalta São Jorge enquanto a montagem acompanha a mudança para o ritmo ágil da cantoria. Nesta segunda parte, a transição entre o fim da “velha era” e a chegada da “nova era” é marcada pelas imagens das colônias africanas em processo de emancipação de Portugal. A referência à presença guerreira de São Jorge - que tem seu equivalente nas religiões afro-brasileiras na figura de Ogum - não se dá apenas na trilha sonora, mas na apresentação de uma ilustração do santo montado em seu cavalo empunhando a lança contra a serpente. No entanto, aos poucos, no lugar da cabeça de São Jorge, é colocada a foto do rosto de um combatente africano e a serpente, que simboliza o Mal, traz em seu corpo a inscrição “colonialismo”. Outros cartazes de propaganda dos movimentos de libertação das colônias africanas são mostrados, entre eles, os da FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) e da MPLA (Movimento Popular de Libertação de Angola). As imagens de arquivos trazem cenas como a de mulheres negras enfileiradas empunhando espingardas e também da mobilização da população nas ruas apoiando o movimento de independência das nações africanas.

A última parte, “II Era (a nova Era)”, corresponde a quase dois terços do filme e é dividida em quatro partes indicadas pelos letreiros como “Últimas conversas”, “A Brecha”, “A porta fechada” e “Re vi ver”. A “II Era” corresponde ao levante de 25 de Abril de 1974 e o período que se sucedeu até a finalização do documentário em julho de 1975. Em “Últimas Conversas”, o filme apresenta a reação do governo português frente às guerras coloniais pouco antes do 25 de Abril. Trata-se de um pronunciamento de Marcelo Caetano (1906-1980) à nação portuguesa que qualifica os líderes dos movimentos de libertação das colônias como “assassinos, selvagens e violadores”⁵³, enquanto são mostradas notícias de jornais sobre a inquietude popular e o avanço do movimento das forças armadas em Portugal. No fim do pronunciamento, a voz de José Celso anuncia: “o estado se liberta e abre uma brecha para a libertação de todos os escravos e o extermínio de todos os

⁵³ Em seu discurso, Caetano chama de “erro” qualquer oposição à política colonial portuguesa e reafirma que os territórios das províncias ultramarinas estão em paz e que a estes povos falta tradições nacionais que “só a bandeira de Portugal, a língua portuguesa e a economia [?] portuguesa lhes dão personalidade e unidade”.

senhores”. Simultaneamente as legendas indicam que se trata da quinta-feira de 25 de abril de 1974.

“A Brecha” apresenta os registros do dia 25 de abril, entre eles, as imagens das forças armadas nas ruas, trechos de noticiários de rádio e jornais, a execução de “Grândola, Vila Morena”, a música símbolo da Revolução e a população distribuindo cravos aos militares. Os registros históricos trazem ainda as manifestações da população nas ruas no primeiro de maio. Tais imagens são alternadas com imagens de preparação do parto, filmado em 25 de janeiro de 1975. As cenas do parto são mostradas em *close* e em primeiro plano onde se podem ver os primeiros sangramentos e a dilatação do corpo da mãe. O áudio da sala de parto não aparece em nenhum momento no filme; nesta seqüência especificamente a voz em *off* dos diretores evoca palavras de ordem como “o povo unido jamais será vencido”, “criar um mundo novo sem donos, sem chefe, sem patrão” e que o socialismo é a luta por estes ideais.

Já a “Porta Fechada” corresponde ao conturbado período em que a Junta da Salvação Nacional formada por militares que derrubaram o Estado Novo assume o comando das principais decisões políticas da nação portuguesa. No comando da junta, Antônio de Spínola (1910-1996), representante máximo do MFA, assume de forma interina a presidência da República em 26 de abril de 1974 e, descontente com os rumos da revolução, renuncia ao cargo em setembro. Este período é apresentado no documentário como a “tentativa de aborto” da revolução e traz cenas de um episódio histórico em que as tropas da OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), chamada pelos portugueses de NATO como na grafia em inglês, se posicionam em frente à cidade de Lisboa demonstrando seu poderio bélico. A tensão dos acontecimentos históricos encontra o seu equivalente no filme na tensão do nascimento da criança, em um parto difícil mostrado em detalhes. Após o parto bem sucedido, “RE VI VER” apresenta os primeiros cuidados com a menina recém nascida que vai para uma incubadora. As primeiras horas de vida da criança são comparadas aos primeiros meses da revolução.

As divisões do documentário fazem com que sua estrutura seja muito próxima a de uma peça teatral. A reconstituição dos acontecimentos históricos, por sua vez, é narrada como uma fábula. Uma espécie de prólogo apresenta as personagens, situa a ação como se esta fosse parte de uma narrativa ficcional e, após seu desenrolar, nos apresenta ao final uma “moral”. As divisões das “eras” são rigidamente marcadas por letreiros e não há qualquer preocupação em situar os acontecimentos historicamente ou em informar quais são os atores das ações ou os locais em que elas se passam. As autoridades e personagens históricos são apresentados como personagens de ficção de uma fábula que caminha para um final inevitável, já anunciado no início da trama.

Por exemplo, Salazar é apresentado com legendas que informam ser ele “uma estrela, um chefe”, “um dono, um centro” do “império”, sem citar diretamente que tal “império” é Portugal, ou dar o nome de seu “dono”. Em nenhum momento no filme, como dito, há indicações precisas dos personagens históricos, datas ou locais. Nesse sentido, o filme situa-se entre os registros documental e ficcional, abdicando deliberadamente da inserção de legendas ou narração explicativas do ponto de vista de detalhamento de fatos e personagens históricos. A ausência de tais referências dificulta nos dias de hoje, a compreensão de suas partes. Para identificar as personalidades históricas é necessário muitas vezes recorrer a fotografias (para saber que são, por exemplo, Salazar, Caetano e Spínola que figuram na tela)⁵⁴.

A despeito do recurso ao ficcional e da ausência de linearidade narrativa, o filme possui claro compromisso com o modelo do documentário de tese, panfletário, em que a “moral” final se expressa pelo apoio incondicional à causa revolucionária. O fato das imagens não terem sido captadas pelos diretores que, aliás, não estavam em Portugal durante o 25 de Abril (em entrevista, Celso Lucas comenta que eles chegaram à Portugal em agosto de 1974, quatro meses depois), somados ao fato do filme reconstituir episódios passados até chegar a um ponto zero que corresponde ao momento presente de sua produção, acentua ainda mais essa característica.

⁵⁴ Episódios como o posicionamento das tropas da OTAN em Lisboa, por sua vez, foram identificados graças à entrevista com Celso Lucas.

No entanto, embora o filme não seja didático do ponto de vista do detalhamento de fatos e personagens históricos, ele o é politicamente, “O Parto” foi concebido para a audiência portuguesa e se há algum didatismo presente no filme ele não se expressa por meio de uma preocupação em reconstituir o período, mas sim em apresentar um ponto de vista diferenciado que, mais do que informar acontecimentos de um passado recente, propõe diretrizes de atuação. Este esforço didático se expressa através de um recurso deliberadamente dialético, que se observa na divisão de tese, antítese e síntese – respectivamente as três partes do filme em que são apresentados diferentes pontos de vista, da *metrópole, das colônias, do Brasil*. Tendo em vista o mote de cada uma das partes do filme, podemos resumir que a tese central é a de que Portugal (como pode ser notado nas legendas e narrações do filme)⁵⁵ é o centro do universo, a antítese é a negação desta afirmação – Portugal não é o centro do universo. Por sua vez, como veremos mais adiante, a síntese é a de que não há centralidade. Ou seja, o filme tenta romper a dicotomia centro/periferia em um trabalho definido pelos diretores como o de “quebrar barreiras”.

Para apresentar este exercício dialético, cada uma das três partes do filme é construída de modo quase que independente, em termos de trilha sonora, montagem e ritmo de ação⁵⁶. Nas duas primeiras partes do documentário, há claramente dois pontos de vista na confrontação *metrópole* e *colônias*. Ao falar dos portugueses (I Era) a trilha sonora marcial é evocada e a montagem impõe seu ritmo lento; para tratar das colônias na África (Fim da I Era), a velocidade representa o novo, a revolução e a transformação social.

Se há um confronto entre dois pontos de vista apresentados na primeira e na segunda parte do filme, a terceira representa a visão de uma ex-colônia (Brasil) de forma que a “I Era” trata de Portugal, o “fim da I Era” trata da África e a “II Era” fala do “trabalho novo” dos

⁵⁵ As bases destes argumentos podem ser encontradas na peça de Brecht (*op. cit.*). No texto dramático, Galileu postula para seu discípulo Andréa que “o tempo antigo acabou e começou um tempo novo” (p. 57) ou ainda que “não há ponto fixo no universo” (p.78). Além destas referências textuais, o cenário da encenação da peça também é referido no filme.

⁵⁶ A montagem de cada uma das três partes do filme retoma, como dito, elementos presentes na encenação da peça “O Rei da Vela”, dentre eles destaque: a proposta da montagem de encenar cada ato com uma cenografia diferente e o recurso à interpretação específica em cada uma das partes. De modo semelhante à peça - em que o primeiro ato foi concebido em forma de circo, o segundo como teatro de revista e o terceiro como uma ópera - em “O Parto” cada uma das três partes é apresentada de modos diferentes entre si.

brasileiros que buscam conectar Portugal, Brasil e África. No filme, é a partir da “II Era” que se inicia o processo vivenciado pelo “Oficina” em Portugal em que a *Comunidade Oficina Samba*, e depois José Celso e Celso Lucas, atuam naquele país.

Ainda que existam pontos de vista em confronto, a apresentação do filme em ritmo de roda de capoeira explicita logo no início uma tomada de posição por parte dos diretores. Longe de ser isento, como já dito, o que os diretores almejam é que o filme seja um instrumento de apoio à revolução. Os riscos de tal escolha são muitos, entre eles, o excesso de didatismo e a possibilidade de infantilização dos povos africanos, apresentados como vítimas, ao mesmo tempo em que os diretores se colocariam como seus porta-vozes.

Riscos à parte, o resultado é a apresentação de portugueses e africanos de maneira relativamente simétrica, o que os faz escapar de posições maniqueístas e reducionistas. A trilha sonora e a montagem são as responsáveis pelo estabelecimento dessa relativa simetria. Um bom exemplo é a ocorrência de uma espécie de hiato entre o ponto de vista dos colonizados e o da metrópole, acentuado pela seqüência em que a cantora Amália Rodrigues interpreta um fado chamado “Estranha forma de vida”, enquanto as cenas documentais constroem um discurso de equivalência ao mostrar imagens da guerra colonial e o sofrimento e privações, tanto de portugueses quanto de africanos.

Após a apresentação do que equivale à apresentação da metrópole e colônias, é na terceira parte do filme, justamente, que se encontra a seqüência chave do filme, responsável por dar título ao documentário. A seqüência do parto acontece durante a transição de “A Porta Fechada” para “RE VI VER”. Parece difícil ficar indiferente às cenas mostradas neste momento. Vários fatores contribuem para que este seja o ponto alto do filme a começar pela ruptura na trilha sonora e nas imagens. As imagens coloridas e em primeiro plano do parto contrastam com as cenas panorâmicas em preto e branco dos arquivos; a trilha sonora marcante que predomina no filme até então é substituída por uma trilha quase imperceptível. O estranhamento visual e auditivo, causado pela seqüência do parto introduzida no filme, impacta todos os sentidos do espectador.

O nascimento da criança em primeiríssimo plano é mostrado sem a introdução de nenhum procedimento que possa minimizar a visão crua de uma vagina dilatada sangrando, que ganha proporções gigantescas na tela. A violência da utilização do fórceps vem desacompanhada de qualquer lenitivo que minimize o incômodo do espectador ao assistir a um parto difícil mostrado com o máximo de realismo. Esta violência expressa no parto, literalmente apresentado, ganha mais destaque quando os diretores traçam um paralelo entre o sangue que escorre da vagina e o sangue derramado pelos soldados na guerra colonial, por meio de imagens que se alternam com as cenas da sala de cirurgia. Em nenhum momento o rosto da mãe, ou o rosto de qualquer integrante da equipe médica é mostrado; nos poucos espaços vazados e não preenchidos pela vagina, e pela criança coberta de líquido e sangue, há apenas o branco asséptico hospitalar.

O parto da revolução, frio, quase mecânico, sem choro de mãe ou de criança, sem sorriso e sem nenhuma música de fundo agradável para embalar a cena, é em termos simbólicos um parto duplo. No momento em que a(o) médica(o) se prepara para cortar o cordão umbilical, há um ruptura na ação que introduz a imagem do montador do filme assistindo ao nascimento da criança. Neste instante, saímos do filme e somos remetidos ao seu processo de edição e feitura. O corte na película cinematográfica é feito simultaneamente ao corte do cordão umbilical que passa a ser visto projetado na parede: no primeiro plano, um dos diretores faz um gesto idêntico ao do médico, em um paralelo claro entre o nascimento da criança e do documentário. Desta forma, o nascimento da criança simboliza a revolução e o nascimento do próprio filme que, por sua vez, nos remete ao “trabalho novo” pretendido por Zé Celso, e com isso, ao renascimento do próprio “Oficina”.

Vale observar que apesar do filme ter sido feito somente por Zé Celso e Celso Lucas, os créditos de “O Parto” indicam que a realização é da *Comunidade Oficina Samba* resgatando a noção de grupo/coletivo e retomando, inclusive, o logotipo da bigorna, em substituição à foto da rampa da Universidade de Brasília. Ao evocar novamente a idéia de grupo, e retomá-lo com elementos dos anos de 1960 (a bigorna que já havia sido abandonada), Zé Celso reivindica para si a marca “Oficina”, condensando os muitos e diferentes “Oficinas” em uma espécie de manifesto que aparece timidamente na última cena de “O Parto”.

Não por coincidência, é com o duplo nascimento que os diretores literalmente ganham voz no documentário. Em “O Parto” quase não há voz em *off*, seja dos diretores ou de um narrador comentando as cenas, salvo pouquíssimas intervenções com *slogans* políticos. Mas, a partir da seqüência do parto, a voz dos diretores, praticamente ausente, aparece com um vigor e presença digna de narradores de jogos de futebol. Assim, o “trabalho novo”, já anunciado alguns anos no Brasil, é (re)definido na cena final de “O Parto” em forma de um manifesto pela “descolonização política e cultura total”. O documentário termina com imagens da criança ainda na sala de parto com legendas que dizem “A Revolução é uma CRIAÇÃO COLECTIVA de um Trabalho novo, diário, para a transformação de toda a vida” e “Até sempre: amor, humor”. A voz em *off* de Zé Celso anuncia que a revolução é uma criança analfabeta. Enquanto outra legenda fala em “quebrar as barreiras”, o diretor completa a frase com nomes dos países e continentes pronunciados como se formassem uma única palavra separada silabicamente “Por-tu-gal-Bra-sil-À-fri-ca”⁵⁷.

A idéia de um “trabalho novo” para a “transformação de toda a vida” implica uma nova postura por parte do diretor teatral – agora diretor de filmes - que anuncia uma atuação que se propõe a quebrar não só as barreiras entre países e continentes, mas também já anuncia uma não separação entre sua arte e sua vida – o que justifica em parte a indissociabilidade entre Zé Celso/Oficina. O manifesto aponta, ainda que de uma maneira incompleta e pouco elaborada, a noção de que a pessoa Zé Celso e sua vida particular não podem ser separadas de seu trabalho e sua arte. Assim, o “trabalho novo” só pode ser revolucionário quando de fato consegue transformar não somente a arte, mas a toda a vida em sua acepção mais ampla. A resposta para como levar adiante o manifesto e colocar em prática o “trabalho novo” não aparece nesse filme, que termina com a mensagem que o caminho ainda está por fazer e aprender, uma vez que “a revolução é uma criança analfabeta”.

⁵⁷ Neste sentido, é difícil não relacionar este posicionamento dos Celsos com o “luso-tropicalismo” de Gilberto Freyre. Só que se com Freyre, alinhado com Portugal, inclusive politicamente, trata-se de pensar “o mundo que o português criou”, aqui a equação é invertida. Para a discussão como o “luso-tropicalismo” de Freyre é assimilado como solução retórica para preservação do imperialismo e continuidade do regime autoritário ver Thomaz (2002). Para uma reflexão a respeito dos ecos do “luso-tropicalismo” no meio intelectual brasileiro conferir o trabalho de Fernanda Arêas Peixoto (2000).

2.2. “Vinte e Cinco”: a criação de um novo alfabeto.

Celso Lucas recorda que “O Parto” é finalizado às vésperas de ser exibido em Portugal pela RTP, no dia 10 de julho de 1975. Segundo o co-diretor, o fim de seu processo de produção foi acelerado pela solicitação da emissora que pretendia que ele fosse exibido na mesma data em que era comemorado o “dia da raça” em Portugal. Celso Lucas comenta que a exibição, portanto, acontece

no primeiro dia da raça, assim eles chamavam, que era uma comemoração racista que o salazarismo mantinha. E foi a primeira vez que o dia da raça não teve as comemorações racistas e nessa noite passou “O Parto” na televisão. Como foi falado que iria nascer uma criança na televisão, um filme sobre a revolução, nessa noite a televisão portuguesa registrou um pico de audiência que ainda não tinha sido registrado na história da televisão portuguesa. Foi o auge de audiência da história da televisão portuguesa... Eu e o Zé demos uma entrevista depois do filme e nós ficamos super conhecidos. No outro dia, a gente saía na rua e as pessoas vinham falar com a gente. Nós ficamos popularíssimos por causa desta entrevista depois do filme (LUCAS, 2003).

De fato, é possível supor parte do impacto do filme na televisão portuguesa logo após o longo período de rígida censura à TV, ao cinema e aos demais meios de comunicação. Além das fortes imagens do parto, já relatadas, o documentário traz ainda imagens do que se passava fora de Portugal a partir de um ponto de vista bem diferente ao que os portugueses estavam habituados a assistir na RTP comandada pelos salazaristas. O próprio dia escolhido para a sua exibição na televisão acentua ainda mais o contraste com o período anterior ao 25 de Abril, já que o filme faz uma dura crítica ao discurso racista de Caetano⁵⁸.

Somente alguns dias após a exibição de “O Parto”, Celso Lucas e Zé Celso partem para o segundo e mais importante projeto realizado por eles durante o exílio. Trata-se da experiência de trabalho empreendida em Moçambique entre julho de 1975 e meados de 1978. Durante a estada africana, os brasileiros participam ativamente da criação e consolidação das diretrizes com relação à produção audiovisual daquele país. Além de terem assumido a direção do recém-criado (INC) Instituto Nacional de Cinema, também

⁵⁸ A data escolhida para exibição de “O Parto” é extremamente importante já que, com o fim do Estado Novo, a data é mantida como feriado, mas com a denominação de Dia de Portugal e Dia de Camões (pois também marca também o aniversário da morte de Camões).

participam da elaboração do projeto do que deveria ser a Frente Popular de Cinema e Vídeo de Moçambique. O convite realizado pela FRELIMO (Frente de Libertação de Moçambique) para que os brasileiros ocupassem cargos administrativos no país ocorre após a dupla dirigir o que é considerado por alguns como o primeiro filme realizado em Moçambique⁵⁹. Definido inicialmente por seus diretores como um documentário sobre a Independência de Moçambique, “25” (1976/77) é o elemento chave da atuação de Zé Celso e Celso Lucas naquele país, mesmo porque a saída de Portugal e ida para Moçambique se deram justamente devido à realização do filme. Do mesmo modo, a continuidade dos projetos seguintes em Moçambique é devedora da repercussão nacional e internacional de “25”.

Se “O Parto” termina com a frase “a revolução é uma criança analfabeta”, “25” pode ser entendido como uma espécie de continuação desse primeiro filme; eles funcionam como uma espécie de duplo. A continuidade entre as obras é explícita: a primeira cena de “25” traz uma criança moçambicana aprendendo a escrever a palavra “revolução” em um quadro negro, começando exatamente do ponto em que termina a última cena de “O Parto”. Se em “O Parto” os diretores se propõem a mostrar o nascimento desta criança chamada revolução, em Moçambique ela já dá seus primeiros passos e aprende as primeiras letras de um “novo alfabeto”. O filme realizado em Moçambique propõe ainda uma analogia entre o aprendizado das primeiras letras e sílabas e o aprendizado do fazer cinematográfico, ao mostrar um menino começando a operar a câmera de cinema.

Ainda nesta apresentação de “25”, são mostrados os bastidores da produção do documentário enquanto uma voz feminina em *off* (com sotaque do português, não brasileiro) anuncia que o filme é um trabalho de portugueses, moçambicanos e brasileiros para falar do processo em que “por mais de 400 anos Portugal julgou-se o centro da Terra

⁵⁹ Segundo os diretores e o material de imprensa da época publicado no Brasil e na Europa, “25” foi apresentado em festivais internacionais como sendo o primeiro filme moçambicano. No entanto, não obtive a confirmação deste dado. Em entrevista a mim concedida em maio de 2006, José Luiz Cabaço, então Ministro da Informação de Moçambique, disse não ter certeza se “25” foi lançado antes de outros filmes que seriam rodados depois da independência. De fato, é difícil apontar com precisão as datas, já que foram produzidas várias versões de “25” e que estas foram exibidas em Moçambique em épocas diferentes. Além disso, deve-se observar também que a grafia do título aparece de duas maneiras distintas, “25” e ainda “Vinte e Cinco”. Uma mesma versão pode apresentar as duas grafias, a exemplo da versão apresentada em Cannes em 1977.

de modo que as colônias giravam em torno da metrópole”. A fala feminina é interrompida pela voz de Zé Celso que decreta: “até que se descobriu que não há centro, não há ponto fixo no universo” – retomando a mesma discussão iniciada em “O Parto”, como visto. Depois disso, a seqüência *menino aprende a escrever, menino aprende a filmar* é completada com a imagem do astrolábio: homem com a câmera de cinema, homem com telescópio, globo terrestre, homem com a câmera de cinema.

A apresentação de “25” - assim como em “O Parto” - faz referências à montagem e às remontagens de “Galileu Galilei” pelo “Oficina”. O astrolábio, que originalmente era parte do cenário da montagem da peça, as citações que dialogam com a teoria heliocêntrica e o paralelo entre o telescópio, que permite observar o mundo e a câmera de filmar que registra o mundo, estabelecem um extenso jogo de analogias. Este jogo nos permite fazer ligações entre a importância do astrolábio para os descobrimentos e para as grandes navegações e a importância do cinema para o processo, tanto de colonização quanto de “descolonização cultural” (nas palavras de Zé Celso); entre o “trabalho novo” gerado pela *Comunidade Oficina Samba* e a nova era anunciada por Galileu; e ainda entre a figura de Galileu e de Zé Celso – quando este toma de empréstimo as falas da personagem de Galileu ao anunciar que não há mais centro.

Esta apresentação já anuncia rapidamente algumas diretrizes do tão citado “trabalho novo”, amparado na criação de um “novo alfabeto”, ou seja, na retomada do projeto de uma nova forma de comunicação, de fazer artístico. E no interior deste projeto, o uso da tecnologia de reprodução de imagens (no caso, o cinema) ganha destaque e passa a ser entendido como tão importante para o processo de “descolonização” quanto o astrolábio para o processo de expansão colonial marítima. Do mesmo modo, a apresentação já anuncia a tentativa de colocar em prática o “quebrar barreiras entre por-tu-gal-bra-sil-afri-ca” anunciado em “O Parto” ao sublinhar a idéia de um trabalho de equipe intercontinental e ao apresentar as imagens que representam o trabalho de brasileiros, portugueses e moçambicanos⁶⁰.

⁶⁰ Ao meu ver, se em “O Parto” os Celsos escapam à armadilha de infantilização das colônias africanas, eles não têm o mesmo êxito em “25”. Algumas passagens dão margem à interpretação de uma certa superioridade dos diretores brancos em relação aos moçambicanos que aparecem no filme. Um exemplo é quando aparece a equipe de trabalho, em que o único moçambicano em foco é uma criança negra aprendendo a filmar. Além

O aprendizado deste “novo alfabeto” pode ser resumido a partir de alguns elementos presentes no filme, tais como sua estrutura narrativa – que foge à linearidade baseada no que foi definido como a “idéia da espiral e ponto de ogum” – e o excesso de informações e estímulos sonoros e visuais que se caracterizam como um apelo a uma forte experiência sensorial. Este “novo alfabeto” busca expressar o resultado de uma experimentação de uma sensibilidade visual e auditiva diferenciada, e tenta estabelecer uma nova postura em relação ao fazer artístico e cinematográfico empreendido pelo “Oficina” até então.

A criação deste “novo alfabeto”, entretanto, se deu de modo concomitante ao longo processo que envolve a feitura do filme. E, para entendê-lo (e, conseqüentemente, entender também as relações dos brasileiros em Portugal e Moçambique), é fundamental sublinhar o jogo de tensões que se estabelece de forma deliberada entre os diretores ao longo da feitura do filme. Conforme discutirei de forma mais detida a seguir, em “25” é possível identificar dois filmes diferentes dentro de um só – um co-produzido pela RTP de Portugal e outro feito pelo INC de Moçambique. Desta forma, seus processos de produção e pós-produção são tão importantes quanto o filme em si. Os diretores incorporam as tensões presentes ao longo da realização de “25” nas diferentes versões da obra, e vão se afastando cada vez mais do objetivo inicial: realizar um documentário sobre a festa de independência. Desse modo, o filme passa a relatar a história de dois brasileiros que fazem um documentário sobre a independência moçambicana com financiamentos de órgãos governamentais de Portugal e Moçambique, cada qual com expectativas muito diversas em relação ao produto final.

O projeto do segundo documentário, até então sem título, era bem mais ousado do que “O Parto” na medida em que envolvia um trabalho não só de montagem de material de arquivo, mas também de captação de imagens e registros feitos em outro país. Além das dificuldades de ordem técnica, tais como o deslocamento de uma pequena equipe e seus equipamentos para um outro continente, havia questões políticas envolvidas, como a concessão da

disso, as generalizações da construção da imagem em uma pretensa unidade do povo moçambicano em “25”, muitas vezes minimiza diferenças entre grupos étnicos de línguas e dialetos e costumes diferentes.

autorização da FRELIMO para que os diretores filmassem as comemorações oficiais da Independência. A despeito da escassez de tempo (já que entre a exibição de “O Parto” em Portugal e a chegada de Zé Celso e Celso Lucas em Moçambique há um intervalo de somente alguns dias), os diretores conseguem o apoio da RTP que coloca à disposição dois de seus técnicos, além de equipamentos, materiais e auxílio financeiro para a viagem e equipe. Eles obtêm também o apoio da FRELIMO que não impôs nenhum tipo de restrição ou impedimento para a realização da obra.

Conforme cartas, ofícios e documentos oficiais das negociações para a co-produção da RTP⁶¹, o projeto inicial de “25” previa a realização de um “filme-reportagem”, ou seja, de um documentário de média duração (assim como “O Parto”), nos moldes de uma cobertura jornalística, para ser exibido na televisão alguns dias após a independência moçambicana. Os diretores brasileiros não conheciam Moçambique e as informações que dispunham previamente sobre o país e sobre seu processo de emancipação consistiam basicamente em fatos veiculados nos meios de comunicações internacionais. Assim, diferentemente de “O Parto”, não havia um roteiro pré-definido e o projeto inicial previa apenas as gravações dos acontecimentos próximos ao dia em que o país se tornaria independente. A idéia primeira consistia na viagem a Moçambique com estada de apenas alguns dias para documentar as festividades de independência e o retorno à Portugal, tão logo as solenidades chegassem ao seu fim, para o lançamento do filme um mês depois.

De acordo com o projeto inicial, a equipe formada pelos diretores e pelos técnicos da RTP chegaria à cidade de Lourenço Marques dois ou três dias antes da capital moçambicana mudar o seu nome para Maputo, em 25 de julho de 1975, passando a registrar as comemorações da independência e as solenidades oficiais do novo governo. Entretanto, alguns dias depois, quando estaria previsto o retorno a Lisboa, os dois diretores decidem não regressar a Portugal, resolvendo permanecer em Moçambique. Os desacordos com a RTP começam, e a emissora solicita o retorno imediato dos técnicos e dos equipamentos, deixando a dupla de brasileiros sem condições de continuar o trabalho, já que eles não

⁶¹ Conferir documentos e cartas enviadas a RTP, especialmente “Relatório sobre o filme “25” enviado a emissora em março de 1976. Material depositado no acervo da Unicamp, pasta 13 de Manuscritos e Outros Suportes.

possuíam nenhum equipamento de captação de imagem ou som.

A justificativa dos diretores para permanecerem no país, segundo documentos da época⁶², é que, após filmarem a “festa”, sentiram a necessidade de filmar a “anti-festa”. Ou seja, segundo orientação da RTP eles haviam documentado as comemorações oficiais da festa da independência. Agora, por conta própria, decidem registrar o lado não festivo do processo de independência, as conseqüências da guerra colonial e dos confrontos do processo de emancipação. Com isso, o objetivo do documentário se altera e os diretores se propõem a apresentar a independência moçambicana sob dois pontos de vista diferentes: o do sorriso e cantoria de um povo que comemora sua independência e o do choro e sofrimento dos que tiveram parentes mortos nos combates que custaram tal emancipação.

Nas conversas e entrevistas a mim concedidas por Zé Celso (2004), Celso Lucas (LUCAS, 2003) e ainda com o ex-ministro José Luiz Cabaço (CABAÇO, 2006), é difícil precisar com exatidão de quem partiu o convite para o segundo documentário realizado para a RTP: se da emissora ou dos diretores, que a esta altura gozavam de relativa credibilidade após a repercussão de “O Parto”. Apesar dos brasileiros reivindicarem para si o mérito da iniciativa, o fato é que o projeto também interessava muito à nova direção da RTP que, simpatizante dos processos de emancipação das colônias portuguesas, vislumbrava uma possibilidade de mudança radical de diretrizes da emissora. É interessante notar que em “25”, ao utilizar material de arquivo da RTP os diretores introduzem trechos de filmes “educativos” de cunho racista produzidos pela emissora, e que serviam de propaganda do governo salazarista. Através deles é possível comparar as diferenças da atuação da Rádio e Televisão Portuguesa em relação à realização de filmes de propaganda revolucionária (como “O Parto” ou o projeto de “25”) e em relação a filmes educativos que pregavam a dominação dos portugueses em suas colônias africanas. Nesse sentido, a nacionalidade dos diretores é um dado importante para entender como eles estavam em uma espécie de posição neutra que os diferenciava dos portugueses, de quem os moçambicanos buscavam a independência e da ruptura cultural, já que os Celsos vinham de um país que, assim como Moçambique, já fora colônia de Portugal e sofrera as conseqüências do colonialismo.

⁶² Ver especialmente pasta 27 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

Esta posição estratégica soube ser aproveitada pelos diretores desde o início de sua permanência na Europa, pois nos documentos oficiais endereçados a órgãos portugueses ressaltavam o fato de serem brasileiros que tiveram que se afastar de seu país de origem em consequência da ditadura militar. No início de 1975, quando ainda havia um grupo de pessoas trabalhando sob a coordenação de Zé Celso, os documentos enviados à RTP, com o objetivo de financiar o término do filme “O Rei da Vela”, apontavam o trabalho do Oficina como uma das bases da “revolução cultural brasileira operada pelo Movimento Tropicalista”.⁶³ Em “O Parto” a idéia de um documentário feito por brasileiros sobre a revolução portuguesa já se faz presente, seja nos comentários apresentados com o sotaque dos brasileiros - sem a presença de narradores portugueses -, seja na seqüência final, que aponta para a busca de uma unidade via língua portuguesa expressa pelo que seria o “trabalho novo” de quebrar as barreiras culturais entre “por-tu-gal-bra-sil-á-fri-ca”.

No caso do documentário sobre Moçambique, a condição de brasileiros e de expoentes no cenário cultural, favoreceu a obtenção do apoio inicial da RTP, bem como o posterior rompimento com a emissora portuguesa para buscar a adesão do governo moçambicano ao projeto. De modo que um “filme-reportagem” financiado por Portugal foi se transformando em um filme produzido pela República Popular de Moçambique. Segundo Celso Lucas, na mesma entrevista a mim concedida (*op.cit.*), após o rompimento com a RTP, o filme conta com o apoio e entusiasmo da FRELIMO que abraça o projeto de “25”. O principal interlocutor da dupla de brasileiros para o prosseguimento do documentário foi o então Ministro da Informação José Luiz Cabaço que cedeu a eles um equipamento de cinema usado pela FRELIMO no tempo da guerrilha, na década de 1960. Celso Lucas recorda que conseguiram um gravador cassete, rolos de filme e uma filmadora a corda que gravava somente 15 segundos de imagens ininterruptas. De posse de um equipamento extremamente

⁶³ Em uma carta redigida em Lisboa em 15 de janeiro de 1975 destinada a Arthur Ramos (diretor do setor de teatro da RTP), Zé Celso (em nome do *Oficina Samba*) propõe a compra do filme pela RTP para ser lançado na televisão portuguesa. Entre os argumentos está o fato do filme ser baseado em uma das mais importantes obras do teatro brasileiro, portanto, da língua portuguesa. Na carta ele é definido como “uma obra que trata das relações da burguesia dos países sub-desenvolvidos com o imperialismo”. O “estilo antropofágico devorador da cultura dos centros colonizadores” é evocado como “uma arte da descolonização brasileira, em nível actual de rejeição e devolução, tanto do passado Colonial como do presente dependente do imperialismo”. Conferir pasta 28 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

precário, os diretores partem para uma viagem ao norte do país em um avião bimotor, também cedido pela FRELIMO, na companhia de um soldado que servia de guia. A viagem pelo norte do país dura cerca de 20 dias e, durante o périplo, os diretores filmam os sobreviventes das aldeias afetadas por massacres e zonas de guerras.

A estada em Moçambique dura quase dois meses; nesse período, os brasileiros percorrem o país, captando novas imagens para o documentário⁶⁴. Com a alteração do projeto inicial, como visto, surge a idéia de dar ao filme o título de “25” numa referência a outras datas marcantes: o 25 de junho de 1962 (data da fundação da FRELIMO); o 25 de Setembro de 1964 (quando foi disparado o primeiro tiro da insurreição para a libertação do país); e o 25 de abril (queda do Estado Novo português). Assim, o filme tornou-se um duplo em que é mostrada a “festa” do 25 de julho e a “anti-festa” em referência às dificuldades do povo moçambicano envolvendo os acontecimentos das outras três datas.

Entre os registros captados pela lente dos diretores estão algumas passagens que, segundo entrevista de José Luiz Cabaço (op.cit.), causaram certa estranheza por parte dos líderes moçambicanos que na época acompanhavam a produção do filme. Uma passagem polêmica é a “festa” do povo moçambicano representada como tendo o seu ponto alto e mais importante em uma comemoração popular em uma praia na passagem do dia 24 para 25 de julho. A maneira como tal comemoração é mostrada escapa ao registro documental, pois se trata antes de mais nada de uma espécie de encenação dirigida pelos brasileiros. Vale lembrar que como a câmera de cinema de que os Celsos dispunham só gravava 15 segundos ininterruptos, era preciso pedir que a população parasse e esperasse até que Celso Lucas desse corda para filmar novamente mais 15 segundos. (LUCAS, 2003). Ao colocar em suspensão as fronteiras entre documentário e ficção, autenticidade e simulação, os diretores foram criticados por não apresentarem uma comemoração moçambicana de fato e sim “brasileirices”, já que, segundo relata Cabaço (op. cit.) para alguns dirigentes moçambicanos aquela era mais uma festa brasileira que tentava aproximar grupos étnicos distintos em torno do que seria a dança, música e comportamento dos moçambicanos

⁶⁴ Sobre a viagem conferir *Revista Tempo* n. 365, Maputo, de 2 out. 1977 (p.50-53). Conferir pasta 28 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

Durante o período em Moçambique (e com o equipamento limitado que dispunham), os diretores conseguem acumular um material que, somado ao captado com os técnicos da RTP, totalizavam 8 horas. No entanto, apesar do apoio do governo moçambicano, o país não tinha condições naquele momento de efetuar todo o processo de revelação, montagem das imagens e áudio. Desse modo, os Celso tiveram que voltar à Europa para a montagem do filme, tentar reatar as relações com a RTP e finalizar o documentário. Mesmo com o retorno a Lisboa e com um acordo prévio para que o trabalho continuasse, as discordâncias entre a RTP e os diretores agravaram-se. Com base nos documentos, cartas, relatórios e solicitações dos brasileiros enviados à emissora, é possível reconstituir parte dos impasses⁶⁵.

Quando os brasileiros regressam a Portugal com as oito horas de imagens gravadas em Moçambique, decidem também aproveitar o material de arquivo produzido pela RTP que já havia sido utilizado em “O Parto”. Dessa forma, os diretores trabalham em Lisboa para montar o filme com as oito horas de imagens moçambicanas e aproximadamente oito horas de material de arquivo da RTP. A montagem do filme ficou a cargo de Celso Lucas que teve o auxílio de Zé Celso e da portuguesa Manoela Moura. Após quase um ano de trabalho ininterrupto, fica pronta a versão preliminar de “25”, de 3 horas e dez. Mas o filme ainda está sem som, o que demanda ainda mais tempo e investimento. As relações com a RTP - já descontente com a demora e o aumento do custo da obras - ficam ainda complicadas quando Celso Lucas insiste em incluir uma trilha sonora composta de quase 50 músicas diferentes. O descontentamento da RTP com os brasileiros se intensifica ainda mais quando a emissora não aceita que o Ministério da Informação de Moçambique entre nos créditos, atestando ser ele dirigido por brasileiros no interior de uma produção luso-moçambicana.

Segundo Celso Lucas, a situação, que já estava desconfortável, torna-se insustentável quando a direção da RTP é destituída.

Nas vésperas de editar o filme teve um golpe de direita em Portugal, um golpe

⁶⁵ Conferir pastas 13, 14, 27, 28 e 29 do acervo de Manuscritos e Outros Suportes, Unicamp.

chamado 11 de março. Uma turma da elite da aviação da aeronáutica portuguesa, eles se juntaram com um grupo reacionário do exército português e deram um golpe e destituíram toda a direção da Televisão Portuguesa, puseram uns caras super reacionários [...] Eles souberam que tínhamos esse material e que a Televisão iria exibir um filme sobre Moçambique e ameaçaram por fogo na emissora. Eles telefonavam ameaçando que se tivesse a transmissão de “25” eles iriam fazer um atentado, colocar fogo na Televisão. E daí o material começou a correr perigo. Era um material muito forte, principalmente dos militares na época da guerra com verdadeiras atrocidades do que eles faziam. E esse material a gente começou a tirar da televisão embaixo da blusa. A gente colocava na blusa, naqueles casacos, estava frio e a gente punha na cintura, prendíamos bem nas costas e saía com casaco. A Televisão foi ocupada pelos militares, puseram barricadas, sacos de areia, pra chegar na sala de edição tinha que passar por esse aparato militar todo. [...] Daí escrevemos um SOS para o governo moçambicano dizendo que esse material corria um sério risco de ser destruído e que era um material muito importante de Moçambique, afinal de contas era o primeiro filme moçambicano. Daí eles mandaram um emissário que viu o filme na moviola e imediatamente saiu da moviola, foi na direção e propôs uma compra da produção toda. Acertaram negócio e Moçambique comprou a produção toda, os negativos do filme e deu condição de terminar o filme, eles pagaram a mixagem (Entrevista à autora, c.f. LUCAS, 2003).

O itinerário da produção de “25” pode ser resumido da seguinte maneira: a ida dos Celsos para Moçambique em 1975 (onde permanecem aproximadamente dois meses filmando com apoio da FRELIMO); o retorno à Lisboa para editar o filme na RTP (onde continuam por quase um ano montando a versão preliminar do filme sem áudio e com duração de três horas e dez); E, finalmente, a volta a Moçambique em 1976 (quando o governo moçambicano compra definitivamente os direitos do filme e arca com as despesas do fim da mixagem do áudio que seria realizada na Inglaterra). A primeira versão sonorizada é exibida em Moçambique nas comemorações de um ano da independência. Os diretores retornam em seguida a Londres para montar a segunda versão com duas horas e vinte minutos, que seria divulgada no circuito internacional de festivais de cinema, no início de 1977. Assim, o que era para ser um “filme-reportagem” a ser exibido logo depois da independência torna-se um filme que vai sendo modificado ao longo de dois anos de produção, e que ficaria pronto apenas um ano depois do previsto em sua a versão preliminar, e dois anos depois da independência moçambicana na segunda versão.

Além das três versões citadas do filme, há ainda a versão francesa, também de 1977, que é a última e a mais conhecida fora de Moçambique, exibida no Festival de Cannes durante a

Quinzena dos Realizadores. Minha opção por comentar esta versão se deve ao fato de que nela é possível perceber mais claramente o processo de mudanças do documentário em relação aquilo que chamei aqui de um “processo de incorporação das tensões da feitura do filme no próprio filme”. Sendo esta a última versão, resultado de árduo e tumultuado caminho como visto, nela é possível encontrar os traços e ranhuras de um processo em que um documentário sobre a independência moçambicana altera-se para um “musical-político”, em que José Celso e Celso Lucas se projetam na tela construindo uma narrativa que trata, sobretudo, de dois brasileiros realizando um filme sobre Moçambique.

A definição de “musical-político” aparece tardiamente e coincide com o lançamento da versão francesa e o período de retorno de José Celso ao Brasil (1977/78). Entretanto, aos poucos, a idéia de “documentário” utilizada no início do projeto vai sendo abandonada logo após o retorno de Moçambique. É interessante perceber que na mesma época, não só a definição de “25” vai sendo alterada durante seu processo de produção, mas também “O Parto”, que já havia sido finalizado e que conta com apenas uma versão, vai gradativamente deixando de ser chamado de “documentário” pelos diretores em entrevistas à imprensa, em material de divulgação e documentos oficiais até ser definido como um “filme-teste”⁶⁶. Como já indicado e que será melhor trabalhado no próximo capítulo, quando tratarei da produção em vídeo do “Oficina” nos anos de 1980, os trabalhos de cinema e de vídeo não se enquadram com facilidade em definições de gênero, escapando ainda das classificações rígidas que separam ficção e não-ficção.

Embora haja uma espécie de consenso entre a dupla de diretores, que afirma ser a versão mais longa do filme aquela mais próxima de suas expectativas (segundo entrevista de Celso Lucas (2003), a versão reduzida para a exibição em festivais cinematográficos perde em qualidade estética para a versão ampliada), a versão francesa oferece a vantagem adicional de fornecer informações que situam acontecimentos, locais e personagens históricos (já que concebida para público estrangeiro). Esta versão traz ainda legendas com traduções de falas e outras explicativas que oferecem dados extras, ausentes na narração e nos créditos das

⁶⁶ Ver especialmente relatórios sobre “25” enviados a RTP em 1976 ver pasta 27 do acervo de Manuscritos e Outros Suportes, Unicamp.

versões anteriores. Outro fator a ser considerado é que esta versão foi produzida na França, espécie de “território neutro”, distante dos locais de produção português ou moçambicano, e envolvendo profissionais e técnicos que não haviam participado da realização do filme. Parece sintomático nesse sentido o fato da RTP e da FRELIMO serem totalmente excluídas dos créditos que trazem apenas o Instituto Nacional de Cinema de Moçambique⁶⁷ – que nem havia sido criado quando da realização da primeira versão de “25”.

A versão francesa⁶⁸ do filme “25” apresenta cinco partes, cada qual correspondendo a cada um dos cinco “tempos” distintos que buscam dar conta da história de Moçambique desde o início do período colonial. A árdua tarefa de esboçar um resumo da estrutura do filme só foi possível graças ao guia escrito pelos Celsos. Parece sintomático que eles tenham divulgado uma espécie de libreto para que o público (principalmente estrangeiro, situado fora dos circuitos de exibição de Portugal e Moçambique) pudesse acompanhar com mais facilidade o filme, definido como um “musical-político”, que foge à estrutura narrativa linear porque se apóia na “idéia da espiral e ponto de ogum”⁶⁹.

Os “tempos” tratam de processos históricos específicos, mas as cenas contidas em cada um deles não seguem uma apresentação cronológica linear. Estes saltos ocorrem em um movimento extremamente rápido e sutil, de modo que quando a linha discursiva do filme parece evidente, esta escapa, dando voltas em um ritmo alucinado. Diferentemente do que ocorre em “O Parto” - onde há um fio cronológico apesar do tom alegórico - em “25” trata-se do inverso. Não há nenhum compromisso com a linearidade. Por exemplo, trechos de filmes de ficção (provavelmente gravados entre 1930 a 1950) ilustram o processo de

⁶⁷ Comentarei a participação de José Celso e Celso Lucas na criação do INC no próximo item deste capítulo.

⁶⁸ A versão francesa é idêntica à segunda versão, mas acrescida de legendas e comentários. É apresentada como uma produção realizada no INA (Instituto Nacional de Audiovisual) da França, Londres, Moçambique, Lisboa. Os créditos indicam “Instituto Nacional de Cinema de Moçambique apresenta”, seguido do título do filme, para em seguida: “com a colaboração do Ministério da Informação da República Popular de Moçambique”. Ao contrário de “O Parto”, “25” não é mais assinado pela “Comunidade Oficina Samba” ou por qualquer formação de grupo ou coletivo que remeta ao “Oficina”. A ficha técnica apresenta que se trata de uma realização de Celso Lucas e Zé Celso. Câmera de Celso Lucas e Guilherme Costa, som de José Valente e Zé Celso, montagem de Celso Lucas e Manoela Moura. As locuções são creditadas a Manoela Moura, Boaventura e “Oficina Samba”.

⁶⁹ Ver *Jornal Versus*, São Paulo: 11 de junho de 1977. Pág. 3 a 7.

colonização iniciado quase cinco séculos antes, o que dificulta a apreensão da divisão dos tempos do filme, que se borram permanentemente. (já que as divisões dos tempos não são definidas claramente por meio de legendas ou narração).

O filme pode ser assim resumido: no primeiro tempo, chamado no roteiro de “A Invasão e Resistência”, os acontecimentos remontam à época dos descobrimentos e contam a chegada dos europeus a Moçambique. A narração dos diretores pode ser comparada a de um professor em uma aula de história para crianças. Mas trata-se de uma aula às avessas que se vale de recursos pedagógicos tradicionais, como ilustrações de iconografia histórica, para contar uma versão livre dos acontecimentos, classificando os europeus de “bandidos armados” e atribuindo falas às imagens de personagens históricos, como a de Cristóvão Colombo, que repetidamente pergunta “onde está o ouro?”. Os professores-documentaristas explicam aos alunos- espectadores que os europeus ao procurarem o ouro das minas do Rei Salomão encontraram uma riqueza maior: os negros. Como em uma aula em que as palavras-chaves precisam ser sublinhadas na lousa, o filme apresenta as palavras-chaves da lição em letreiros ao longo das cenas: “Invasão”, “Escravidão” e “Resistência”.

No segundo tempo, chamado no roteiro de “A Dominação”, o tema é o trabalho forçado dos negros em plantações de algodão e chá, buscando explicar a gênese da idéia de que os “negros são preguiçosos”. O discurso proposto enfatiza ser o branco aquele que, ao explorar o trabalho dos negros, pode desenvolver sua “ociosidade”. Os negros, por sua vez, se entregam ao álcool como uma das únicas saídas à exploração e à fome.

Neste segundo tempo, está o que diretores dizem no roteiro ser um “salto histórico” para os registros da noite colonial (a passagem do dia 24 para o dia 25), trechos gravados por eles mesmos. Os letreiros indicam a palavra “Basta” e são mostradas cenas de derrubada de monumentos portugueses. A destruição e queda de uma estátua de um soldado montado em um cavalo, por exemplo, é uma das cenas mais fortes do filme e interessantes do ponto de vista visual. A destruição simbólica e concreta da presença da metrópole tem início com um homem negro que sobe ao pedestal da estátua e, às marretadas, rompe as patas do cavalo de sua base. A estátua, que permanece intacta do corpo do cavalo para cima, é amarrada em

cordas e em um movimento preciso e ensaiado é puxada por homens que estão no chão. A estátua cai e sua queda é repetida várias vezes em câmera lenta. Toda a seqüência é filmada em preto e branco e em condições de pouca luz, o que acentua a dramaticidade da ação. Apesar da queda do alto pedestal, a estátua permanece quase intacta, e ainda é possível visualizar a figura do soldado e a impressionante imagem do cavalo sem pernas, mostrada em uma câmera que gira em volta da estátua com rapidez, ao mesmo tempo em que vários homens munidos de marretas começam a quebrá-la violentamente. Enquanto isso, a narração profere slogans anticolonialistas.

Se Portugal é representado no filme por meio de estátuas – evocando a idéia de paralisação, de estagnação e, ao mesmo tempo, de poder já que só os poderosos de modo geral são imortalizados em monumentos públicos – Moçambique aparece sempre em movimento. As lentes procuram captar o frenesi da independência como se buscasse apreender um ágil balé, ainda que sempre ciente da impossibilidade de captar a velocidade e multiplicidade dos movimentos. Assim, as comemorações da véspera e do primeiro dia da nação independente são mostradas de maneira fragmentada e em ordem aleatória. Se há uma preocupação com o didatismo para ensinar processos históricos passados através do que eles chamam de um “novo alfabeto”, no processo presente da independência, a voz dos diretores torna-se menos presente e não há indicações de legendas ou narração para situar os registros filmados da chegada do Presidente Samora Machel (1933-1986) a Maputo (ate então Lourenço Marques), ou as cenas de um mendigo nas ruas da capital, ou ainda as imagens da população aprendendo a cantar o hino nacional moçambicano. O que fornece uma pista de estamos nas vésperas do dia 25 é um pôr-do-sol observado por uma criança.

O terceiro tempo, indicado no filme pela letra “I” em vermelho e pela palavra “A Revolta”, traz a noite da proclamação da independência realizada em um estádio lotado. As imagens coloridas são alternadas com imagens em sépia que relembram massacres ocorridos nas aldeias moçambicanas. Dois dos quatro “25” aludidos são mostrados. São lembrados: a fundação da FRELIMO (25 de junho de 1962) e o início da guerra de libertação (25 de setembro de 1964).

O quarto tempo, chamado no guia de “A Revolução” e “Dez anos de guerra”, traz as solenidades da proclamação da independência e a troca da bandeira de Portugal pela de Moçambique no interior de um estádio. A letra “O” em amarelo marca este tempo nos primeiros 40 minutos. É mostrada a seqüência de uma festa realizada em uma praia, da qual participa uma pequena multidão que dança e canta na passagem do dia 25 para o dia 26. Os primeiros raios de sol são refletidos no rosto de uma criança que observa o primeiro nascer do sol da nação liberta. Por volta dos 50 minutos, o quarto tempo apresenta ainda os dez anos da guerra colonial e o terceiro 25: o 25 de abril da Revolução dos Cravos.

Chamado de “A construção de uma nova sociedade – O Começo”, o quinto tempo traz o período pós-independência. O discurso enfatiza a idéia de que a independência é apenas um primeiro passo em direção à emancipação e que a construção de uma nova sociedade só se faz com a construção de um novo homem. Não há imagens de arquivo e todas as cenas gravadas pelos documentaristas são coloridas. O primeiro presidente moçambicano, Samora Machel lembra que enquanto não houver hospitais e escolas não vale a pena ser chamado de um povo independente, já que independência significa trabalhar para mudar as condições de vida pioradas com o colonialismo. Enquanto o presidente discursa, crianças aparecem em situações variadas: comendo, aprendendo a escrever, aprendendo as primeiras lições políticas repetindo em coro frases como “abaixo o colonialismo”.

A despeito da divisão proposta pelos diretores, destaco ainda uma outra possibilidade de leitura da narrativa que pode ser dividida, do meu ponto de vista, em duas partes. Como dito anteriormente, o jogo de tensões entre as instituições e países envolvidos no filme se dá de maneira muito particular, e isso se reflete de algum modo no fato da narrativa ser construída como se houvesse um filme dentro do outro - preservando assim diferentes marcas da orientação do que seria um “filme-reportagem” para a RTP e do novo direcionamento com o apoio da FRELIMO. Desta forma, mais do que apresentar dois pontos de vista – procedimento utilizado em o “Parto” como visto –, em “25” há uma meta-narrativa: o filme fala sobre como fazer um documentário.

Este recurso fica explícito no artifício de iniciar e terminar o filme com inserções que

poderiam ser uma espécie de *making off*. Além das cenas iniciais que apresentam a equipe no processo de edição das imagens, somos conduzidos a uma sala de cinema, na qual moçambicanos assistem à projeção de um filme. A partir do movimento da câmera somos projetados para dentro do filme em exibição. Em um efeito de fusão, a projeção da sala de cinema transforma-se no próprio filme e percebemos que os moçambicanos assistiam à primeira versão de “25” que, neste instante da fusão, passa a ser colorida e tem início o primeiro tempo que fala sobre a chegada dos portugueses.

Há, portanto, um interessante jogo de espelhos aí mobilizado. O filme começa com a equipe de produção assistindo a um filme sobre moçambicanos que vão ao cinema e que, por sua vez, assistem a um filme sobre seu país. A equipe de produção observa os moçambicanos no cinema, que observam a outros moçambicanos e portugueses no filme, em que as imagens tendem a se multiplicar ao infinito. Mas o jogo de espelhos também funciona no sentido inverso, e do mesmo modo que somos lançados para dentro da projeção na tela do cinema, somos arremessados para fora dela, no 4º tempo. Nesse instante saímos do filme colorido e voltamos para a sala de exibição de cinema em preto e branco. Vemos novamente os moçambicanos assistindo ao filme.

Uma vez de volta ao que seria o *making off*, o 5º tempo mostra a atuação dos diretores em sua viagem por Moçambique. Enquanto Celso Lucas opera a câmera de cinema, Zé Celso aparece com um microfone, mostrando o período pós-independência. Entre os assuntos tomados como tema na construção do que seria uma nova sociedade, a questão da imagem e do uso da tecnologia é apresentada quando um soldado da FRELIMO diz que nunca fora fotografado. Zé Celso fala ainda em “paciência revolucionária” enquanto um homem planta uma semente. A música, em forma de coro sem instrumentos musicais, é a mesma do início do filme e são mostradas imagens de uma escola ao ar livre onde soldados, velhos, mulheres e crianças aprendem a escrever a palavra “re-vo-lu-ção”, do mesmo modo que aprendem táticas de guerrilhas. Esta seqüência do soldado “nunca antes fotografado” e da aula ao ar livre se articulam ao início do filme em que é apresentada a correlação entre o astrolábio, o telescópio e a câmera de cinema. As imagens finais trazem novamente o discurso de Zé Celso sobre o “trabalho novo”, em que o diretor fala em “Saudar o nascimento do trabalho novo, a sabedoria nova, a fuga dos tiranos e dos demônios, o fim

das superstições”.

Ao mobilizar este artifício de um filme contido dentro de outro, os diretores desnudam parte do processo de produção da obra. Com isso, “25” define uma forma de trabalho que não mais seria abandonada por Zé Celso em suas atividades a partir de então, e que constitui uma das bases para a reestruturação do “Oficina” com o projeto *Uzyna Uzona*: um permanente exercício auto-reflexivo e auto-referente. Se em “Prata Palomares” as referências ao “Oficina” e seus processos se dão de modo metafórico, indireto, não explícito, em “25” os autores e os processos são incorporados à narrativa de forma explícita, eles literalmente ganham a cena.

2.3. A participação no Instituto Nacional de Cinema de Moçambique.

Tão importante quanto o resultado do projeto do filme sobre a independência de Moçambique, a participação no Instituto Nacional de Cinema, após o término da produção de “25” é de grande relevância para a experiência de Zé Celso e Celso Lucas em relação ao aprendizado de cinema realizado no exílio. O convite para a participação no INC pelo governo moçambicano ocorreu logo após a compra dos direitos de “25” da RTP e a exibição da primeira versão do filme para os moçambicanos no aniversário de um ano de independência. Em uma primeira sessão, a obra foi exibida para os dirigentes da FRELIMO e para os responsáveis pelo Instituto, ainda em seus primeiros tempos⁷⁰. Em seguida, a exibição foi aberta a toda população no cinema Scala, em Maputo. Conforme relatos de Celso Lucas (LUCAS, 2003), a exibição do filme foi um grande acontecimento porque a quase totalidade do público estava entrando em uma sala de cinema pela primeira vez. Este acontecimento marca não só a história cultural de Moçambique, mas tem também grande impacto no projeto artístico da dupla Celso Lucas e Zé Celso, a ponto de escreverem uma espécie de manifesto sobre as potencialidades do cinema intitulado “A África tem tanta

⁷⁰ Apesar de ter a assinatura do Instituto Nacional de Cinema de Moçambique, o órgão ainda não existia quando o filme foi rodado, pois o INC inicia oficialmente suas atividades no ano de 1977. De forma que o Instituto nasce junto com o filme.

necessidade de imagens quanto de proteínas”⁷¹.

Com a participação no recém criado INC para o término e lançamento de “25” em festivais de outros países, Celso Lucas e José Celso vão ganhando cada vez mais espaço dentro do Instituto e são convidados para atuar na coordenação, com o propósito de criarem um circuito popular de cinema e vídeo em Moçambique. Embora tal circuito popular não tenha tido o êxito esperado pelos brasileiros, “Cinemação” apresenta ainda, com base nos relatos deles da experiência em Moçambique, um projeto de retomada no Brasil neste circuito moçambicano. Assim que, ao lado da realização de “O Parto” e de “25”, a participação nas atividades do INC é muito importante para a formulação de um projeto com relação à criação de um circuito de vídeo empreendido por Zé Celso em São Paulo, após a retomada das atividades no “Teatro Oficina”.

O que pretendo enfatizar quando ressalto a importância do processo de pós-produção de “25” realizada no interior do INC é que, devido às condições em que o filme foi feito, é difícil separar seu processo de distribuição e exibição do próprio processo de produção. Convém lembrar que se “25” não é o primeiro filme feito depois da independência em Moçambique, é um dos primeiros, tendo sido realizado em uma situação em que o país não dispunha nem de salas de cinema, nem de público educado visualmente com imagens em movimento (lembremos que não havia televisão em Moçambique). Além disso, “25” foi produzido em um país de governo socialista em que os moldes de produção cinematográfica capitalista não eram aplicáveis, e que ainda estava no início de sua busca por um modelo institucionalizado de cinema⁷². Frente a este cenário, Zé Celso e Celso Lucas tiveram de enfrentar grandes desafios mesmo depois do filme pronto. Tais desafios,

⁷¹ Este e outros textos fazem parte do livro “Cinemação” (MARTINEZ CORRÊA, *et al.*, 1980). Escrito por Zé Celso, Celso Lucas, Álvaro Nascimento e Noilton Nunes (que passa a integrar o núcleo de vídeo do “Oficina”), o livro é editado pela Cine Olho Revista de Cinema e pelo Oficina (*Quinto Tempo Te-Atto Oficina*) em 1980. “Cinemação” é dividido em três partes. A primeira trata da produção de “25” em Moçambique, a segunda do lançamento e exibições do filme e o terceiro do projeto a ser feito no Brasil com relação ao cinema, vídeo e televisão. No livro, a presença da RTP e a produção de “25” em Portugal foram completamente omitidas. Tampouco há menção ao filme “O Parto”.

⁷² Segundo entrevista realizada com Luis Cabaço (2006), logo após a independência, Moçambique sofreu um embargo que não permitia a entrada de filmes produzidos na América do Norte e alguns filmes europeus.

entretanto, tornaram-se um rico aprendizado para os brasileiros e que influenciaria o trabalho de Zé Celso no retorno desse exílio voluntário.

Após a finalização da segunda versão e da versão francesa, “25” percorreu diversos canais de exibição no Brasil e no exterior, sendo exibido em redes de televisão e festivais importantes como os de Leipzig e Cannes (Quinzena dos Realizadores). Além de abrir um espaço para o cinema moçambicano, inexistente até então, a projeção internacional do filme no circuito especializado de cinema possibilitou a divulgação de “O Parto” e uma reaproximação de Zé Celso com o Brasil. No Brasil, “25” foi um dos 23 filmes selecionados para a I Mostra Internacional de São Paulo, realizada entre 21 e 31 de outubro de 1977 no MASP. Segundo os jornais e críticas da época⁷³, o filme foi recebido como um dos mais aguardados do ano. A mostra exibiu filmes da Alemanha Ocidental, Bélgica, Iugoslávia, União Soviética, Dinamarca, Brasil, Tchecoslováquia, Canadá, Argentina, Estados Unidos, China, Portugal, França, Moçambique, Holanda e Grã-Bretanha. Apesar de não competitiva, a mostra contou com votação de júri popular que concedeu o primeiro lugar ao filme “Lúcio Flávio: o passageiro da agonia”, do brasileiro Hector Babenco, e o segundo lugar a “25”. Ambos ficaram praticamente empatados com 85,5 e 85,12 pontos respectivamente.

Mas além do circuito de exibição internacional, o desafio maior era a criação de um circuito de exibição em Moçambique. Entre os escritos, desenhos, fotos e documentos reunidos no “Cinemação”, já mencionado, está um texto sobre a temporada de “25” no cinema Scala, em Maputo. Segundo consta aí, a FRELIMO colocou ônibus à disposição da população local para que as pessoas pudessem assistir ao filme. A maioria do público era formada por população negra que até a independência era proibida de entrar nos cinemas, freqüentados pelos brancos. As sessões chegavam a lotar o cinema de 2600 lugares e os ingressos se esgotavam rapidamente. Tais sessões, que podem ser vistas em fotos que mostram as filas

⁷³ Foram consultados o programa oficial da Mostra e os jornais: Folha de São Paulo, Diário de São Paulo, Correio Brasiliense e Diário do Grande ABC que cobriram o evento. A mostra, que hoje é um dos mais importantes eventos de país, foi na época a segunda iniciativa do gênero em São Paulo. Pois, até então só havia sido organizado o I Festival Internacional de Cinema em São Paulo, em 1954. O material sobre a participação em festivais internacionais encontra-se na pasta 13 do acervo de .Manuscritos e Outros Suportes, da Unicamp. O material sobre a participação na Mostra Internacional, por sua vez, localizado na pasta 14.

intermináveis para a entrada no cinema, começaram a ser gravadas em película por Celso Lucas com o objetivo de produzir um segundo filme em Moçambique intitulado as “As Bichas” (“filas” no português falado em Portugal e Moçambique)⁷⁴.

No bojo do processo de criação de um circuito de exibição moçambicano houve, além das exibições no Scala, projeções itinerantes de “25” em peruas Kombi. O filme “25” assumia desta forma uma função didática, que auxiliaria a ensinar e discutir a história de Moçambique. A partir desta experiência itinerante de exibição de “25”, os brasileiros se envolveram na criação do que seria a “Frente popular de cinema e vídeo” com o que foi chamado de “discurso do movimento”. Tratava-se de uma iniciativa de criar circuitos locais de produção e veiculação de filmes e vídeos sobre a realidade das aldeias, vilas e comunidades. A idéia era que tal material fosse produzido pelos próprios moradores e que, ao mesmo tempo em que serviria de utilidade pública, seria um meio de viabilizar a comunicação entre as localidades isoladas⁷⁵. Embora a principal função destes núcleos descentralizados de informação fosse a produção, a criação de filmes e vídeo, eles também teriam condições de veicular materiais de arquivo produzidos antes da independência, filmagens da FRELIMO ou ainda filmes produzidos no país.

As bases para este projeto não são um mérito exclusivo de Zé Celso, Celso Lucas e Álvaro Nascimento, pois a FRELIMO havia se dado conta da importância dos registros audiovisuais na luta política desde a década de 1960, a ponto de sempre haver sempre um cinegrafista destacado para documentar ações políticas relevantes⁷⁶. Além disso, outros profissionais estavam envolvidos com a imagem em Moçambique depois de sua independência. Entre eles o cineasta francês Jean Luc-Godard (1930) e também francês,

⁷⁴ O projeto de “As Bichas” se propunha a mostrar os moçambicanos que estavam pela primeira vez indo ao cinema para assistir justamente a exibição de “25”. Embora o filme não tenha ficado pronto, o material gravado se encontra no acervo do “Oficina” na Unicamp.

⁷⁵ Como será discutido no capítulo seguinte, após o retorno ao Brasil, Celso Lucas dará continuidade a este projeto na Amazônia, lançando idéias que de algum modo reverberam em outros projetos como, por exemplo, os realizados pelo CTI (Centro de Trabalho Indigenista) “Vídeo nas Aldeias”.

⁷⁶ Um exemplo é a viagem presidencial a província de Cabo Delgado que foi documentada por Celso Lucas e Zé Celso, em agosto de 1976 a serviço do INC. Além de documentar a visita oficial, os brasileiros elaboram um relatório com um mapeamento da situação dos cinemas em 16 localidades visitadas.

antropólogo e cineasta, Jean Rouch (1917-2004). Embora não tenha havido um contato maior dos brasileiros com os franceses, a experiência de Rouch na África e do projeto de Godard para a criação de uma televisão em Moçambique influenciaram o trabalho de Zé Celso e Celso Lucas no “discurso do movimento”. Todo o projeto da Frente Popular de Cinema e Vídeo dialoga com as propostas dos franceses. Em “Cinemação” há menções de dar continuidade a proposta de Godard.

Mesmo que as ressonâncias do projeto “Nascimento (da imagem) de uma nação”⁷⁷ de Godard em cooperação com Rouch tenha sido indireta (pois, os brasileiros tomaram contato com as idéias dos franceses através da FRELIMO), o fato é que os Celsos estavam participando da criação do INC na mesma época em que vários intelectuais, artistas e cineastas se voltavam para Moçambique com o intuito de para cooperar com o governo de esquerda. Deste modo, a inspiração para a criação de um projeto de cinema e vídeo em Moçambique por parte dos Celso é em grande parte devedora da atuação de destes artistas e intelectuais estrangeiros, como Rouch⁷⁸ e Godard.

Segundo escritos em “Cinemação”, a produção cinematográfica moçambicana desenvolveu-se com apoio de profissionais da União Soviética, Suécia e Canadá durante o pré-revolucionário de 1975. Ainda segundo o livro, os moçambicanos teriam aprendido a filmar através do contato com jornalistas e estrangeiros adeptos do movimento de libertação do país. Segundo os depoimentos de José Celso aí presentes, as gravações realizadas pelos moçambicanos durante o período revolucionário tiveram um papel decisivo junto à ONU

⁷⁷ Após uma visita de Godard e Rouch à Moçambique em 1978, ambos elaboraram um projeto de criação de uma televisão experimental em Moçambique. Segundo entrevista de Luis Cabaço (*op.cit*) e informações que constam na versão francesa do *website* do Centro Franco-Moçambicano, embora a televisão não tenha sido criada, Godard chegou a escrever um artigo na revista francesa *Cahiers du Cinema* sobre o projeto intitulado “Naissance (de l'image) d'une nation". Fonte: Cabaço (2006) e <<http://www.ccfmoz.com/art.php?page=cin>>, acessado em março de 2006. A estada dos franceses em Moçambique coincide com o final das atividades de Celso Lucas, Zé Celso e Álvaro Nascimento no INC.

⁷⁸ Sobre Rouch ver Parente (2000), Sztutman (In: Caiuby Novaes, 2004) e France (2000). Em um momento em que há um interesse renovado pela obra de Jean Rouch para pensar as relações entre antropologia e imagem, as reverberações e diálogos do trabalho de Rouch nos projetos de Zé Celso mereceriam uma análise à parte, assim como também os diálogos de Zé Celso com o Cinema Novo, especialmente com Glauber Rocha.

(Organização das Nações Unidas) no processo de reconhecimento da independência moçambicana, em 1975. Neste contexto, o cinema em Moçambique no período da independência deveria então ser usado como instrumento de “descolonização”, para usar o exemplo em que Zé Celso cita quando fala em “colonialismo mental” na narração de “25”.

É em Moçambique que se dá o primeiro contato de Zé Celso com a tecnologia e linguagem do vídeo e também com a convergência de mídias e utilização de várias linguagens. Conforme consta em “Cinemação”, diz Zé Celso:

Outro dado fundamental é cinema e TV, a coisa tem que ser ligada ao vídeo... porque esta década vai conhecer uma divulgação do vídeo como consumo, e eu acho que nós temos que começar a batalhar uma outra utilização do vídeo, como informação descentralizada, como aliás o Godard está propondo em Moçambique (MARTINEZ CORRÊA, *et al.*, 1980, p. 33).

Este texto foi escrito por Zé Celso após o retorno ao Brasil e já explicita o desejo de empreender uma incursão à linguagem do vídeo. O contato com o *videotape*, como era chamado na época o aparelho de gravação em vídeo, se deu de modo mais teórico do que realmente prático, pois nem Zé Celso nem Celso Lucas chegaram a produzir vídeos, embora tenham participado do projeto de criação do circuito de produção e exibição de cinema e vídeo. Vale lembrar que mesmo para os países da Europa, a tecnologia ainda era uma novidade recente⁷⁹.

Apesar de todo aprendizado que esta experiência proporcionou aos diretores brasileiros, eles foram expulsos do INC. A versão de Zé Celso (In: “Cinemação”) é a de que o “Oficina” sustentava uma postura de crítica à adoção de um modelo institucionalizado de cinema, mais sofisticado em termos de mercado, porém sem a efetiva participação popular. Tal posicionamento teria contrariado parte da direção do Instituto resultando na expulsão dos membros do Oficina da coordenação. Segundo a mesma fonte, a chegada do cineasta Ruy Guerra (1931) desestabilizou a direção da emissora a cargo de Zé Celso e Celso Lucas.

⁷⁹ É importante lembrar que embora a tecnologia do vídeo tenha sido desenvolvida nos Estados Unidos na década de 1950, sua utilização era feita somente por grandes empresas comerciais e estatais, salvo algumas exceções de trabalhos experimentais de artistas a partir da década de 1960 com o lançamento do primeiro equipamento de vídeo portátil pela Sony, em 1965, que permitiu o uso individual do equipamento por artistas nos EUA e Canadá.

Ruy Guerra, embora radicado no Brasil, nasceu em Moçambique e saiu do Brasil para atuar na direção do INC, o que gerou conflitos entre as duas direções: a de Zé Celso e Celso Lucas e Ruy Guerra. Assim como o filme “As Bichas”, que não chegou a ser terminado, o projeto de criação da “Frente popular de cinema e vídeo”, o “discurso do movimento”, não chegou a ser levado adiante e Zé Celso, Celso Lucas e Álvaro Nascimento retornam ao Brasil no final de 1978.

Deste segundo tempo apresentado, ocorre o aprendizado do que os Celso definiram como um “novo alfabeto”, e este “novo alfabeto” se caracteriza como um vocabulário artístico/político e técnico que tem o cinema como forma de expressão privilegiada. Em “O Parto”, tanto na metáfora mais óbvia (revolução como parto) quanto na metáfora possível (parto como início de uma nova vida para o grupo) o parto literal da criança lembra que o estado de devir, de espera, ainda persiste, já que a mãe terá que aguardar para ter seu filho – ainda na incubadora - nos braços. No caso do *parto autobiográfico*, a tentativa de aborto mencionada no filme encontra correspondente, na visão de Zé Celso (*op. cit.*, p. 125-134), no período pós-Rei da Vela, com a repressão instaurada pela ditadura militar brasileira. Opinião compartilhada com Fernando Peixoto que em passagem já citada, define o “Oficina” do fim da década de 1960 como grávido de um “vigor alucinado” (ver p. 28), obrigado a abortar após o AI-5. Nesta linha de raciocínio, seria preciso dar luz ao filho bastardo (“O Parto”) para voltar a viver e dar luz ao filho bem vindo (“Rei da Vela” - filme), ainda aguardado como o a criança na incubadora.

Zé Celso já anunciara a morte do grupo, antes do exílio. Morte que, aliás, foi retomada, mais de uma vez, nos discursos de diretor, *happenings*, intervenções e filmes dessa mesma época. Assim, o ciclo iniciado com a morte do guerrilheiro com seu cérebro esfacelado no chão em “Prata Palomares”, termina/ recomeça com o nascimento e o corte do cordão umbilical em “O Parto”. Se o cinema incorporado pelo “Oficina” em “Prata Palomares” assume a função de elemento desestabilizador e desordenador do grupo, como dito no capítulo 1, e em “O Parto”, ele adquire função oposta de (re)ordenação e (re)estabilização do Oficina. Se “Prata Palomares” pode ser definido assim como um *filme-suicídio*, “O

Parto” marca um dos mais importantes renascimentos sucessivos do Oficina desde 1971⁸⁰. É a partir deste filme, que a noção de grupo (Oficina) começa a se fundamentar em torno da figura de Zé Celso quase que em uma situação de indissociabilidade de ambos: ele é o grupo.

Neste sentido, é possível estabelecer uma continuidade entre 1) as seqüências em que o cérebro da personagem de Borghi aparece esmigalhado no chão em “Prata Palomares” após o suicídio 2) a chamada cena da “lobotomização” presente no filme “Gracias, señor” (1972), em que um cérebro simbolizado por um repolho é violentamente despedaçado pelos atores do *happening* realizado em Brasília e 3) o filme realizado no exílio (época que antecede a retomada dos trabalhos teatrais do Oficina) que sugestivamente tem o título de “O Parto” (1975), em que os temas recorrentes são morte e nascimento.

Quer dizer, mais uma vez, o cinema realizado pelo “Oficina” ainda que voltado para o mundo e acontecimentos específicos (desde “Prata Palomares”, como visto), gira fundamentalmente em torno de uma reflexão sobre o grupo, suas relações e tensões internas, bem como sobre os desafios do fazer artístico. Funcionam, nesse sentido, como registro autobiográfico e como uma meta-narrativa. É possível notar ainda que o resultado do projeto (filme) é recorrentemente adiado pela dupla, que altera “25” incessantemente. Os resultados são sempre definidos pelos diretores como precários e incompletos, e novos dados, considerados por eles “fundamentais”, são recorrentemente inseridos no projeto inicial. Mesmo depois de pronta a primeira versão exibida para os moçambicanos, os diretores continuam captando novas imagens que tratam da recepção do filme em Moçambique.

Os elementos do registro autobiográfico pode ser também percebido na escolha deliberada de dividirem o filme em cinco tempos. Em “25”, cada um dos tempos corresponde a uma

⁸⁰ A partir de 1971, pouco antes da viagem de “Utopia” Zé Celso anuncia que o Oficina “volta a ter zero anos” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 155). Desde então são vários acontecimentos e processos que serão marcados como o ano zero, seja no exílio no exterior, seja na retomada dos trabalhos após o retorno ao Brasil em 1979.

vogal em referência ao poema “Voyeles”⁸¹, escrito por Arthur Rimbaud (1854-1891)⁸². Esta referência, que forneceu inspiração para o que foi definido por Zé Celso e Celso Lucas como o novo alfabeto, já havia sido usada outras vezes para definir e resumir a trajetória do grupo antes da ida para o exílio, em 1974. Neste caso, é conveniente apontar o depoimento “O Ano da Babel” que consta na publicação dos diários de Zé Celso,

O primeiro tempo começa com o Rei da Vela, Roda Viva, a Revolução de Maio, o movimento hippie. É a primavera. O segundo tempo é o tempo pelo qual o a gente esperou, esperou, se desencontrou chorou e não veio nada. Nós lamentamos, cantamos blues, sentimos falta de ar... Até o terceiro tempo, que é o estado de esquizofrenia, o não poder mais que explode em cada um. Aí ninguém entende ninguém. O relógio quebra, o fogo queima e cada um fica na sua, numa espécie de trafego desencontrado até entrar no quarto tempo: o tempo da morte, fim de tudo (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 224).

Se o quarto tempo já havia sido definido por Zé Celso como o tempo do “fim de tudo”, “o tempo da morte”, não é de se estranhar que justamente o quinto tempo apresentado em “25” seja chamado de “O Começo”, em que os diretores imprimem sua presença física no filme. Desta forma, assim como “O Parto” representa um duplo nascimento, o quinto tempo de “25” traz o começo de uma nova nação livre de seus senhores com todos os desafios que isto implica. Traz ainda o começo de um novo tempo para Zé Celso com os desafios de recriar um trabalho após a morte de tudo.

Assim, não só os tempos do Oficina são a referência para a construção da narrativa fílmica, mas também o inverso ocorre quando todo o processo de “25” serve como inspiração para a recriação do Oficina, após o retorno ao Brasil de Zé Celso em 1978⁸³. Entre os elementos

⁸¹ Vogais na tradução de Augusto de Campos (In: LIMA, 1993):

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais / Ainda desvendarei seus mistérios latentes / A, velado voar de moscas reluzentes / Que zumbem ao redor dos acres lodaçais / E, nívea candidez de tendas areais / Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes / I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes / Da ira ou da ilusão em tristes bacanais / U, curvas, vibrações verdes dos oceanos / Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos / Que as rugas vão urdindo entre brumas e escolhos / O, supremo Clamor cheio de estranhos versos, / Silêncio assombrados de anjos e universos / - Ó! Ômega, o sol violeta dos Seus olhos!

⁸² Para relações entre a poesia de Rimbaud e o trabalho de Zé Celso conferir Vasconcelos (2000). O poema “Voyeles” também é alvo de análise de Lévi-Strauss (1997)

⁸³ Ainda hoje esta divisão em cinco tempos é usada pelo “Oficina”. Conferir o resumo da cronologia

do processo de Parto/25 que serviram de inspiração para a transformação do “Oficina” em *Uzyna Uzona* está a inserção de novas tecnologias de reprodução de imagem. É com a realização dos filmes produzidos fora do Brasil e da atuação no INC em Moçambique que se dá a elaboração de um projeto que será retomado no Brasil a partir dos anos de 1980 com relação à utilização politicamente orientada das tecnologias de imagem, dos “usos e desusos” do cinema, e da então grande novidade que era o *videotape*, conforme veremos no capítulo seguinte.

publicado no *website* oficial do grupo com o nome de “O Oficina em cinco tempos”. A cronologia se encontra hospedada no *site* antigo, chamado na *homepage* atual de “site velho”. Mesmo com as reformulações do *site* ainda em construção, o antigo continua no ar, dentro do novo.

Capítulo 3:

O VÍDEO ENTRA EM CENA.

O objetivo deste capítulo é analisar o período que compreende a volta de Zé Celso do exílio em 1978 e a retomada das atividades no teatro até sua reabertura em 1994. Do mesmo modo que o cinema ocupa o primeiro plano na atuação artística dos Celsos na África e Europa, ele passa a ser central nos trabalhos desta fase. Apesar deste ser um período em que as experiências de palco estiveram limitadas pelo fechamento da casa de espetáculos e pelas obras de reconstrução do teatro, a produção audiovisual assume um papel fundamental nos trabalhos coordenados por Zé Celso. O vídeo é incorporado como elemento chave no processo de reconstrução do “Oficina”. Tal reconstrução se dá tanto em termos de um processo de re-criação do “Oficina” enquanto coletivo de produção artística, quanto na re-criação do espaço físico do teatro em um ousado projeto arquitetônico.

O que ocorre neste momento é a construção de um discurso de Zé Celso sobre o grupo “Oficina” e sobre um projeto de atuação desse coletivo. Daí a ênfase neste capítulo na reconstituição deste discurso (em que predomina a voz de Zé Celso) que tem o cinema como elemento privilegiado e que se constitui com base nas vivências apresentadas nos capítulos anteriores. Deste modo, apresentarei o período de retomada das atividades teatrais no Oficina e as tentativas de dar continuidade a produção filmica iniciadas antes mesmo do exílio. Na seqüência comentarei sobre a tentativa de criação de uma emissora de televisão no “Oficina”, a “TV Uzyna”. Desta experiência destaco dois importantes trabalhos para a análise mais detida: o filme “O Rei da Vela” e o vídeo “Caderneta de Campo”. Feito isso, destaco o papel que vídeo assume durante os dez anos de obras da construção do “terreiro eletrônico” (1984-1994), período em que se dá definitivamente a transição do “Oficina” para *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*.

3.1. O “trabalho de abertura”.

Zé Celso retorna ao Brasil, no ano de 1978, trazendo na mala dois filmes e o material de "O

Rei da Vela" ainda para ser montado. Pouco tempo depois, chega Celso Lucas⁸⁴, e ambos começam a planejar o início das atividades no teatro. Na passagem de 1978 para 1979, o "Oficina" ainda se resume à dupla e entre os seus planos estão a retomada das atividades teatrais e a continuidade da produção cinematográfica iniciada antes do exílio.

Aliás, não só os dois filmes têm um importante papel na retomada das atividades dos Celsos no Brasil, como também não seria exagero afirmar que são um fatores significativos na reaproximação da dupla com artistas, críticos e com o público brasileiro⁸⁵, possibilitada pelas exhibições de "25" no Brasil, quando os Celsos ainda estavam em Moçambique. Neste sentido, é preciso lembrar que os filmes haviam alcançado uma relativa projeção internacional, em festivais estrangeiros, e no Brasil, com a participação de "25" na Mostra Internacional de São Paulo.

Não por acaso, quando da reabertura do teatro, em 1979, as exhibições de "25" e "O Parto" são a atração principal. Entretanto, ao apresentar os trabalhos elaborados fora do Brasil, Zé Celso começa a chamar a atenção para uma nova problemática relacionada à conservação do prédio do teatro, nos moldes do que já havia sido feito no ano de 1966, quando houve uma mobilização para a reconstrução do edifício após o incêndio. Não há como sabermos ao certo quais eram as condições físicas do prédio no fim da década de 1970; o fato é que o discurso de Zé Celso da época baseia-se na necessidade de reformar o espaço do teatro, por este não apresentar as condições mínimas de segurança para continuar abrigando uma sala de espetáculos. Segundo consta em seus diários⁸⁶, o "Oficina" teria que "nascer de novo", em termos de reestruturação de elenco e equipe e em termos arquitetônicos, já que o espaço da Rua Jaceguai havia passado, segundo ele, por um profundo processo de deterioração.

⁸⁴ Segundo Celso Lucas (LUCAS, 2003), sua saída de Moçambique ocorre 1977. Zé Celso parte antes e ele um mês depois. Lucas lembra ainda que ao regressarem ao Brasil, foi necessária a intervenção do diplomata Celso Amorim (então diretor da geral da Embrafilme) para a liberação de "25" e "O Parto" pela Polícia Federal, em 1978.

⁸⁵ Vale ressaltar que antes disso, a última referência de trabalho do "Oficina" para o público, jornalistas e críticos era a montagem de "Gracias, Señor", em 1972. Deste modo, a apresentação dos filmes realizados nestes aparentes 6 anos de inatividade servem para reforçar a idéia de não-descontinuidade do trabalho de Zé Celso e do "Oficina".

⁸⁶ Fonte: Pasta 045 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

Quer dizer, o discurso sobre a renovação do prédio fala, sobretudo, de um projeto outro de renovação de linguagens e trabalho.

Neste período, mais precisamente no ano de 1979, o “Oficina” passa a atuar como 5º. *Tempo Produções Artísticas e Culturais*. Nesta nova fase, o coletivo renovado se abre para a participação de novos integrantes e Celso Lucas deixa de atuar ao lado de Zé Celso. Embora a retomada do filme “O Rei da Vela” ganhe um impulso graças à presença de Celso Lucas, este logo se desliga do “Oficina” para dar continuidade ao projeto iniciado em Moçambique com uma proposta de cinema itinerante na Amazônia⁸⁷.

Sem seu companheiro dos últimos anos, Zé Celso, em seus diários de trabalho⁸⁸, define a atuação de 5º. *Tempo* como “uma frente de **trabalho de abertura**” (grifo meu), cujo objetivo seria o de “gerar núcleo coletivo integrado composto de núcleos de audiovisual, editoração e Te-Ato que interligados formam uma frente de comunicação – fruto dos 20 anos de uma nova geração de comunicadores que hoje integra este trabalho”.

É preciso lembrar que a idéia de um 5º. *Tempo* remete à já citada definição da trajetória do Oficina em cinco tempos, em que o último sucederia o chamado “tempo da morte, fim de tudo” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 224). Assim, a noção de 5º. *Tempo*, que agora dá nome ao grupo, representa uma espécie de renascimento, após o fim do “Oficina” como grupo teatral. É neste intuito de renovação que a idéia do “trabalho de abertura” toma corpo, caracterizando-se pela atuação em três áreas, segundo eles: a retomada das atividades do grupo para que sua atuação pudesse contribuir para o processo de abertura do país na transição para o regime democrático; a reunião de esforços para o processo de organização dos arquivos e trabalhos do “Oficina”, inacessíveis ao público até então; e a abertura física do teatro para seu entorno em um processo de reconstrução e expansão do

⁸⁷ Em entrevista, Celso Lucas (2003) relatou que “25” recebeu uma classificação especial pela Censura e entrou no país com a restrição de “filme político”. Tal observação fez com que a viagem de Celso Lucas exibindo “25” e “O Parto” fosse observada de perto pela Polícia Federal. A viagem dura um ano e meio por várias capitais até chegarem a Amazônia, onde percorrem os bairros periféricos de Manaus. A experiência foi registrada no livro de sua autoria “Cinema Ambulante”, publicado em 1982, pela Editora Global.

⁸⁸ Ver pasta 45 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

edifício.

Para colocar em prática o “trabalho de abertura”, em diferentes níveis, a atuação no processo de redemocratização do país deveria seguir os moldes dos trabalhos anteriores do “te-acto” (como são chamados os trabalhos em Portugal), realizados em fábricas, quartéis e ruas, com o intuito de consolidar as conquistas da Revolução dos Cravos. Já a abertura dos arquivos da produção do “Oficina” em períodos anteriores deveria ser realizada com a finalização do filme "O Rei da Vela" (em um projeto que mais tarde seria expandido e batizado de "Sem Fronteiras") e também com a criação do "Diz-Cursos dos Movimentos do Oficina", uma espécie de retrospectiva dos trabalhos de 1960 e 1970. Quanto ao trabalho de abertura do espaço físico do teatro, a idéia que começa a ser fomentada é a de compra do prédio, até então alugado, para dar lugar a um novo projeto arquitetônico.

A produção dos "Diz-Cursos dos Movimentos do Oficina" tem como inspiração a encenação de "Galileu Galilei" e suas releituras realizadas na Europa com o "Ensaio geral para o carnaval do povo" (justamente a montagem que havia sido levada aos quartéis e fábricas portuguesas). No exterior, o drama de Galileu é utilizado por Zé Celso como uma metáfora para a situação do grupo desfeito. Nos diários do exílio do diretor, a comparação mobilizada é que o “Oficina” teria saído do Brasil levando nas malas sua história (material do filme "O Rei da Vela") da mesma maneira que um discípulo de Galileu, sai da Itália levando consigo os cadernos escritos na prisão por seu mestre, os chamados "Discorsi"⁸⁹.

Segundo Zé Celso, ele, a exemplo de Galileu, decide organizar seus "Diz-cursos", em 1979, numa tentativa de catalogar todo o material produzido pelo grupo até então. Inicia-se um movimento de reunião de cadernos, material fotográfico, material de divulgação das peças, recortes de jornais e filmes. A organização de todo material fica a cargo da sobrinha do diretor, Ana Helena Camargo de Staal. Mais tarde, em 1985, o arquivo (incluindo o material em cinema e vídeo que seria produzido depois), é vendido à Unicamp e transferido para o Arquivo Edgar Leuenroth, no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Em 1998,

⁸⁹ Em “Vida de Galileu”, a peça termina com Andrea atravessando a fronteira italiana com o livro de Galileu, os *discorsi*. Conferir BRECHT (1991).

Ana Helena organiza o já mencionado livro “Primeiro Ato” (MARTINEZ CORRÊA) com cadernos, depoimentos e entrevistas de Zé Celso, datados entre 1958 e 1974, fruto do trabalho de organização iniciado em “Diz-cursos”.

O início do processo de abertura do prédio do teatro (com a criação de um novo projeto arquitetônico), por sua vez, é marcado por um acontecimento que Zé Celso atribui ao dia sete de janeiro de 1979, quando há o rompimento físico da parede interna do fundo do prédio. Segundo sua descrição do evento, nesta data, é aberta "uma saída, é aberta uma janela dos fundos e se revela um teatro de Dionysios o estacionamento do baú da felicidade começa a ocupação do Oficina como Canudos” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 72). Neste caso, do mesmo modo que a peça de Brecht inspira a atuação de Zé Celso nos Diz-cursos, “Os Sertões” de Euclides da Cunha inspira seu posicionamento com relação à ocupação do edifício teatral.

Entretanto, Zé Celso defende que esta não seria a primeira vez que uma espécie de ritual marca a abertura dos fundos da Jaceguai. Embora eu não tenha encontrado depoimentos de época relatando o evento anterior, alguns anos após a reinauguração do teatro, na década de 1990, Zé Celso diz que a idéia de expansão do edifício para seu entorno lhe ocorreu no ano de 1971. Como mencionado no primeiro capítulo, neste evento Zé Celso e Celso Lucas teriam tido a sensação de atravessar a parede em meio a uma viagem de LSD⁹⁰.

A diferença entre as duas ocasiões (1971 e 1979) é que na primeira teria se dado a abertura simbólica da parede proporcionada por um estado alterado de consciência vivenciado por Zé e Lucas; já na segunda, Zé retoma sozinho a aspiração antiga e marca em termos concretos o início do que seria a realização de seu antigo desejo. O rompimento físico da parede do teatro marca a um só tempo o início de um processo de expansão do teatro para seu entorno e para a cidade (objetivo que norteia as polêmicas atividades do “Oficina” até

⁹⁰ Este primeiro episódio já foi citado no último item do primeiro capítulo, quando mencionei a passagem para *Oficina Samba*. Em um depoimento de época, Zé Celso faz um balanço de seus principais planos e estabelece oito metas para 1973. Neste momento, ainda não há nenhuma menção à alteração do espaço do teatro. Entre os planos da época estão roubar um banco, candidatar-se à presidência da República e escrever uma tese sobre a *intelligentsia* paulista (MARTINEZ CORRÊA, P. 241-43).

hoje), assim como a reabertura das atividades do teatro, após quatro anos de portas fechadas.

Após a abertura da parede interna do prédio, é dado início à transformação do espaço em que são retiradas as poltronas da platéia e eliminadas as divisões entre público e palco. Zé Celso começa a coordenar o “te-ato” “Ensaio Geral do Carnaval do Povo”⁹¹, acontecimento sem marcações prévias em que o público é convidado a fazer parte da ação enquanto os atores tomam o lugar dos espectadores. Para o evento é preparado também o primeiro número do “Jornal do Coro”. Produzido como parte dos trabalhos dos “Discursos”, o jornal publica a história recente do “Oficina”.

Ainda em 1979, o “te-ato” começa a acontecer no espaço vazio do teatro. Se em "Galileu Galilei", de 1969, o elenco era dividido em dois grupos: os "representativos" e o "coro", exatos dez anos depois, "Ensaio Geral do Carnaval do Povo" é realizado apenas com pessoas que se enquadram no perfil do "coro", quer dizer atores sem experiência. Neste período de radicalização da idéia de "te-ato" iniciada com o "coro", a composição do grupo torna-se ainda mais instável, o que dificulta a tarefa de apontar os nomes dos que participam das ações do “te-ato”. Ainda assim, é possível citar a participação do que Zé Celso aponta como

jovens vindos de vários pontos do Brasil: músicos, do movimento negro, terreiros de macumba, camdomblé, nordestinos de São Paulo do Forró do Avanço de Edgar Ferreira, Sandy Celeste, Feliciano da Paixão, [...] a cozinha de Zuria (BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999, s/ n. de páginas)

A retomada do processo de “Ensaio Geral do Carnaval do Povo” indica ainda, além da tendência de levar adiante a busca por outras formas de teatralidade (no caso, o “te-ato”), também aproximação deliberada de Zé Celso da figura de Galileu Galilei. Se verificarmos a construção discursiva de Zé Celso no período, notaremos que tanto em “O Parto” quanto em “25” é possível encontrar vestígios de caminhos que ligam à montagem da peça

⁹¹ A re-encenação de “Ensaio Geral do Carnaval do Povo” já é a segunda versão deste *happening* que é a quarta releitura do espetáculo “Galileu Galilei”. Para mais detalhes sobre “Ensaio Geral do Carnaval do Povo”, em 1979, conferir Meiches (1997).

“Galileu Galilei” (1968), à remontagem de 1971, e à criação coletiva de “Ensaio Geral do Carnaval do Povo” (1974/75). Estes caminhos, longe de indicarem apenas um processo de recriações a partir do texto de Bertolt Brecht e em torno da criação do “coro”, indicam também a maneira como Zé Celso constrói a imagem de uma figura pública que cada vez mais passa a se confundir com a personagem de Galileu da peça de Brecht. Isso explicita claramente a sua tentativa de borrar as fronteiras entre arte e vida; ele apresenta-se fora dos palcos por meio dos personagens que encarna.

Entre os elementos que apontam para esta estratégia de aproximação Galileu/Zé Celso, estão: a idéia da criação dos “Diz-cursos” a exemplo dos "Discorsi"; a comparação dos anos de ausência de montagens teatrais aos anos de silêncio de Galileu; o exílio forçosamente voluntário de ambos; e por fim, a escolha de abdicar de suas verdadeiras convicções – seja no ato de renegar a teoria heliocêntrica, seja na estratégia de realizar outros projetos com o intuito de viabilizar o filme “O Rei da Vela”⁹² no exterior.

Assim como no texto dramático de Brecht a figura de cientista/ artista amado e admirado dá lugar a de gênio incompreendido e perseguido em sua terra. Tal personagem que ele coloca em cena na vida ganha destaque quando o teatro é novamente fechado pela Polícia Federal, ainda no ano de 1979, alguns meses depois de sua reabertura. Segundo Meiches (1997), a encenação de "Ensaio geral para o carnaval do povo" é censurada sob a alegação de que o grupo teria pisoteado a bandeira nacional e executado o hino nacional com arranjo de samba. Alguns integrantes do elenco também são acusados de aliciamento de menores e de práticas homossexuais. Com isso, o “Oficina”, que havia sido reaberto somente com integrantes do perfil do “coro”, mais uma vez se desfaz como coletivo e entra na década de 1980 mais como um local de encontro de pessoas (artistas ou não) das mais diversas áreas de atuação do que um grupo teatral propriamente dito.

Com o fechamento do teatro, Zé Celso investe na finalização do filme “O Rei da Vela”.

⁹² Conforme já citado, os documentos enviados a RTP deixam clara a pretensão dos Celsos de terminarem “O Rei da Vela”. Com a recusa da emissora, eles partem para o projeto de “O Parto”, mas mesmo depois de “25” eles tentam uma negociação com o Instituto de Cinema Francês para uma co-produção.

Nesse período, o cineasta Noilton Nunes é por ele convidado a assumir a co-direção do filme⁹³. Segundo entrevista feita por mim com Noilton (NUNES, 2003), sua chegada ao “Oficina” acontece em meados de setembro de 1979. Seu planejamento é o de trabalhar aproximadamente três meses na montagem do filme. Mas ao contrário de sua expectativa, ele atua no “Oficina” dois anos a mais do que o previsto, até a liberação de “O Rei da Vela”, em 1982.

Noilton Nunes assume uma função que em muito se assemelha com a que fora de Borghi, em um primeiro momento, e de Celso Lucas, posteriormente. Noilton se torna um parceiro de Zé Celso; além de assumir a co-direção de “O Rei da Vela”, ele compartilha com Zé Celso um projeto pessoal de realização de um filme baseado em “Os Sertões”, de Euclides da Cunha. Neste sentido, é interessante notar a constante presença de um duplo no trabalho de Zé Celso – Borghi num primeiro momento, depois Celso Lucas, e agora Noilton Nunes. Mesmo no período entre a saída de Lucas e a chegada de Noilton o duplo do diretor passa a ser um duplo quimérico – a personagem de Galileu Galilei⁹⁴.

Entre os projetos renovados com a chegada de Noilton, segundo consta nos diários de trabalho citados a seguir, a dupla Zé Celso/Noilton busca criar, a exemplo de Moçambique, um “Circuito Popular de Cinemação” em favelas e na periferia do ABC paulista. Com a criação deste núcleo audiovisual, é montada uma sala de exibição de filmes no interior do teatro. A idéia era fazer do “Oficina” um local multimídia de criação e exibição de “te-ato”, cinema, vídeo e música.

Ao contrário das atividades teatrais, as atividades do núcleo “Cinemação”, por não precisarem de autorização dos censores, passam a ser uma das atuações mais significativas dos trabalhos na Jaceguai. Durante o ano de 1979, o núcleo produz alguns trabalhos em película. Também são realizadas as primeiras realizações em vídeo utilizando um

⁹³ Segundo depoimento a mim concedido (NUNES, 2003), Zé Celso e Noilton se conheceram quando este último participava da Jornada de Filmes na Bahia apresentando seu primeiro filme, “Leucemia” (1978). Mais tarde, trechos deste curta-metragem serão inseridos nas últimas versões do filme “O Rei da Vela”.

⁹⁴ Depois da transição para Uzyna Uzona, no fim da década de 1980 é Marcelo Drummond quem incorpora a face do duplo e passa a dividir a direção do teatro com Zé Celso.

equipamento emprestado pelo MAC (Museu de Arte Contemporânea), de São Paulo⁹⁵. Provavelmente, o vídeo mais antigo produzido no “Oficina” é "Marco Zero - Praça da Sé"⁹⁶, que traz o registro de uma concentração operária no ABC paulista. As primeiras impressões sobre "Marco Zero" foram registradas nos diários de trabalho e nos ajudam a entender a incorporação do vídeo nos trabalhos do Oficina. Consta nos documentos que,

o vídeo ressurgiu nesse dia e começou a fazer parte do nosso dia-a-dia, das lutas com o proprietário do imóvel que ocupamos a 20 anos rua Jaceguay nº. 520 até o início da luta com a TV Globo e com a imprensa dominada, que fabrica a opinião pública⁹⁷

Nos diários vemos ainda que esse mesmo equipamento de vídeo emprestado do MAC⁹⁸ é usado para gravar registros que depois entrariam no filme “O Rei da Vela”. Neste primeiro momento, a utilização do vídeo no “Oficina” se dá no sentido de apresentar uma alternativa à cobertura realizada pela imprensa no fim da ditadura militar e também de facilitar as pretendidas reformas no prédio do teatro, junto ao proprietário identificado como Sr. Cocozza. Deste modo, a exemplo do cinema realizado no exílio, aqui a matéria dos trabalhos continua sendo política.

Mas, é preciso lembrar, que tal utilização do vídeo ocorre no interior de um projeto mais amplo de criação dos “Diz-cursos dos Movimentos do Oficina” e nos “trabalhos de

⁹⁵ Conferir pasta 120 de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.

⁹⁶ Do mesmo modo que o episódio da reabertura da parede do fundo do Teatro é revivida, ou ainda como o espetáculo “Galileu Galilei” é remontado várias vezes, este não é o único “Marco zero” de Zé Celso, e conseqüentemente do “Oficina”. Outros textos e vídeos recebem o título de “Marco Zero” ao longo do fim da década de 1970 e 1980.

⁹⁷ Em pasta 120 de Manuscritos e Outros Suportes, Unicamp.

⁹⁸ O crítico Arlindo Machado (1988) aponta que nos anos de 1970 os primeiros artistas do vídeo eram em sua maioria artistas plásticos que procuravam explorar novos suportes. Nesse primeiro momento, o vídeo estava ligado a um circuito mais fechado de galerias de arte. No Brasil, o vídeo como expressão estética surge em 1974, quando o cineasta Jom Tob Azulay importa seu equipamento dos EUA e o colocou à disposição de alguns artistas no Rio de Janeiro. Um ano depois, em São Paulo, José Roberto Aguilar também importou um equipamento e iniciou sua produção. Também Walter Zanini, que na época diretor do MAC (Museu de Arte Contemporânea da USP), a exemplo do que ocorreu no Rio cedeu a utilização de seu equipamento aos artistas de São Paulo em 1976. Desta forma, na década de 1970, a chamada primeira geração da videoarte brasileira era composta somente por um número reduzido de artistas.

abertura” dos arquivos do grupo. Desta forma, o vídeo passa a ser meio de preservação e divulgação de memória. Ou seja, se o cinema já possui forte veio autobiográfico, desde o início como já citado anteriormente, o vídeo é, sobretudo o *discurso de si*.

Esta preocupação de documentar os processos de trabalho e vivências já havia sido esboçada com a gravação em película dos trabalhos "Saldo para um Salto", "Trabalho Novo" e com "O Rei da Vela", em 1971. No entanto, a experiência da Frente Popular de Cinema de Moçambique é crucial para a retomada dos trabalhos em cinema e vídeo desta época. Dentre as influências das experiências vividas na África, está a elaboração de uma espécie de balanço das vivências, com a publicação de um livro relatando os trabalhos realizados em Moçambique, *Cinemação* (ver nota 72 da p. 81 no capítulo 2). Ao apresentar a experiência de participação no INC e delinear as diretrizes do trabalho a ser realizado no Brasil, o livro torna-se um documento desta transição das idéias que haviam sido pensadas no exílio em Moçambique e o que seria realizado a partir da década de 1980 pelo *Uzyna Uzona*.

O livro apresenta experiências anteriores e expõe novos projetos, sendo o principal deles, a transição para o *Oficina Uzyna Uzona*, que irá se concretizar plenamente em 1984. Ao delinear a atuação do *Uzyna Uzona*, “Cinemação” apresenta uma espécie de manifesto da chamada “revolução das oficinas em usinas”. A capa do livro, que traz a imagem do buraco na parede do fundo do teatro, sintetiza bem a idéia que permeia todos os escritos: a do rompimento de barreiras, de ultrapassagem de fronteiras e expansão. No livro, este rompimento de barreiras refere-se tanto à expansão física do teatro, quanto na elaboração de um trabalho mais abrangente, com maior alcance de público em termos quantitativos, a exemplo do alcance conseguido com os trabalhos em cinema no exílio.

Outra coisa é que o projeto está ligado à arte e à vida [...] Durante a década de 70, o nosso grupo viveu isto profundamente, mas ele saiu desta década com uma convicção enorme de que é necessário haver esta identificação da arte com a vida, mas que é necessário também haver um projeto, isto é, uma batalha, uma luta, não basta apenas você viver e trabalhar e refletir aquilo que você faz, aquilo que você vive, é necessário você tomar um partido... O trabalho novo ele não é possível só como trabalho, ele só é possível para a sociedade toda, um grupo só não dá [...] mas, agora é uma época de romper estes úteros, estas barreiras, fazer a arte e a vida,

mas também construir o projeto em que isso seja possível para a sociedade toda, não só para o pequeno grupo (MARTINEZ CORRÊA, *et al.*, 1980, p. 24-25).

A idéia sintetizada nesta passagem aponta para a necessidade da formulação de um projeto claro na transição do 5º. *Tempo* para *Uzyna Uzona*. Embora esta transição marque a continuidade daquilo que é a base do trabalho de Zé Celso, desde o início da década de 1970 – a chamada “identificação da arte e da vida” – nesta fase novos elementos são incorporados às diretrizes de atuação do diretor. O mais importante deles é o esforço de fazer com que o trabalho do *Uzyna* ultrapasse o espaço físico do teatro e expanda sua atuação para além da relação palco-platéia, com base em outros meios de comunicação e formas expressivas. Ou seja, trata-se, de novo, de expansão e abertura em diferentes níveis – tanto em relação ao espaço, quanto em relação a alcance de comunicação.

Com isso, o cerne do novo projeto de atuação do *Uzyna Uzona* é a formulação do conceito de um “teatro e cinema de estádio”, que abrigaria a montagem de “O Homem e o Cavalo”, de Oswald de Andrade (referência constante desde então). Em um primeiro momento, a inspiração da idéia é atribuída ao cineasta Dziga Vertov, (MARTINEZ CORRÊA *et al.*, 1980); em momentos mais recentes Zé Celso declara que o projeto é uma antiga aspiração do próprio Oswald de Andrade (BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999). A construção do “teatro e cinema de estádio”, que mais tarde será chamado apenas de “teatro de estádio”⁹⁹, é a síntese da realização da expansão do trabalho de Zé Celso, baseado em mudanças arquitetônicas no teatro e seu entorno, e na incorporação do cinema e do vídeo no trabalho produzido pelo *Uzyna*.

O que é importante frisar neste momento é que o norte inicial deste novo projeto se apóia na idéia de democratização da informação e em tornar públicos os processos do “Oficina” realizados até então, que segundo Zé Celso haviam sido pouco discutidos pelos meios de

⁹⁹ Ainda hoje o “Oficina” ainda ambiciona a construção do “teatro de estádio” projetado para o entorno do teatro. O projeto prevê a utilização de todo quarteirão formado pelas ruas Abolição, Jaceguai, Santo Amaro e Japurá. Prevê ainda a utilização do espaço do Elevado Costa e Silva em frente ao teatro. O local seria sede de atividades ligadas a todo tipo de manifestação cultural e artística e ainda o local de formação de jovens e artistas na chamada “Universidade Popular de Artes e Culturas Brasileiras de Mestiçagem Orgiástica”.

comunicação. A este respeito, dirá o diretor:

Na década de 70, como fomos praticamente clandestinos, a posição do grupo, que foi exterminada na superfície das coisas, é totalmente obscura, o grupo deixou de exercer no nível da comunicação de massa e informação e a possibilidade de que a sua visão tinha anteriormente, e no lugar disso estabeleceu-se uma confusão muito grande, as pessoas não têm mais informação sobre o nosso trabalho, ele foi um trabalho vivido pelas pessoas que tiveram contato com ele e alguns momentos desse contato, mas não foi compreendido na sua totalidade, por isso que é importante pra nós o Discurso do Movimento, na parte que se refere ao passado, a nossa estrutura, a nossa trajetória até agora, porque uma vez ela montada, vai se ver que a própria estrutura do grupo produziu um tipo de pensamento, um tipo de visão das coisas muito forte e que nós não tivemos oportunidade até agora de organizar (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 25)

Ainda neste período, o discurso de Zé Celso e do núcleo “Cinemação” faz a crítica à atuação da Rede Globo e à manipulação da informação que teria ocultado e sufocado o trabalho do “Oficina”, depois da montagem de “O Rei da Vela”. Fala-se na criação de circuitos independentes de produção e distribuição de informação. A exemplo dos planos de construção do “teatro de estádio”, os rumos de atuação do *Oficina Uzyrna Uzona* ainda se encontram muito incipientes nesta fase de transição. Mesmo assim, algumas tendências já são antecipadas, como por exemplo, a esperança da democratização da informação se os índios brasileiros começassem a utilizar o vídeo nas disputas com o homem branco (MARTINEZ CORRÊA, *et. al.*, 1980).

Neste sentido, podemos destacar que se, em 1979, os alvos das críticas são a Rede Globo e o proprietário do imóvel do teatro, no ano seguinte, entra em cena um novo antagonista que consegue ser ao mesmo tempo uma síntese do monopólio imobiliário, financeiro, e dos meios de comunicação no país – o empresário Silvio Santos. A chegada deste novo personagem modifica definitivamente a história e a atuação do “Oficina” a ponto de Zé Celso declarar, recentemente, que o empresário é sua musa inspiradora, por fornecer o “drama” que permite a atuação do Oficina nestes últimos 25 anos¹⁰⁰.

¹⁰⁰ Conferir vídeo “Serendipity” que registra a visita de Silvio Santos ao Teatro em 2004.

3.2. “TV Uzyna”: a tentativa de criar uma televisão.

No mesmo ano em que "Cinemação" é editado, uma notificação judicial chega ao teatro concedendo um mês para que o Oficina comprasse ou desocupasse o prédio alugado da Jaceguai¹⁰¹. Conforme depoimentos presentes no vídeo "Compra do VT-Show", produzido no “Oficina” entre 1980 e 1981 (data provável)¹⁰², Silvio Santos teria proposto a compra do teatro para construir no local um *shopping center*. Frente à ameaça de ter que desocupar o teatro, Zé Celso inicia uma campanha de mobilização de artistas, imprensa e governo municipal solicitando apoio para a compra do imóvel.

A mobilização tem como resultado a realização de um *show* no Parque do Ibirapuera, em São Paulo. O evento acontece no dia 30 de novembro de 1980, 24 dias após o recebimento da notificação judicial (PEIXOTO, *op. cit.*). Realizado com o apoio da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, o objetivo do evento era arrecadar fundos para a compra do teatro. O *show*, chamado de “Domingo no Parque”¹⁰³, conta com a participação de Gilberto Gil, Caetano Veloso, Oswaldo Montenegro, Pepeu Gomes, Baby Consuelo, Míucha, Gonzaguinha e Zezé Mota. Gravado em vídeo, trechos das apresentações podem ser conferidos em “Compra do VT-Show”. Além do evento, o vídeo registra ainda depoimentos de apoio ao “Oficina” por parte desses artistas¹⁰⁴.

Apesar da iniciativa bem sucedida, o dinheiro conseguido com o evento não é suficiente

¹⁰¹ O proprietário do imóvel teria recebido uma proposta de compra, mas segundo manda a legislação, o locatário tem prioridade se manifestar interesse em adquirir o imóvel. Para mais detalhes sobre este episódio, ver Peixoto (*op. cit.*).

¹⁰² A maioria dos vídeos que fazem parte do acervo do “Oficina” não é datada. Nestes casos, para indicar a data aproximada das gravações, recorri a informações dos próprios registros e discursos contidos nos vídeos. Também contei com o auxílio dos diários e entrevistas para localizar a época e os protagonistas de certos acontecimentos retratados nos vídeos.

¹⁰³ “Domingo no Parque” é também o nome de um dos programas de maiores sucessos da Tv brasileira, apresentado por Silvio Santos entre 1968 e 1986, primeira na TV Tupi, depois na Record e TVS (como era chamado o canal SBT). Além disso, “Domingo no Parque” é também o título de uma canção de Gilberto Gil, uma das atrações principais do show no Ibirapuera.

¹⁰⁴ Enquanto ainda trabalhava na organização do acervo de vídeos do “Oficina” em 2005, Zé Celso pediu que eu localizasse o depoimento de Gilberto Gil para disponibilizá-lo no *website* do grupo. Isto ocorreu na época em que o diretor pedia para Gil (então Ministro da Cultura) para apoiar o tombamento federal do Teatro Oficina.

para a compra e o “Oficina” não consegue assegurar as garantias necessárias para o financiamento do imóvel via instituição bancária. Entretanto, com a mobilização de artistas e celebridades apoiando Zé Celso, o empresário Silvio Santos anuncia a desistência da compra do prédio, em dezembro de 1980 (PEIXOTO, *op. cit.*).

Na impossibilidade da compra do teatro, Zé Celso toma uma decisão original a até certo ponto excêntrica. Já que não pode competir com Silvio Santos em termos financeiros, decide lançar-se em uma disputa na área da comunicação, mais precisamente na área televisiva. Para fazer frente ao grupo empresarial do canal SBT, decide criar sua própria emissora de televisão e utiliza o dinheiro do *show* para a compra de um equipamento de vídeo que seria utilizado para criar a “TV Uzyna”.

Antes de prosseguir comentando a criação da “TV Uzyna” e das estratégias de Zé Celso em usar a então novidade do *videotape* na disputa com Silvio Santos pelo prédio do teatro, é preciso contextualizar minimamente o panorama do vídeo no Brasil no início da década de 1980. Ainda que alguns poucos artistas brasileiros já tivessem incorporado a tecnologia do vídeo em seus trabalhos, na década de 1970, o custo de um equipamento para gravação de vídeo no Brasil era altíssimo e sua compra só era possível via importação, o que dificultava ainda mais o acesso. Assim, a utilização do vídeo ou era exclusividade de grandes emissoras de televisão, ou de um número reduzidíssimo de artistas, que se concentravam, sobretudo, em São Paulo e Rio de Janeiro¹⁰⁵.

Neste panorama, a compra de um equipamento de vídeo portátil não seria uma empreitada fácil, até porque a única negociação viável seria a entrada da câmera de vídeo de forma clandestina no país, via contrabando. Para resolver esta dificuldade entra em cena um jovem estudante da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, Fernando Meirelles (1955). Em encontro informal na 29ª Mostra de Cinema em São Paulo, realizada em 2005, Meirelles, hoje cineasta premiado, relatou a mim rapidamente o episódio, que também consta em uma biografia sua lançada recentemente.

¹⁰⁵ Mesmo no início da década de 1980 o vídeo era uma novidade, já que o primeiro videocassete só seria lançado no país em 1982.

No quinto ano da FAU [Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP], os alunos não têm aulas, pois dedicam seu tempo a preparar uma Tese de Graduação Interdisciplinar. Como já estava envolvido com o Cineclube, com a *Cine-Olho*, com a Aruanã e começava a pensar em fazer cinema, decidi fazer meu TGI em película, ao invés de criar um projeto arquitetônico ou um texto. Reservei um dinheiro que tinha e estava disposto a queimá-lo numa produção em 16 mm. Foi quando um colega me falou sobre um novo equipamento de vídeo que estava sendo lançado pela Sony: o formato U-Matic, vídeo portátil semiprofissional. Na época, ninguém, fora as emissoras de TV, tinha esse equipamento. Me ocorreu que ao invés de gastar meu dinheiro num filme, seria melhor comprar um equipamento de vídeo destes e – após o TGI – poderia continuar “filmando” o que eu quisesse. Comecei então a fazer os contatos para ir buscar o equipamento no Japão. Naquele momento, o pessoal do Teatro Oficina, com que mantinha certo contato, também estava querendo um equipamento de vídeo para documentar a demolição do teatro (na Rua Jaceguai, no Bexiga) e a reconstrução do novo espaço. Disse a eles que estava indo para o Japão e me ofereci para trazer uma câmera extra para eles... Para entrar no Brasil, inventei uma rota alternativa... Essa rota alternativa que criamos poderia ser considerada criminosa pelos agentes federais, razão pela qual preferi não compartilhar meu roteiro com os funcionários da alfândega... Como não lucrei nada com a contravenção em si e ainda gerei trabalho, me sinto quite com a sociedade. O fato é que, mesmo se quisesse pagar os impostos, a importação de câmeras de vídeo era proibida na época, esse era um direito exclusivo das emissoras de TV (apud Caetano, 2005, p. 85-86).

O já citado vídeo “Compra do VT Show” também documenta o dia em que Meirelles entrega o equipamento U-Matic ao “Oficina”. Segundo as gravações, o episódio acontece no dia 20 de março de 1981. O vídeo mostra Meirelles recebendo o cheque pela venda do equipamento no Teatro e a comemoração de alguns atores com a concretização do negócio. Como já dito, “Compra do VT Show” contém também trechos de gravações do show “Domingo no Parque” com qualidade muito precária, provavelmente realizadas com equipamento emprestado na época. Ele contém ainda imagens da cidade de Brasília¹⁰⁶ gravadas do interior de um carro, discursos de Zé Celso sobre a morte do cineasta Glauber Rocha (1939-1981) e a entrega do equipamento de vídeo por Meirelles, recebido com grande euforia no teatro, seguido de um discurso em que Zé Celso fala sobre o que ele define como a “responsabilidade social do vídeo”.

A chegada dos equipamentos U-Matic trazidos por Meirelles do Japão é um marco

¹⁰⁶ É possível que esta viagem tenha sido realizada para uma das reuniões com o Conselho Superior de Censura para liberação do filme “Rei da Vela”.

importante na história das artes do vídeo no Brasil. Um dos equipamentos é vendido ao “Oficina” e com o outro Meirelles dá início às atividades da produtora Olhar Eletrônico, uma das primeiras do país. Desta forma, o Teatro Oficina torna-se um importante espaço de produção na chamada segunda geração do vídeo brasileiro¹⁰⁷, ao lado de produtoras como a Olhar Eletrônico e a TVDO (lê-se Tv Tudo). No entanto, a diferença entre o “Oficina” e as duas produtoras é que, ao contrário delas, o “Oficina” torna-se um espaço aberto, sem núcleo fixo de participantes, sendo freqüentado inclusive pelos integrantes da Olhar Eletrônico e TVDO, além de outros jovens artistas.

Podemos destacar que se os contornos do novo projeto de que fala Zé Celso nos escritos de “Cinemação”, elaborados entre 1978 e início de 1980, ainda estavam pouco delineados, é na passagem de 1980 para 1981 que eles começam a se definir efetivamente. A chegada do equipamento de vídeo na Jaceguai (que já havia sido utilizado de forma esporádica em trabalhos coordenados por Noilton Nunes com equipamento emprestado do MAC) marca profundamente o processo de renovação do trabalho coordenado por Zé Celso e impulsiona a criação do coletivo *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*. Como bem define Meiches (1997, p. 40) trata-se de uma *usina* como um centro de geração que cria uma *zona* de mistura e reinvenção do fazer cultural e artístico envolvendo todo tipo de mídia e diferença cultural – e por que não dizer também geracional.

Outro acontecimento contribui para o novo direcionamento da atuação de Zé Celso e sua equipe. Neste mesmo período, Lina Bo Bardi, na companhia de Marcelo Suzuki, aceita projetar as modificações do teatro e a sua abertura para o terreno do fundo. Em dezembro de 1980, são divulgados os primeiros esboços do projeto arquitetônico do “teatro de estádio”, que consiste em fazer do “Oficina” uma rua de passagem, que uniria a Rua Jaceguai à Rua Japurá. Sua execução, aguardada até hoje, compreende a derrubada da parede do fundo do teatro para a construção de um estádio/teatro para 3000 pessoas em uma área verde nos terrenos do Grupo Silvio Santos, espaço que Zé Celso chama de

¹⁰⁷ Arlindo Machado (1988) aponta que esta segunda geração, chamada por ele de geração do “vídeo independente”, é formada na década de 1980 por artistas que queriam alcançar a televisão, tornando popular suas produções. Uma das características desses artistas era a produção de trabalhos que se aproximavam mais de uma temática social, mais voltada para o documentário.

“Estacionamento do Baú da Felicidade”.

A despeito das definições de Zé Celso, o projeto significa na prática a expansão da área construída do teatro utilizando os terrenos que são de posse do empresário. Da mesma maneira que a resposta do diretor em relação ao embate com o dono do canal SBT é a tentativa de criação de um canal de televisão, a resposta à possibilidade da compra do teatro é a concepção de um projeto em que o “Oficina” utilizaria o espaço de seu vizinho. Com isso, ocorre uma situação no mínimo burlesca: num primeiro momento é Silvio Santos que quer comprar o “Oficina”, depois se dá o inverso, é o “Oficina” que pretende usar os terrenos do Silvio Santos, e melhor, sem pagar nada por isso.

Mas voltando ao projeto da criação da televisão alternativa, vale mencionar que Zé Celso consegue atrair para o “Oficina” jovens artistas da geração dos anos de 1980 vindos de áreas fora da atuação teatral. Esses jovens passam a freqüentar o teatro atraídos pela figura de Zé Celso, pela possibilidade de trabalhar com vídeo e pela idéia da criação de um canal de televisão. O que se segue a partir de então, é o início de um audacioso projeto artístico que tem como base um movimento constante que busca repensar as fronteiras do próprio fazer artístico ao misturar teatro, ópera, cinema, livro, televisão, vídeo, arquitetura e política. Se na década de 1960, o “Oficina” é sinônimo de grupo de profissionais de teatro, nos anos de 1980 torna-se um coletivo fluido, em constante mudança formado principalmente por jovens “comunicadores” das mais diferentes áreas como, fotografia, cinema, música, dança, vídeo, literatura e televisão¹⁰⁸. Com a chegada do vídeo e o projeto de reconstrução do teatro, outros núcleos começam a se formar, envolvendo música, arquitetura, culinária, dança e “ritos”. Em comum, o desejo de renovação total do espaço da Jaceguai e de sua utilização.

Entre esses núcleos, o núcleo de produção ligado ao vídeo (um dos pioneiros do movimento

¹⁰⁸ Segundo os diários de trabalho de Zé Celso, o objetivo do projeto *Uzyna Uzona* era realizar uma ação conjunta de "audio-visual, documentação, te-ato, entrevistas, debates, palestras, comidas e ritos". A base do trabalho seria a criação dos chamados núcleos de "documentadores", composto por "fotoação", "videoação", "cinemação", e "edição", que atuariam nas áreas de fotografia, vídeo, cinema e arquivos. Conferir documentos da pasta 45 de Manuscritos e outros suportes da Unicamp.

de "vídeos independentes" na década de 1980) abriga no período de fechamento do teatro artistas como o cineasta Noilton Nunes, os artistas da TVDO: Tadeu Jungle (1955) e Walter Silveira (1955), o arquiteto Edson Elito, Gofredo da Silva Telles, Catherine Hirsch, Álvaro Nascimento, Carlos Nascimbeni, entre outros.

Embora o projeto de criar um canal de TV não tenha se realizado de fato, o núcleo de vídeo produz, entre 1980 e 1984, vários trabalhos significativos¹⁰⁹ que marcam a história do vídeo no Brasil, apesar de nunca terem sido exibidos em canais de televisão. Para citar apenas os produzidos pelo chamado núcleo "TV Uzyna", nos primeiros anos da década de 1980, destaco duas telenovelas inacabadas, parte do filme "O Rei da Vela" e diversos vídeos, entre eles o premiado "Caderneta de Campo" – sendo que destes dois últimos falarei nos itens seguintes.

Os trabalhos mais significativos do núcleo "TV Uzyna" são, sem dúvida, as telenovelas. Isso porque as outras realizações do período transitam em torno da produção do que seria a novela "Fronteiras" e a versão para a televisão de "O Rei da Vela". O eixo da narrativa de "Fronteiras" ou "Sem Fronteiras" seriam as viagens de Euclides da Cunha, sobretudo a de Canudos (baseada em "Os Sertões") e a da Amazônia, 1904, para demarcar os limites entre o Brasil e o Peru. A novela se passaria em dois planos: no primeiro, os atores percorreriam os mesmos caminhos de Euclides da Cunha e, em outro plano simultâneo, os espectadores acompanhariam a história da produção da novela como em uma espécie de *making off* da própria narrativa. No plano do *making off* seria contada a história do "Oficina" e o processo de disputa e modificação do espaço arquitetônico do teatro.

Realizar a telenovela significa conjugar duas antigas idealizações. A realização de "Os Sertões" era um sonho de Zé Celso desde o final da década de 1960, tendo sido realizados

¹⁰⁹ A maior parte deste material produzido em vídeo se encontra no AEL da Unicamp. A instituição copiou todo material gravado originalmente em U-Matic em VHS. Embora não haja restrição para sua exibição, como ocorre com o material em película, seu acesso também é limitado. Na época em que realizei a pesquisa neste acervo em 2003 e 2004, o AEL não dispunha de recursos para assistir aos vídeos e dependia das instalações de equipamentos de outros departamentos da Universidade, o que fazia com que a consulta nem sempre fosse viável.

alguns estudos para a filmagem da obra, durante a viagem de “Utopia”. Também a vida de Euclides da Cunha era o eixo de um antigo projeto de Noilton Nunes, o filme “A saga de Euclides da Cunha: Fronteiras”, roteirizado por ele antes de integrar o “Oficina” (entrevista a mim concedida, NUNES, 2003).

A outra novela é constituída pela versão cinematográfica de "O Rei da Vela". A idéia era transformar o texto de Oswald de Andrade em uma telenovela dividida em capítulos, aproveitando assim ao máximo todo o material filmado entre 1971 e 1982. Para isso, diversos novos registros foram gravados em vídeo pelo núcleo “TV Uzyna”. Estes trabalhos realizados em vídeo seriam incorporados à versão não linear do filme, lançada em 1982 ¹¹⁰.

Além destas duas telenovelas, outra experiência de tentativa de entrada na televisão ocorre com o projeto chamado "Rito Televisivo de Passagem". Registros em vídeo identificados como “Marco Zero e outros” (sem data), mostram Zé Celso nu, fechado em uma sala mostrando desenhos, fotos e planos para o novo espaço. Ele queima papéis e dialoga freneticamente com a câmera planejando sua entrada na televisão brasileira, a novela “Fronteiras” e o “Rito Televisivo de Passagem”. Conforme as informações contidas no vídeo, a idéia do “Rito” é a de um evento (provavelmente no ano de 1981) a marcar a passagem para a nova fase do coletivo com a criação da “TV Uzyna”. Zé Celso pretendia realizar um “ritual antropofágico de passagem”. Como o próprio nome já diz, o evento seria uma espécie de ritual, um *happening* transmitido ao vivo com roteiro de Zé Celso e Noilton Nunes em que as paredes do Oficina seriam derrubadas simbolicamente em transmissão ao vivo pela TV Bandeirantes, até a destruição total das paredes do prédio do teatro.

A transmissão do “Rito” pela TV nunca chegou a acontecer, mas parte do ritual é realizada em 1982, com a "Oficina Sistina" (também chamada "Festa das Letras"). Criada pelos artistas Tadeu Jungle e Walter Silveira (que na época assinava como Walter Blackberry), a "Oficina Sistina" consiste em uma exposição de grafites nas paredes internas do teatro

¹¹⁰ Para mais informações sobre a novela e processos desta época, conferir documentos da pasta 120 de Manuscritos e outros suportes do AEL.

contando o processo de produção do filme "O Rei da Vela" com os nomes de todos que haviam participado da produção desde 1971 (JUNGLE, 2003). Com isso, parte da história do "Oficina" fica literalmente estampada nas paredes do prédio e, mais tarde, sua reconstrução só foi possível com a derrubada das paredes da "Oficina Sistina"¹¹¹, que simbolizou a destruição de sua história, a deglutição da história do que o Oficina havia sido até se tornar *Uzyna Uzona*.

Outro vídeo que merece ser citado é "Abra a Jaula: videoargumento contra a Censura"¹¹² (1982). Este trabalho teve um papel importante na liberação do filme "O Rei da Vela" junto à censura. Antes de sua estréia, o filme foi proibido sob a alegação de apresentar uma "temática complexa", conforme documentos oficiais. Os censores também indicavam trechos que deveriam ser cortados, como a execução de hinos pátrios e imagens da bandeira nacional estilizada. Logo após a reunião em Brasília, gravada em vídeo, Zé Celso e outros integrantes do núcleo "TV Uzyna" decidem registrar depoimentos de várias personalidades a favor da liberação do filme. No trabalho em vídeo, os argumentos dos censores são rebatidos com os contra-argumentos a favor de "O Rei da Vela". Na reunião seguinte, o "Abra a Jaula" é exibido para o Conselho que libera o filme.

Mesmo sem o êxito esperado com a criação da TV, o núcleo "TV Uzyna" realiza, entre 1980 e 1984, uma vasta produção em vídeo. Independentemente de terem ido ao não para a TV, o fato é que o hibridismo do vídeo se presta bem ao hibridismo do "Oficina", avesso a definições e anárquico nas utilizações de suportes e linguagens. E embora este seja um período de ausência de montagens teatrais, trata-se de uma época preciosa no sentido de experimentações, que mais tarde seriam incorporadas ao *Uzyna Uzona*.

¹¹¹ Os letreiros foram pintados pelos corredores, banheiros, teto, cozinha e até escadas. Esta seria a primeira vez que o prédio em sua totalidade seria aberto ao público. Na platéia, os letreiros foram distribuídos da seguinte maneira: 1971 (platéia), 1974 (subterrâneo) e 1981 (fundos e exteriores). Conferir texto "Teatro reabre com exposição de artes gráficas", s/ data. Pasta 35 do acervo de Manuscritos e outro Suportes do AEL.

¹¹² O título "Abra a Jaula" é referência explícita a cena da peça "O Rei da Vela" em que os Abelardos abrem a jaula do escritório de usura em que seus clientes se encontram presos. Na peça, Abelardo I aparece como um domador dominando os clientes com um chicote.

3.3. “O Rei da Vela vai virar O Rei da Tela”: um experimento transversal.

De modo inverso ao que ocorre com “Prata Palomares” - que é pouco citado naquilo que podemos entender como a construção de um *discurso de si*, embora como tenhamos visto reverberar nele as relações internas ao grupo e o trabalho por eles produzido -, o filme “O Rei da Vela” é sem sombra de dúvida uma das experiências mais lembradas e destacadas na construção deste discurso¹¹³. Entretanto, comentar o filme “O Rei da Vela” é falar de um processo que extrapola os 11 anos de sua produção (1971-1982), contados a partir das primeiras filmagens no Rio de Janeiro até sua liberação pela censura. Levando em conta ter sido a versão cinematográfica baseada na montagem de 1967, o processo de trabalho ultrapassa 15 anos, isso sem contar todos os esforços empreendidos por seus diretores, Zé Celso e Noilton Nunes, para que uma versão mais longa do filme se transformasse em telenovela, durante a década de 1980.

Como dito, depois do desmanche do grupo “Oficina” dos anos de 1960, realizar a versão cinematográfica de “O Rei da Vela” torna-se o principal desejo de Zé Celso. Aliás, se verificarmos a relação da produção do filme com os outros trabalhos realizados desde então, o filme torna-se mais do que um desejo, e sim a própria razão de ser da atuação de Zé Celso durante toda a década de 1970 – seja na remontagem da chamada “tralha” durante a viagem Utopia dos Trópicos, no episódio da invasão do teatro e prisão de Zé Celso em 1974¹¹⁴, durante todo o exílio com a aproximação da RTP e do INC, ou na retomada da montagem com Noilton Nunes.

Terminar o filme “O Rei da Vela” é preocupação constante e o deslocamento deste desejo é o que impulsiona a luta de Zé Celso para manter viva a noção de “Oficina” (portanto mesmo quando não há grupo num certo sentido, ele permanece como projeto, sempre no

¹¹³ Em 2004, “O Rei da Vela” foi exibido no Cinesesc, em São Paulo. Nos últimos anos o filme também tem sido exibido em outros países, a exemplo do Festival de Bobigny, na França. Os planos do *Uzyna Uzona* são de lançar o filme em DVD.

¹¹⁴ Como já mencionado, Zé Celso e Celso Lucas estavam finalizando o filme no Rio de Janeiro no momento em que se deu a invasão da polícia no teatro. Nesta época, todos os esforços da dupla se voltavam para o término do filme.

horizonte). Neste sentido, é interessante notar que no período de aparente “morte” do Oficina, Zé Celso retoma aquele que fora o trabalho mais significativo do grupo. Ou seja, é justamente no período em que a definição de grupo teatral torna-se mais complicada que o objetivo maior de Zé Celso passa a ser o de produzir uma versão da peça para o cinema, como também já mencionado no primeiro capítulo.

Apesar de ser possível ler o projeto de “O Rei da Vela” como a tentativa de manutenção de uma certa idéia de “Oficina” - em um momento de aparente esgotamento de suas atividades como grupo (entendido como um coletivo com apresentações regulares em teatros com bilheteria) -, a análise do filme e de seu longo processo de produção revela mais interrupções do que continuidades. Quer dizer: mais do que a tentativa de manter vivo o conceito “Oficina”, seja na viagem de “Utropia” ou nas viagens do exílio, o “Rei da Vela” torna-se um importante documento destes itinerários, de modo que o filme apresenta exatamente as mudanças vivenciadas pelo “Oficina” e por Zé Celso, desde a estréia da peça, em 1967, até o início da década de 1980.

Se recordarmos as etapas de confecção do filme, apresentado ao longo deste trabalho em diversas passagens, podemos indicar os seguintes momentos¹¹⁵:

1967/68

- encenação da peça após a reconstrução do teatro destruído pelo incêndio.

1971

- remontagem da peça para financiar a viagem de “Utropia”.

- gravação do espetáculo na cidade do Rio de Janeiro (três semanas de filmagens no interior do Teatro João Caetano e mais uma semana de externas na praia de Ramos). Nesta ocasião, os atores principais eram os mesmos da montagem anterior: José Wilker, Esthér Goes, Renato Borghi, e Henriqueta Briebe.

- releituras do espetáculo, então apelidado de “tralha”, durante a viagem pelo país.

1974

¹¹⁵ Para a elaboração desta síntese foram consultados diversos documentos das pastas 35 a 42 do acervo de Manuscritos e outros suportes do AEL. Para consultar a ficha técnica completa com os nomes de todos envolvidos na produção do filme, nos diferentes tempos de sua produção, verificar ficha técnica em anexo.

- novas filmagens realizadas no Teatro Oficina, no Cemitério da Consolação, em São Paulo e Praia de Boracéia, no litoral paulista. Nenhum dos atores das montagens anteriores participa destas filmagens.

- Celso Lucas e Zé Celso começam a montagem do filme, interrompida pela prisão de ambos.

1975/78

- viagem pela África e Europa: os Celsos tentam sem sucesso terminar a montagem iniciada no Brasil.

1979/82

- retomada da montagem com Noilton Nunes (que passa a co-dirigir o filme). São gravados novos trechos em vídeo no Teatro Oficina e em diversos pontos da Grande São Paulo.

- na montagem, a estrutura da peça é alterada, também são inseridos outros filmes de Zé Celso e Celso Lucas, trechos das produções do núcleo “TV Uzyna”, filmes dos arquivos pessoais da família dos diretores, gravações de “te-atos” e filmes de Noilton Nunes.

- é finalizada a versão cinematográfica de 150 minutos de duração.

- é montada uma outra versão do filme preservando a estrutura da peça. Esta seria a versão televisiva, com 210 minutos de duração. O objetivo dos diretores era exibi-la na TV em capítulos, na forma de novela.

1982

- a versão cinematográfica é liberada pela censura, após várias negociações.

- é editada uma segunda versão, mais curta de 90 minutos, para ser lançada comercialmente nos cinemas, o que nunca chega a acontecer.

1983

- o filme participa do Festival de Gramado e vence na categoria melhor montagem, melhor trilha sonora, prêmio especial do júri, e recebe menção especial pela atuação da atriz Henriqueta Brieba.

Diante deste quadro, podemos definir “O Rei da Vela” como um *filme-processo* do qual

participam vários artistas, em épocas e locais diferentes, extrapolando até os limites de sua produção como filme, já que envolve também a peça e a novela. O filme é constituído de material em preto e branco, e a cores, filmado em 16 e 35 mm, e gravado em vídeo. Além dos atores acima citados, dele participam artistas como Caetano Veloso, Guel Arraes, Pedro Farkas, Adilson Ruiz, Carlos Alberto Ebert, Edson Elito, Rogério Duprat, Tadeu Jungle, Walter Silveira, entre outros.

A característica mais marcante desta obra é, sem dúvida, a incorporação de seu longo e complexo processo de produção à própria narrativa. Assim, ao contrário da versão televisiva de “O Rei da Vela”, feita exclusivamente com a encenação no Rio de Janeiro, em 1971, as versões para o cinema trazem as marcas dos diferentes momentos dos anos de feitura do filme, que esteve constantemente em processo de criação e alteração em relação à idéia original da gravação da peça de Oswald de Andrade.

A mudança de seu projeto inicial é devedora de todos os processos de experimentação implementados por Zé Celso, sendo possível encontrar forte influência dos trabalhos que ele dirige com Celso Lucas. Entretanto, a participação de Noilton Nunes marca o distanciamento da primeira versão, ao romper com o ordenamento do texto de Oswald de Andrade.

O Rei da Vela tinha que ser o primeiro ato, o segundo ato e o terceiro ato, montado normalmente. Aí nós nos dedicamos a fazer o primeiro ato, o segundo ato e o terceiro ato, como no teatro. Mas eu não estava satisfeito com o primeiro ato, o segundo ato e o terceiro ato, como era na peça. Aí um belo dia eu fui numa festa que rolou muita coisa, uma loucura a festa que eu fui. E rolou muita coisa na minha cabeça também. E eu sai de lá da festa pirado, aí eu fui pra moviola de madrugada. Cheguei lá [no Teatro Oficina] a porta estava fechada e eu tive que pular o muro. Aí eu entrei na moviola sozinho e fiquei lá mexendo e resolvi, sem falar com o Zé, sem nada, pegar o final e colocar no começo, começar com a morte do Rei da Vela, o Abelardo, e a partir daí desencadeou-se uma piração [...] (NUNES, 2003).

Ao que parece, esta “piração” acompanha todo os momentos do filme. Mesmo as cenas da praia de Boracéia, em que os atores participam completamente nus de um “te-ato”, foram filmadas em meio a processos de alteração de consciência estimulados por substâncias alucinógenas. Celso Lucas (LUCAS, 2003), recorda que fotografou este episódio da praia

enquanto fazia uso de drogas. Com isso, segundo ele, foi possível captar cores e nuances impossíveis de serem visíveis sem o que ele chama de “abridor de cabeça”.

A incorporação destas experiências ao filme resulta em uma obra que cada vez mais se distancia do projeto inicial de um teatro filmado. Com isso, a ação rompe com o palco italiano e assimila as diversas vivências do “Oficina” em que novas cores e sons explodem na tela. Tomando como referência a versão de 90 minutos¹¹⁶ é possível apontar como se dá esta mudança do projeto inicial de 1971. No texto original da peça, dividida em três atos, o primeiro se passa no escritório de usura de Abelardo e Abelardo, em São Paulo. Lá eles recebem os clientes e também Heloisa, noiva de Abelardo I. O segundo ato se passa em uma ilha na Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro, onde participam da ação a família de Heloísa, o Americano e Abelardo I. Já no terceiro ato, Abelardo I, após a falência, se suicida no escritório de usura na presença de Heloisa e Abelardo II. Diferentemente da estrutura da peça, o filme começa com Abelardo I já morto.

No filme, Abelardo I (Renato Borghi) aparece pela primeira vez morto e ensangüentado. A primeira cena mostra um sol postiço feito da luz do refletor do Teatro João Caetano, no Rio de Janeiro, em 1971. A música de tensão sobe, é mostrado o interior do teatro vazio. Os outros dois atores principais (Esther Góes e José Wilker), respectivamente Heloisa e Abelardo II, aparecem jogados, como mortos, na platéia vazia, dando a entender que o filme começa exatamente depois do ponto em que a peça termina – a morte de Abelardo I.

As cenas do interior do teatro são alternadas com imagens documentais. Em um procedimento muito próximo aquele utilizado em “O Parto”, em “O Rei da Vela” um acontecimento gravado pelos diretores (no caso a encenação da peça no João Caetano) é o fio condutor que sustenta a narrativa, a qual se combinam registros de acontecimentos políticos de diferentes épocas. As prováveis imagens do funeral de Getúlio Vargas estabelecem um paralelo com Abelardo I morto, envolto na bandeira nacional. De modo a romper com o ordenamento do texto original, na seqüência seguinte, Abelardo aparece ainda vivo. Enquanto agoniza segurando a mesma bandeira, ele profere a primeira frase do

¹¹⁶ A chamada versão de 90 minutos contém na realidade 1 hora e 50 minutos.

filme – “A revolução social”, que é seguida de cenas de acontecimentos políticos mais recentes ao filme, como trechos de um discurso do índio Juruna, e de cenas do “te-ato” em que os atores do “Oficina” se encontram nus na praia de Boracéia.

A seqüência seguinte, que ainda se refere ao terceiro ato da peça, traz um triângulo no palco formado por Abelardo I, II e Heloisa. Na peça, esta é a cena anterior à morte de Abelardo I, quando ele pede para morrer com uma vela na mão. Da cena original da montagem do “Oficina”, em que Abelardo II se apossa de todos os bens de Abelardo I, levando este à falência, resta apenas o gesto em que Abelardo II, atendendo ao pedido, enfia a vela no ânus de Abelardo I.

Neste momento, a imagem do filme se modifica e a presença de linhas horizontais indica que a cena provavelmente foi gravada diretamente de um aparelho televisor. A alusão às imagens eletromagnéticas da TV são reforçadas por gravações em vídeo no prédio do “Teatro Oficina”. E como parte de um espetáculo televisivo, Abelardo morre, Heloísa lamenta sua morte e Abelardo II se coroa o novo rei da vela, instante em que a imagem volta ao normal, sem as linhas horizontais típicas da varredura da transmissão de TV.

Depois da morte de Abelardo I, o filme traz a vinheta musical do noticiário do “Repórter Esso”. Cid Moreira, apresentando o jornal televisivo, noticia a chegada do magnata americano Nelson Rockefeller ao Brasil. Os registros de arquivo em preto e branco mostram o milionário sendo recebido no aeroporto de Congonhas para negociar a dívida externa brasileira. A chegada do americano é o *link* para a chegada do personagem americano Mister Jones da peça, que corresponde no texto original ao segundo ato. Mas ao contrário das cenas anteriores gravadas no interior do teatro, estas são gravadas efetivamente em uma praia, seguindo a risca a ambientação da peça. O ator Flávio Santiago, que interpreta um Mister Jones caricato e com maquiagem de palhaço, caminha em meio à população local imitando Nelson Rockefeller.

Após a ação que se passa na ilha, o filme apresenta as cenas do primeiro ato, no escritório de usura. As imagens gravadas no João Caetano são somadas a registros muito precários da

montagem original de 1967, realizada no palco giratório do “Oficina”. Em tom de ópera, a famosa cena da abertura da jaula dos devedores é alternada com uma manifestação popular contida pela polícia, nos anos de 1980. A partir de então, as cenas do I, II e III atos aparecem no filme de modo aleatório rompendo com a ordenação cronológica do texto da década de 1930.

Com uma trilha sonora que vai de música indiana a hinos pátrios, Caetano Veloso, Carmem Miranda, música sacra, músicas compostas no “Oficina”, “Aquarela do Brasil”, vinheta de noticiário, *Rolling Stones* e Gal Costa, o filme apresenta registros da primeira montagem nas década de 1960 no palco giratório, filmagens no Teatro João Caetano, imagens de propagandas veiculadas na televisão, como o caso do comercial do perfume Rastro, manifestações contra a fome na Praça da Sé, e diversas atuações do “Oficina” em momentos e locais diferentes. O filme traz ainda trechos de outros trabalhos, como o filme “Leucemia”, dirigido por Noilton Nunes, trechos de “O Parto” e “25”, gravações da novela “Fronteiras”, apresentações de “Gracias, Señor” no palco do Oficina, imagens do “trabalho novo” em Brasília na viagem de “Utopia”, a abertura da parede do fundo do Oficina em 1979, rituais do candomblé, os letreiros da Oficina Sisitina, entre outras coisas.

Tomando de empréstimo parte da definição de seus diretores: trata-se de um filme antropofágico que devorou a si mesmo e aglutinou diversas formas de expressão, entre elas o vídeo¹¹⁷. Neste processo ao mesmo tempo antropofágico e autofágico, a história da produção do filme é incorporada à sua própria narrativa que se divide da seguinte forma: na versão televisiva, em que é mantida a estrutura original do texto teatral e nas versões cinematográfica em que as seqüências das cenas são alteradas com a inserção dos mais variados registros audiovisuais, em vídeo e em película.

Deste modo, a versões cinematográficas caracterizam-se também como um documento que apresenta os vários processos e tempos do “Oficina”. Entretanto, como dito no início dessa discussão, mais do que apenas continuidades, o filme indica também interrupções; ele pode

¹¹⁷ O próprio material de divulgação da terceira versão do filme o define como um filme que devorou a si mesmo. Conferir pasta 40 do acervo de Manuscritos e Outros Suportes, Unicamp

ser entendido inclusive como a tentativa de rompimento do rótulo de tropicalista atribuído a Zé Celso, logo após a primeira montagem da peça. Em um texto escrito em seu diário na França durante o processo de produção do filme, em 1977, Zé Celso faz um denso e significativo balanço daquilo que ele definiu como o pós-68.

A burguesia das multinacionais, através da imprensa, das agências de publicidade, aproveitou a brecha para comprar a coisa e lançá-la como o *pop* tropical. Batizaram-nos “tropicalistas”. Dominando todos os meios de comunicação, vincularam o nosso trabalho da época à uma brincadeira de salão. Eu mesmo, que era apenas um diretor de teatro, virei a figura mediatizada de “muito louco”, falando uma linguagem que nunca falei... e para completar o folclore neocolonial me atribuíram o papel de representante da contracultura no Brasil. Ainda muito ignorante desses mecanismos, eu me surpreendia, escandalizado com esse cara que inventaram que era eu. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 127).

Nesse mesmo texto, intitulado “Longe do Trópico Despótico”, Zé Celso chega a declarar que o Tropicalismo nunca existiu e o que foi definido com tal não passa de uma pequena ruptura na área cultural de um movimento mais amplo que abrange outras áreas da vida social do país. Quando Zé Celso afirma que a atuação o trabalho do “Oficina” foi relacionado na época a uma brincadeira de salão, ele faz uma crítica às leituras do trabalho (que têm como marco o ano de 1968) que o vêem como uma experiência localizada e simplesmente irreverente. Para o diretor, o Tropicalismo não existe como movimento autônomo, pois suas manifestações são parte de um movimento mais amplo, que ele chama de “descolonização” do Brasil (MARTINEZ CORRÊA, p. 126).

No entanto, este movimento maior, por ter sido forçosamente interrompido pela situação política do país, não pode se realizar plenamente. E é justamente a interrupção do movimento pós-68, pós-tropicalismo, pós-rei da vela, uma das questões principais do filme. Sua terceira versão expressa este processo de interrupção de um movimento mais amplo, do nos termos do diretor seria uma “revolução cultural”, que se não fosse a repressão teria transformado “os usos e o sentido do teatro”. (MARTINEZ CORRÊA, p. 135).

Durante a chegada do americano Mister Jones à ilha, uma de suas primeiras ações é anunciada pelo narrador como “a já tradicional caça ao nosso índio preservado ecologicamente na ilha que será comprada pelo americano”. A cena, que não existe no texto

original, se transforma em um pretexto para um longo parêntese na história dos Abelardos e Heloisa. Como se o grupo “Oficina” em suas diferentes fases incorporasse a personagem do índio (inexistente na peça), são mostradas imagens do Teatro Oficina e da cidade de São Paulo. Ao som do refrão “yes, nós temos bananas”, a voz em *off* do narrador informa que há quatro séculos atrás Shakespeare já havia lançado a questão “tupy or not tupy”.

No filme, a resposta à questão “tupy or not tupy” – de Oswald de Andrade - vem com as imagens da queima dos cenários da peça “O Rei da Vela”, realizada em 31 de março de 1974, no cemitério da Consolação. Ao som do Hino da Independência, trechos do que parece ser uma mistura de ritual e encenação, um “te-ato”, onde os restos das plumas e bananeiras¹¹⁸ do tropicalismo de “O Rei da Vela” são queimados e destruídos. À luz do dia, na região central da cidade de São Paulo, os atores acorrentados se libertam, sob o comando de um Zé Celso eufórico e maquiado como se fosse um personagem da peça “O Rei da Vela”¹¹⁹. O evento marca o enterro do processo iniciado pela encenação de 1967/68 e a destruição de seus vestígios materiais que passam a arder em uma fogueira entre os túmulos do cemitério.

A queima dos figurinos no cemitério é marcante, pois é também um dos últimos eventos coletivos do “Oficina”, antes da prisão de Zé Celso, que ocorre alguns dias depois. Mas, também representa um funeral simbólico. Para o diretor, depois de ter sido interrompido à força, o movimento de ruptura cultural de 1968, foi transformado pelos meios de comunicação em um acontecimento localizado, minimizando assim a violência de sua repressão. Temendo a imagem ingênua do louco que brinca com plumas, bananeiras e cores, ele promove a queima dos cenários e figurinos da peça na intenção de desnudar o processo cultural abortado depois do AI-5.

¹¹⁸ Ainda no mesmo “Longe do Trópico Despótico”, que também fala das gravações deste evento no cemitério da Consolação, Zé Celso declara que nos trabalhos pós-rei da vela, “Galileu Galilei” e “Gracias, Señor”, já “não havia plumas, cores, palmeiras ou bananeiras”. Ele define estes trabalhos como das manifestações culturais revolucionárias vindas de 1968 e saídas do tropicalismo, uma vez queimadas suas plumas e máscaras. Coisa que, aliás, fizemos concretamente no dia 31 de março de 1974, no cemitério da Consolação – cena final de O rei da vela, filme. Éramos já o Oficina samba: imprensa, teatro, cinema” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 130).

¹¹⁹ Na montagem dos anos 60, Zé Celso não participa como ator. Como diretor do espetáculo, ele não aparece no palco.

Tudo o que aconteceu em 1968 é decisivo para a recuperação da nossa memória. Foram os últimos encontros coletivos no Brasil, antes de 1977, e os primeiros passos em direção a uma ruptura que equacionou, preparou o terreno para o embrião de uma revolução política e cultural no país. A violenta repressão que se seguiu, o processo de lavagem cerebral e de desinformação utilizando altas tecnologias fizeram e tudo farão para que pessoas, fatos e atos desapareçam da memória social e não cheguem aos que não participaram diretamente da explosão da época. É sempre assim: as classes dominantes vão tentar cortar o fio da história das lutas dos provisoriamente dominados. (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 125).

A liberação do filme “O Rei da Vela” na década de 1980 representa mais do que um registro do marco do movimento tropicalista nos anos de 1960; representa principalmente o itinerário do “Oficina” e Zé Celso no pós-68. Por isso, mais do que apresentar as gravações do interior do teatro, o ordenamento da peça é alterado e são inseridos registros que desnudam o processo de continuidades e descontinuidades do amplo projeto de “revolução cultural”. Trata-se de preservar também os acontecimentos pós-68 para aqueles que não vivenciaram o período mais violento da ditadura militar no Brasil.

Por estas razões, o filme “O Rei da Vela” é a tentativa daquilo que chamei de *experimento transversal*. Tal definição é inspirada no processo de reescritura do roteiro do filme “Fronteiras”, apresentado no livro “Cinemação” pelo diretor Noilton Nunes. No livro, Noilton conta que antes de começar a trabalhar com Zé Celso e tentar transformar “Fronteiras” em telenovela, ele já havia pedido apoio à Embrafilme para a sua realização como filme, em 1975. Com a recusa, o projeto foi engavetado por quatro anos até que, em 1979, foi novamente enviado à Embrafilme para um concurso cultural. Como o roteiro de 50 páginas que ele havia escrito já havia se alterado depois de quatro anos, a saída encontrada por Noilton foi a de incorporar as alterações feitas à mão ao projeto original datilografado.

Deste modo, Noilton optou por manter a estrutura original do projeto e por tornar visíveis as suas alterações. Contendo desenhos, colagens, anotações coloridas e recortes, o projeto em sua segunda versão pretendia romper com a linguagem burocrática exigida no concurso de modo que ele atendia ao mesmo tempo as exigências do concurso e produzir um “texto

poético”. Esta postura foi definida como um “comportamento transversal” e é apresentada nas conversas transcritas no livro como algo afinado com a proposta do filme “O Rei da Vela”.

De fato é possível estabelecer um paralelo entre os rabiscos e alterações no roteiro inicial do filme “Fronteiras” e a incorporação de outros registros a gravação original da peça em “O Rei da Vela”. No caso do filme, a noção de transversalidade remete à idéia de um palimpsesto; a análise mais detida revela vestígios de diferentes camadas impressas ao longo de diferentes tempos. Assim, o filme visto como um palimpsesto, como um *experimento transversal*, apresenta vestígios de escritas de linguagens diferentes, como a do cinema, teatro, vídeo, e televisão, de diferentes tempos, e de diferentes artistas.

Mais uma vez, o filme revela um processo de auto-referência: mais do que apresentar a história do fabricante de velas que se prepara para casar com a filha de uma família aristocrata decadente, toma como tema a história do próprio “Oficina”. Em algumas passagens não só as histórias se confundem, como as cenas do teatro tornam-se quase um pretexto para uma reflexão a respeito da atualidade da crítica de Oswald de Andrade ao Brasil, meio século depois e a partir da trajetória também antropofágica do grupo “Oficina”.

Este é o caso da célebre passagem do texto de Oswald de Andrade em que os Abelardos conversam a respeito do casamento com Heloisa, tratado na peça como mais um dos negócios de Abelardo I. No filme esta cena se passa no interior do teatro, seguindo o diálogo original da peça:

Abelardo I - (...) O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?

Abelardo II - E o resto da população?

Abelardo I - O resto é prole. O que estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas o Brasil ainda é novo.

Abelardo II - Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração!

Enquanto Abelardo fala das famílias e da prole, são inseridos na montagem trechos de

filmes de família, mais precisamente da família de Zé Celso, na cidade de Araraquara no interior de São Paulo, e também da família de Noilton Nunes. Na seqüência, depois de Abelardo II anunciar o tempo da “espinafração”, o filme apresenta o interior do Teatro Oficina, os letrados da “Oficina Sistina” com o nome de todos que participaram das diferentes etapas do filme, os “comunicadores” produzindo a novela “Fronteiras” e outros trabalhos em vídeo, e por fim, os diretores Noilton Nunes e Zé Celso jogando *ping-pong*, sobre uma mesa pintada com a bandeira nacional.

Se pela fala de Abelardo II, Oswald de Andrade anuncia a “espinafração”, a descompostura, o desarranjo dos códigos sociais estabelecidos, no filme a mesma fala é o ponto de partida para a apresentação da “espinafração” do “Oficina” que, seguindo a lição de Oswald de Andrade, rompe com o teatro burguês do século XIX. Do modo que se apresenta no filme, o “Oficina” da década de 1980 “espinafra” as estruturas formais do teatro com a postura de não-separação entre arte e vida – são incorporados ao filme tudo aquilo que poderia ser definido como *making off*: seu processo de produção, os caminhos trilhados por Zé Celso e pelo Oficina e até outros projetos, como as novelas, os trabalhos em vídeo, e a atuação dos “comunicadores” da “TV Uzyna”.

Aliás, como mencionado antes, esta é a característica mais marcante do filme: o modo como ele deixa de ser o registro da montagem teatral, reencenada em 1971, e se transforma em outra coisa. Ao final de seu longo processo de produção, “O Rei da Vela” torna-se uma síntese dos caminhos de ruptura liderados por Zé Celso. Trata-se quase que um documentário que fala da trajetória de um grupo que decide fazer um filme a partir de uma de suas montagens teatrais mais importantes e apresenta leituras e releituras dos trabalhos anteriores que se inserem em novo contexto e ganham novos sentidos diante de novos materiais.

3.4. "Caderneta de Campo": a síntese do “uso total dos meios de comunicação contemporânea”.

Outro trabalho audiovisual significativo da chamada “fase subterrânea”, ao lado do filme

“O Rei da Vela”, é “Caderneta de Campo”. O título “Caderneta de Campo” designa ao mesmo tempo um conjunto de gravações (uma série) e, também, é o título de um vídeo de 35 minutos que apresenta uma amostra desta série. Para efeitos de análise, o vídeo "Caderneta de Campo" será tomado como referência.

O vídeo “Caderneta de Campo” é uma exceção em relação aos demais trabalhos do período, já que é um dos únicos que possui legendas, créditos e ficha técnica. A realização de “Caderneta” só foi possível graças a um Convênio do MEC (Ministério da Educação) e Funarte (Fundação Nacional de Artes). Sua produção foi realizada em parceria com a RTC (Rádio e Televisão Cultura) que pretendia exibi-lo na televisão. A RTC forneceu todo suporte para edição e parte da captação do vídeo, além de colocar à disposição técnicos de sua equipe a disposição do “Oficina”.

O vídeo faz parte de uma série de gravações realizadas para a novela "Fronteiras", provavelmente entre 1982 e 1983. Como já mencionei, o projeto “Fronteiras” previa uma narrativa que apresentaria ao mesmo tempo as viagens de Euclides da Cunha e o dia-a-dia no Teatro Oficina. Inserida neste projeto, a série “Caderneta de Campo” é uma espécie de registro da vivência cotidiana no teatro. A exemplo dos cadernos de anotações elaborados por Euclides da Cunha, os “comunicadores” do “Oficina” passam a registrar em vídeo suas vivências coletivas e, principalmente, esboços e rascunhos de novos projetos.

Do mesmo modo que o filme “O Rei da Vela” pode ser entendido como uma síntese dos processos passados, o vídeo “Caderneta de Campo”, pode ser interpretado como a síntese dos projetos futuros. O vídeo apresenta planos que seriam concretizados na década de 1990 (como a construção do “terreiro eletrônico”), outros que só foram concretizados recentemente (como a montagem de “Os Sertões”, finalizada em 2006), além de outras idealizações que permanecem na pauta do dia (como a encenação da peça “O Homem e o Cavalo”, de Oswald de Andrade).

Apesar do vídeo ser claramente um trabalho que fala do processo criativo do diretor Zé Celso, trata-se de um esforço conjunto do qual participam jovens artistas do vídeo ligados

direta ou indiretamente ao “Oficina”. Conforme consta nos créditos de “Caderneta”, participam Toniko, da produtora Olhar Eletrônico, Tadeu Jungle e Paulo Priolli, identificados como representantes da produtora Videoverso. Além destes, a produção no “Oficina” é assinada Lucia Rocha e Edson Ferreira e quem assina a realização é Noilton Nunes, Edson Elito, Catherine Hirsch e Zé Celso. O caráter coletivo do trabalho pode ser percebido pela ausência de créditos para categorias como diretor ou roteirista.

O vídeo contém cenas do dia-a-dia no teatro, passeatas na cidade de São Paulo, “te-atos”, trechos de peças, ensaios, fragmentos de outros filmes, acontecimentos políticos, partidas de futebol, desfiles de escolas de samba, rituais de candomblé, manifestações políticas, reuniões em órgãos públicos, saques a supermercado, além de trechos de imagens documentais das viagens do “Oficina” pelo Brasil, como a participação no ritual de ingestão de Ayusca em uma comunidade do Acre. Devido a essa multiplicidade de assuntos é difícil conseguir definir um trabalho como “Caderneta de Campo”. O que é possível afirmar é que se trata de um trabalho coletivo que não é facilmente enquadrado em gêneros como documentário, videoarte, videoperformance ou ficção.

“Caderneta de Campo” pode ser dividido em três partes. A primeira dura aproximadamente três minutos e se passa no interior das obras do Teatro Oficina. A segunda acontece nos estúdios da TV Cultura, em São Paulo onde são apresentados os projetos de “te(a)to”¹²⁰ que estavam sendo gerados no período. A terceira traz imagens de diversos acontecimentos do país enquanto são apresentados dizeres do “Oficina” e os créditos finais do vídeo.

Na primeira parte, que é uma espécie de apresentação do vídeo, os créditos iniciais trazem as palavras “Sin Fronteiras”¹²¹. Nesta apresentação, o mote principal é a construção do “terreiro eletrônico”, anunciado por Zé Celso logo na primeira cena do vídeo. Na cena, o diretor aparece na parede do fundo do teatro e esclarece:

¹²⁰ Nos trabalhos voltados para a televisão, o termo “te-ato” é substituído por “te(a)to”.

¹²¹ A escolha do título faz referência ao projeto “Fronteiras” ou “Sem Fronteiras”. Como a ênfase é dada ao título da novela, o título “Caderneta de Campo”, que só aparece no final do vídeo, pode ser entendido como o nome do capítulo ou da série que faz parte do projeto maior da criação da novela.

Há uma semana atrás nós quebramos essa parede. A parede vinha até aqui. Essa parede aqui não é nossa, já pertence atualmente ao estacionamento do Baú da Felicidade, é do Silvio Santos. As obras em andamento são de derrubar estas paredes e de construir aqui o terreiro eletrônico e de abrir esta rua cultural pra São Paulo toda. O CONDEPHAAT aprova esta transformação do espaço. Nós estamos trancafiados Nós estamos exatamente quando Penteu prende Dionisius num túmulo.

Enquanto Zé Celso fala, são mostrados detalhes de seu corpo e da parede de tijolos à vista. Devido às características da imagem videográfica, como a carência de definição de profundidade e de cores, a parede parece ser um prolongamento do corpo do diretor, de forma que tijolos e pele parecem se fundir em uma matéria única e viva. A idéia de que a estrutura do imóvel é dotada de vida é ressaltada ainda pela atribuição de características orgânicas ao espaço, tal como a criação de um furo na parede que representa um ânus, definido por Zé Celso como o "cu" do Teatro Oficina¹²².

Ainda que as referências ao orifício na parede sejam extremamente sutis, é possível interpretar a atribuição de características vivas ao espaço por uma dupla analogia, já que o ânus, além da função excretora que desempenha no aparelho digestivo, também é fonte de gozo e prazer podendo ser lido na chave das relações sexuais. No caso da primeira analogia, é importante ressaltar que o "cu" do Teatro Oficina desemboca no terreno do vizinho Silvio Santos, de forma que as excreções são expelidas para o terreno do fundo. Já no caso da segunda analogia, a relação com o terreno do vizinho ocorre via penetração anal, como se em um coito metafórico os dois espaços pudessem se unir pelo prazer, que para Zé Celso é a fonte criadora do processo artístico¹²³.

Nesse sentido, também é interessante destacar que a ambigüidade entre a denominação do espaço e o grupo não se dá apenas no plano semântico, mas também no plano sintático. Assim como, por vezes, Zé Celso é confundido com o "Oficina" (como se ambos fossem indissociáveis), o grupo é confundido com a casa de espetáculos.

As imagens de Zé Celso no interior do teatro são alternadas com imagens que têm a

¹²² Ver Martinez Corrêa (1999).

¹²³ Sobre a importância do prazer no processo criativo basta lembrarmos que um dos duplos significados de "orgya" é o sexual, conforme indicado na nota da página 9.

função de ilustrar seu discurso e situar o espectador com relação aos acontecimentos que envolvem o tombamento do teatro e sua reconstrução. Com o auxílio das legendas são indicados lugares, acontecimentos, datas e pessoas. Entre estas imagens, estão o estacionamento do Grupo Silvio Santos e o seu entorno; a maquete do projeto de modificação do espaço que as legendas indicam ser o "Estádio Cultural"¹²⁴ projetado pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki; e trechos de uma reunião no CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico) presidida pelo geógrafo Azziz Ab' Saber (1924), com a presença de Lina Bo Bardi. A gravação da reunião do CONDEPHAAT, realizada em 11 de dezembro de 1982, documenta a ocasião em que o Teatro Oficina foi tombado como bem cultural.

Outros registros presentes em "Caderneta" tratam da transformação do espaço arquitetônico, por exemplo a passeata realizada pelos integrantes do grupo à Secretaria de Estado da Cultura, em 1983. As imagens mostram *slogans* com dizeres como "Obras Urgente" e "Queremos trabalhar". No vídeo, há um grande destaque para a fachada do prédio em que estão pintados os seguintes letreiros: "TEATRO OFICINA APRESENTA DESAPROPRIAÇÃO" e "Mãos a obra". Os dizeres estão dispostos como se os espetáculos em cartaz no Teatro Oficina fossem a desapropriação e as obras em seu interior. Além disso, há citações de Lina Bo Bardi sobre a concepção do que seria o "terreiro eletrônico".

Após os três minutos de apresentação, a segunda parte do vídeo começa com a chegada do ônibus na TV Cultura, onde aproximadamente trinta integrantes do "Oficina" entram cantando e dançando no estacionamento da emissora de televisão. A visita aconteceu no dia 4 de março de 1983 e as legendas indicam "a equipe Oficina/ Uzyna entra no campo de televisão do Padre Anchieta"¹²⁵.

¹²⁴ A maquete de criada pelos arquitetos Lina Bo Bardi e Suzuki Tupinambá fornecem uma idéia do projeto de expandir lateralmente o espaço da rua Santo Amaro à Abolição e abrir os fundos ligando a frente da Jaceguai à Japurá.

¹²⁵ Em "Caderneta", toda vez que Zé Celso se refere à RTC, da Fundação Padre Anchieta, ele se refere somente a Padre Anchieta. Com esse trocadilho, são feitas várias alusões a um poder que a televisão pública teria, um poder quase que evangelizador. A figura de Padre Anchieta em seu "campo" de televisão é evocada neste sentido como referência a um papel de catequizar, que permite a pregação da palavra divina a lugares distantes, mas de maneira conservadora e evangelizadora. Além disso, por sua atuação no teatro brasileiro, é possível fazer aproximações entre a figura de Anchieta a de um tipo de teatro criticado por Zé Celso.

“Caderneta” traz a entrada do ônibus na TV Cultura, onde acontece uma espécie de duelo entre o operador da câmera de vídeo da RTC (Marquito) e o do “Oficina” (Edson Elito). Eles gravam um ao outro e no processo de edição há um confronto entre os dois registros. No jogo entre Marquito e Edson, além deste recurso de espelhos em que um operador grava o outro de maneira simétrica, outro recurso que explicita a simultaneidade do vídeo é explorado quando Marquito grava as imagens geradas por Edson através de uma televisão que se encontra em cima do ônibus. Este recurso de usar uma segunda câmera que explicita o processo de gravação da primeira é recorrente em “Caderneta”.

Os atores entram nos estúdios cantando e dançando, e formam uma grande roda. A entrada na RTC é alternada com desfiles das escolas de samba paulistanas “Camisa verde” e “Rosas de ouro”, com imagens de arquivos gravadas desde 1981, e com diferentes trechos de uma pequena seqüência gravada no interior do teatro. Já nos estúdios, Zé Celso é entrevistado pelo Programa Balancê, da Rádio Excelsior. Quando questionado sobre o significado do “Oficina” estar na TV Cultura, ele responde que o grupo prepara sua entrada na televisão brasileira para conseqüentemente modificá-la.

Aqui novamente as metáforas utilizadas fazem referência a processos anteriores do “Oficina”, ao se referir à narrativa de “O Rei da Vela” comparada com o processo de abertura política vivida pelo Brasil, o fim da censura política e acesso à televisão. Na seqüência é mostrada uma solenidade política em que há uma mudança de cargo. E os trechos do filme “O Rei da Vela” com legendas que marcam os acontecimentos mais importantes para o “Oficina” com relação à peça, entre elas a transformação do Rei da Vela em Rei da Tela. Com isso, é destacada também a importância da televisão e do vídeo no acompanhamento do processo de democratização do país.

Além da entrada na televisão, e dos projetos de “te(a)to”, “Caderneta” também apresenta o projeto de construção do “teatro de estádio”. A idéia defendida é a de que o teatro é o esporte das multidões e que deve ser tão popular quanto o futebol. No vídeo, são mostradas

imagens de jogos em estádios lotados e as legendas que indicam "Futebol é cultura, o teatro é o esporte das multidões". No caso deste projeto, "Caderneta" apresenta os planos de construção de um "teatro de estádio" e também de um "teatro de estúdio", em referência à veiculação do trabalho pela televisão. No vídeo, Zé Celso faz um discurso falando da necessidade da criação de um teatro para as multidões, um teatro de estádio, de fazer do teatro um esporte das multidões, tão popular quanto o futebol. Ao mostrar imagens de torcedores em um estádio, aparecem as legendas "teatro de estádio", "teatro de estúdio" onde a alternância da letra "a" para "u" nas palavras estádio/ estúdio acontecem em paralelo à mudança da cena para os estúdios da RTC.

Nas cenas passadas dentro do estúdio, são mostrados também o processo de gravação dos trechos das peças, os bastidores, o trabalho dos técnicos e a pequena platéia formada por outros atores. Os projetos de "te-ato" encenados em "Caderneta de Campo" são "Bacantes", de Eurípides; "Os Sertões", de Euclides da Cunha; "O Santeiro do Manguê", um poema de Oswald de Andrade que depois seria encenado com o título de "Mystérios Gozozos"; "Pra lá de Bagdá", de Luiz Fernando Guimarães e o mais importante deles, a peça de Oswald de Andrade, "O Homem e o Cavalo".

Entre os projetos presentes em "Caderneta", "Os Sertões" aparenta ser o principal e o mais consolidado da época; trechos dele ocupam a maior parte do tempo no vídeo. Assim como em "O Santeiro do mangue", em "Os Sertões" há a presença de um coro formado pelo núcleo de "sertanejos" comandados pelo cancionista popular Surubim. Os atores recém saídos da EAD (Escola de Artes Dramáticas) da USP, Luciana Domescke e Pascoal da Conceição interpretam Euclides da Cunha e sua esposa Ana. A idéia nesta época era a de que as cenas da montagem realizada no estúdio fossem aproveitadas para a telenovela "Fronteiras".

Antecipando a proposta da novela "Fronteiras", as imagens no estúdio são alternadas com cenas externas que simulariam a expedição de Euclides da Cunha ao Acre em 1905 e com a gravação do traslado dos restos mortais de Euclides e seu filho do cemitério São João Batista, no Rio de Janeiro, para a cidade de São José do Rio Pardo, em 1982.

Além dos projetos de “te(a)to”, “Caderneta” apresenta trechos do que deveria ser um programa de culinária. Chefiado por Zuria, que cuidou da casa de Zé Celso por muitos anos, o quadro apresenta receitas de comidas naturais ao som de um ponto de candomblé. As legendas indicam que o quadro deveria ser apresentado diariamente ao meio dia trazendo receitas e fofocas, pois como bem lembra a intervenção de Walter Silveira e Tadeu Jungle citando Oswald de Andrade no programa da Zuria: “só a antropofagia nos une”.

No fim do vídeo, a terceira e última parte de “Caderneta” dura apenas alguns minutos e traz imagens documentais de acontecimentos do país e manifestações públicas enquanto os créditos finais são apresentados. Entre as legendas estão frases atribuídas a Oswald de Andrade como:

E se a tecnização não foi possível no aparelhamento de uma siderurgia imediata, refaça-se o milagre da resistência de Os Sertões, restabeleça-se a rocha viva que Euclides sentiu no Stalingrado jagunça de Canudos.

Os registros apresentam manifestações populares em que a população aparece saqueando um supermercado, quebrando lojas e chutando as portas de aço dos estabelecimentos comerciais, enquanto a polícia tenta conter a multidão. Um coro canta um refrão “aqui é sem fronteiras e não fronteiras”. São apresentados trechos de outra manifestação, do “Comitê de luta contra o desemprego”, os manifestantes proferem palavras de ordem que pedem:

fornecimento de alimentação aos trabalhadores desempregados / suspensão do pagamentos de contas de água e luz aos desempregados / fornecimento de passes gratuitos de ônibus aos desempregados / criação imediata de novos empregos e suspensão da repressão policial

Ao mesmo tempo são mostradas cenas documentais de pessoas apanhando de oficiais da Polícia Militar, o coro em *off* do Oficina canta “teatro oficina desempregado” e “cultura desempregada”. Os créditos finais lembram que:

Para a realização deste programa a Fundação Padre Anchieta abriu democraticamente seus arquivos e estúdios. Conteúdo e forma do programa são de inteira responsabilidade da equipe do Teatro Oficina

O processo de negociação com a TV Cultura ainda é explicitado nos textos que aparecem escritos:

queremos dedicar a todos este trabalho aos que foram contra ou a favor, mas que mesmo assim trabalharam e criaram fora do padrão. Sofremos às vezes por isso negociações em demasia, mas também gozamos dias e noites de passagem a democracia hoje terminamos

Semana do Índio de Tiradentes do descobrimento do Brasil

Abriu Abriu Abriu

dia 24 de abril de 1983 18 horas

muitos juraram que não iria ao ar nunca

E o vídeo termina com as legendas:

Nós adoramos a transa com o Padre Anchieta, pois nasceu um filho lindo. Será reconhecido pelo pai? Esse filho é dedicado aos homens e mulheres que movem a máquina da RTC. Contra ou a favor, no padrão ou fora, fabricamos juntos. O conteúdo e a forma têm a ver com os momentos difíceis, com os momentos de gozo, com as fronteiras e com esse furo que fabricamos, também juntos, todos. Contracenamos e quebramos o padrão. / Padrinho Anchieta: não somos tão feios assim. Vamos anunciar o nosso filho e exibir os frutos desse mistério”.

O vídeo “Caderneta de Campo”, definido por seus realizadores como um filho, fruto da transa com Padre Anchieta, nunca chegou a ser assumido inteiramente por seu “pai”, já que a TV Cultura nunca o exibiu. Se “muitos juraram que ele “não iria ao ar nunca”, ele de fato não foi. E não é difícil supor o porquê de não ter sido exibido na televisão. Além de terem elaborado um vídeo que ainda hoje se encontra fora dos padrões televisivos, no que diz respeito à linguagem, “Caderneta” apresenta cenas de forte teor sexual, faz referências explícitas à prostituição e ao vício, e ainda ironiza instituições ligadas ao Estado, como a Polícia Militar.

Um bom exemplo de passagens como estas é a encenação do “te(a)to” de “O Santeiro do Mangue”. Entre todos os projetos de “te(a)to” apresentados nos estúdios, este é, ao lado de “Os Sertões”, o mais bem acabado. Nele, os “atuadores” participam da ação com o texto

decorado, caracterizados com figurino, maquiados e em meio ao cenário de um bordel. Um coro de prostitutas apresenta uma espécie de oração com palavrões muito improváveis de serem ditos na televisão. O trecho apresentado mostra um policial corrupto e cafetão, enquanto são inseridas legendas provocativas, como "a Polícia põe as calças".

Mas não é somente a autoridade da Polícia que é posta em questão, a Igreja também é citada na cena em que o coro de prostitutas “reza” para Nosso Senhor Jesus Cristo, deturpando a oração católica do Padre Nosso¹²⁶.

Senhor, não fizemos nem pra bóia
tende piedade das muié da vida
se alembre que vóis micê foi michê
da nossa colega Madalena
o pau nosso de cada dia daí-nos hoje

Enquanto as prostitutas rezam pedindo não “o pão nosso de cada dia”, mas sim “o pau nosso de cada dia”, um ator caracterizado como o Jesus-michê, aparece num altar recebendo a prece das mulheres. Além da polícia e a igreja serem ironizadas, as cenas seguintes criticam o poder Estado, ao mostrar o Palácio do Governo. Enquanto são mostradas as imagens em sépia do exterior do Palácio, as prostitutas do coro cantam e rezam. O efeito de alteração na cor transmite uma idéia de lembrança, de passado, como se marcasse um período em que algo novo na política já tivesse tomado lugar da realidade desbotada apresentada na tela.

Se as imagens em sépia lembram algo gasto que se encontra no passado, a seqüência seguinte de “Caderneta” contrasta tal idéia com a figura de uma mãe de santo que joga búzios anunciando as previsões para o ano de 1983. A leitura dos búzios marca uma nova fase, uma referência tanto aos acontecimentos políticos do país, quanto aos acontecimentos que envolvem a reconstrução do teatro. Enquanto a mãe de santo adverte que os búzios indicam que será um ano de muitas promessas não cumpridas, são mostradas cenas das

¹²⁶ A oração original é “Pai nosso que estais no Céu, santificado seja o Vosso Nome, venha a nós o Vosso reino, seja feita a Vossa vontade, assim na terra como no Céu. O pão nosso de cada dia nos dai hoje; perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos tem ofendido, e não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém”.

tentativas frustradas para a reconstrução do prédio, como o adiamento da reunião para a desapropriação do teatro com o Secretário da Cultura.

Além desta passagem, outras também parecem “inadequadas” para serem exibidas por uma TV pública educativa. Não bastasse o nu frontal de Zé Celso na apresentação, o vídeo traz ainda uma simulação de sexo oral entre os atores Luciana Domescke e Pascoal da Conceição no “te(a)to” de “Os Sertões”. Trata-se de uma seqüência expressiva feita com duas câmeras onde os atores encenam um diálogo entre Euclides da Cunha e sua esposa Ana. Em uma determinada passagem do diálogo, cada um dos atores interpreta diretamente para uma câmera diferente formando uma interessante alternância entre closes e contra-
planos¹²⁷.

Mas a “inadequação” do filme às convenções televisivas não se dá somente pelas cenas de nudez, sexo ou crítica à religião católica ou ao Estado. O vídeo apresenta uma linguagem diferente dos padrões de programa de uma emissora de televisão. Assim como ocorre no filme “O Rei da Vela”, algumas informações aparecem na tela sem maiores esclarecimentos, o que dificulta sua compreensão fora do universo cifrado de referências do “Oficina”. Este é o exemplo da inserção ao de trechos de uma seqüência gravada no interior do teatro, já em processo de demolição. A seqüência pode ser interpretada como uma metáfora da situação do “Oficina” em sua tentativa de “entrada na televisão”. Formada por seis partes, nela uma atriz nua realiza uma performance no interior do Teatro Oficina. O prédio aparece vazio, sem as poltronas da platéia, pisos, camarins, as divisórias dos andares e sem parte do teto.

Em sua primeira aparição, a atriz dança no que restou do palco do teatro e se coloca de quatro no chão como se realizasse um coito. Há um furo no teto do teatro que permite a entrada da chuva no interior do prédio enquanto a atriz parece ser fecundada por algo que vem desse buraco possibilitando a comunicação com o exterior e seu entorno. As legendas

¹²⁷ Nas encenações de “te(a)to” está presente uma preocupação de que as ações não sejam apresentadas como se estivessem sendo encenadas em um palco italiano e desta forma, a encenação tenta se adequar a um formato mais próximo da televisão. Os atores se perguntam se já estão no ar e se posicionam de modo a aproveitar ao máximo os ângulos das câmeras. Nem sempre esta tentativa é bem sucedida e Zé Celso interfere dirigindo os atores. Há atores profissionais, mas grande número dos integrantes do grupo são atores não-profissionais sem experiência em teatro ou televisão.

indicam o ciclo de modificação do espaço "67 flavio imperio e 83 lina bardi", ressaltando que o ano de 1983 é um novo marco para o Teatro Oficina, assim como fora 1967 com a reconstrução do teatro e a encenação de "O Rei da Vela". No segundo trecho, a atriz aparece em posição contrária, virada de barriga para cima, como se estivesse cansada ou saciada. Seus movimentos são mais lentos e contidos, sua respiração é ofegante como se tivera acabado de ter um orgasmo. Já na terceira aparição, ela simula um parto gravado em uma penumbra que deixa entrever os restos das pinturas da "Oficina Sisitina". Para esta cena foram utilizados dois equipamentos de vídeo, pois é possível ver um homem gravando o parto a partir de um ângulo de visão privilegiado. Já o quarto trecho pode ser lido como a incorporação de uma entidade, de uma personagem que demonstra sua potência fazendo a atriz dançar e cantar. Enquanto os dois primeiros trechos são mostrados durante a primeira parte do vídeo, o terceiro coincide com a chegada a TV Cultura e o quarto é mostrado enquanto os atores estão nos estúdios. No quinto trecho, a atriz aparece se banhando a céu aberto em meio à demolição em um fim de tarde. E a última entrada só ocorre no fim do vídeo anunciando seu término, quando aparece um plano detalhe da mão da atriz plantando sementes no solo.

Conhecendo os filmes "25" e "O Parto", e a divisão dos cinco tempos do "Oficina" é possível estabelecer uma ligação com estas inserções – a exemplo da ação de plantar sementes presentes no final de "25". Mesmo a recorrente idéia do parto, registrado em vídeo, insere um elemento que pode ser lido na chave de que se o parto é uma referência a uma nova fase do "Oficina" e que esta nova fase será marcada pela presença da tecnologia que irá documentar os processos importantes.

Deste modo, após ter exorcizado o fantasma de "O Rei da Vela" – que é a síntese do passado – o "Oficina" elabora a síntese do futuro – uma espécie de manifesto, de carta de princípios em que estão as bases do trabalho que é desenvolvido até hoje no "Oficina" pelo *Uzyna Uzona*. Para esta nova fase (posterior ao quinto tempo – simbolizado pela plantação da semente no sexto trecho da seqüência) dois projetos são constitutivos de todo trabalho desde então: o "terreiro eletrônico" e os "te(a)tos".

Em "Caderneta" está presente uma espécie de resumo do projeto de Lina expresso na voz da atriz Catherine Hirsch:

A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro, sua estrutura física e tátil, sua não-abstração que o diferencia profundamente do cinema e da TV, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios. Em termos de arquitetura, a tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo na base da maior simplicidade e atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo

A referência no vídeo é um fragmento do seguinte texto da arquiteta:

Depois do Sturm und Drang (da tempestade do ardor irresistível), o que vai acontecer? / O Oficina não é o portal da Catedral de Colônia do fim do Século XVIII, mas é o marco importante de um caminho difícil. / A tempestade destrói. É preciso reformular e reconstruir. / Do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro - sua estrutura Física e Tátil, sua Não-Abstração - que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios. / Em termos de arquitetura, A Tempestade destruiu tudo e o Oficina vai agir de novo na base da maior simplicidade e atenção aos meios científicos da comunicação contemporânea. É tudo / Olhar: eletronicamente sentados numa cadeirinha de igreja (BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999).

O que Lina Bo Bardi definiu como o "uso total" dos "meios científicos da comunicação contemporânea" e ao "olhar eletronicamente" é a síntese do conceito de "terreiro eletrônico" que viria a ser construído mais tarde (entre 1984 e 1994) no lugar do projeto construído por Flávio Império, em 1967.

De todos os projetos de "te(a)to" presentes em "Caderneta de Campo" ("Bacantes", "Os Sertões", "O Santeiro do Manguê" "Pra lá de Bagdá", e "O Homem e o Cavalo") apenas um não seria retomado nos últimos 25 anos. Com o afastamento de Luiz Fernando Guimarães¹²⁸ do "Oficina", o projeto de "Pra lá de Bagdá", de sua autoria e escrito em 1973, foi abandonado. Os demais textos já foram encenados e "O Homem e o Cavalo" continua como projeto para ser encenado após a construção do "teatro de estádio".

¹²⁸ É preciso não confundir o autor com seu homônimo também do meio teatral, que participou do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone na década de 1970.

A importância de tais projetos gerados nos anos 1980 também pode ser percebida na divisão dos núcleos de trabalho do “Oficina”. Segundo Zé Celso, em entrevista (MARTINEZ CORRÊA, 2004), em sua "fase subterrânea", o “Oficina” era formado basicamente por três núcleos distintos, denominados pelos nomes das peças estudadas no período. São eles, o núcleo de cinema e vídeo, chamado de "O Homem e o Cavalo", o núcleo de atores, chamado de "Bacantes", e os "Os Sertões", formado por artistas populares. Os núcleos eram formados por artistas com formações e histórias de vidas muito diversas entre si, abrigando desde estudantes de classe alta advindos de famílias tradicionais até retirantes nordestinos.

O núcleo de vídeo "O Homem e Cavalo" produziria outros trabalhos no intuito de criar o "diário de anotações eletrônicas" comportando os mais diversos materiais audiovisuais onde o grupo anotaria suas impressões, seus projetos, angústias e vivências cotidianas. Assim como também, documentar ensaios, apresentações e manifestações públicas na perspectiva de "arma política", de que falarei a seguir.

Apesar do vídeo nunca ter sido exibido na televisão, “Caderneta de Campo” foi o vencedor do primeiro festival de vídeo brasileiro, realizado em 1983, o I Festival Videobrasil. Realizado em São Paulo, o Videobrasil, atualmente chamado de Festival Internacional de Arte Eletrônica, é um dos mais importantes festivais de vídeo do país e uma das maiores referências de mostra de arte eletrônica no hemisfério sul. Com o vídeo, o Oficina foi premiado com o primeiro modelo de câmera de VHS lançada no Brasil, fabricado pela Sharp.

Desta forma, "Caderneta", além de ser um importante trabalho no “Oficina”, é também um marco para a arte do vídeo brasileira devido a sua premiação no Videobrasil. Conforme os trechos citados por Solange Farkas em entrevista a mim concedida,

não era de se estranhar, como parece hoje, que o Zé Celso, que não é um videomaker, vídeo-artista ganhar. Essa é a coisa mais natural. Primeiro como reação e como um foco de resistência à carece e à moral vigente naquele período [...] Naquele momento, quando no Brasil, pouquíssima gente estava usando o vídeo, ele

já estava inserindo o vídeo como instrumento de trabalho dentro da pesquisa, dentro de um laboratório, dentro do teatro que ele fazia. Então, o “Caderneta de Campo” não é nada mais, nada menos que isso. É uma experiência do Teatro Oficina, do trabalho do Zé Celso com vídeo. Absolutamente enxergando e usando o vídeo de uma forma quase que premonitória. Totalmente diferente de como se usava o vídeo naquele momento. [...]

Então, de certa forma ele deu uma contribuição muito grande pra começo do vídeo experimental no Brasil porque o fato de ele usar o vídeo e usar o vídeo de uma forma mais experimental do que se usava naquele momento, convencional, ele deu um *start* nessa experiência que hoje resultou na videoarte. [...] E o trabalho do Zé foi muito elucidativo nesse sentido, assim, foi premonitório

O fato é que o vídeo “Caderneta de Campo”, além de ter uma importância histórica, pode também ser tomado como uma espécie de síntese do *Oficina Uzyna Uzona*. Este trabalho nos interessa porque, a partir dele, é possível compreender elementos chaves para a compreensão de um projeto gerado nos anos de 1980 e que marcaria toda a atuação do coletivo até os dias de hoje. O vídeo pode ser lido como uma espécie de manifesto, de síntese do projeto que entre outras coisas prevê uma nova maneira de se relacionar com o espaço físico do teatro, com seu entorno e a cidade, com os usos das tecnologias de reprodução de imagem, e com meios de comunicação, como a televisão. Se o filme “O Rei da Vela” se apresenta como uma espécie de balanço de um período eclipsado na trajetória do Oficina e trata dos acontecimentos pós-68, o vídeo “Caderneta” lança as bases para projetos futuros que ainda continuam em pauta no trabalho de Zé Celso até os dias de hoje.

3.5. A reconstrução do teatro e os “diários eletrônicos”.

Depois da premiação de “Caderneta de Campo” no I Videobrasil, em 1983, o Teatro da Jaceguai torna-se um verdadeiro canteiro de obras. Por um lado há a saída de cena temporária de Silvio Santos de cena, já que o empresário fica impedido de comprar o teatro após sua desapropriação, mas por outro lado, a Secretaria do Estado da Cultura (que garante ao “Oficina” a permissão de uso do imóvel) não autoriza a demolição do prédio tombado para as novas obras do projeto de Lina Bo Bardi e Marcelo Suzuki. Com isso, o teatro torna-se um espaço de entulhos e obras, como pode ser aferido em trabalhos que compõem a série de gravações que origina “Caderneta de Campo”¹²⁹: o teatro, já sem as poltronas do

¹²⁹ No vídeo é possível se ter uma amostragem das modificações do espaço, mas há vídeos sem títulos em que são mostrados de maneira exaustiva, quase que por horas, somente o trabalho de marretar a estrutura que separava os dois andares do prédio.

público e o palco, fica também sem teto, piso, paredes internas e estrutura das divisórias dos andares¹³⁰.

As obras duram exatamente dez anos, de 1984 a 1994. Lina Bo Bardi morre em 1992 sem ver a construção terminada. Mas, antes disso, trabalha ao lado de Edson Elito para criar soluções cênicas de acordo com as idealizações de Zé Celso. Esse processo que procura articular as propostas do diretor com o projeto arquitetônico - definido como a “integração de diferenças culturais e estéticas” - é fruto da interação da dupla de arquitetos com o dia-a-dia do “Oficina”¹³¹.

Se Edson Elito aponta as dificuldades e desafios do diálogo dos arquitetos com o diretor, este último comenta como as ações no “Oficina” foram importantes para a concepção do projeto arquitetônico. Segundo ele, os estudos para a obra foram feitos com base em “maquetes vivas”, se referindo a interação dos arquitetos com o trabalho desenvolvido no teatro em obras.

A arquitetura ia acompanhando 1) as estratégias que driblavam as dificuldades para que a obra existisse; 2) as maquetes vivas, plantações com atores dos espetáculos que desejávamos fazer lá. “Lulu”, “Acordes” de Brecht [...] “Bacantes”, “Os Sertões”, muitos “Te-atos” encenados na lama da obra pra entender e fazer ela andar. Tudo documentado, gravado em vídeo (Trecho retirado do texto “Origens arcaicas Antropofágicas: Os Jaceguay”, s/ num. de páginas, BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999)

¹³⁰ Conforme relembra Zé Celso em um livro dedicado à participação de Lina Bardi na reconstrução do Oficina (BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999), com a paralisação das obras, o arquiteto Marcelo Suzuki desiste de continuar a reconstrução do teatro e, Edson Elito assume o projeto, em 1984. A chegada de Edson coincide com uma nova fase na reconstrução do prédio. Depois de inúmeras negociações, também registradas em vídeo, durante o mandato do governador Franco Montoro (1983 a 1987), Zé Celso consegue a autorização para a modificação do teatro junto à Secretaria do Estado da Cultura e as obras são retomadas. O início das obras marcam também a transição para *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona*, em 1984.

¹³¹ É preciso lembrar que o processo de reconstrução do teatro se dá de maneira extremamente atípica, marcado por impasses jurídicos e dificuldades financeiras. Isso ocorre porque, o “Oficina” propõe que o prédio seja demolido e reconstruído depois do imóvel ter sido tombado e desapropriado pelo governo estadual. Para isso, não foram poucos os obstáculos jurídicos e institucionais para sua reconstrução. Além disso, a única fonte de recursos do Oficina, a bilheteria das peças, é totalmente suspensa pela ausência de montagens de espetáculos entre o período que compreende o retorno de Zé Celso ao Brasil e a reinauguração do teatro, em 1994.

Assim como estas ações, durante os dez anos da reconstrução do teatro, os processos ocorridos no “Oficina” foram sistematicamente registrados em vídeo ¹³². Ao tomar o conjunto dos trabalhos audiovisuais produzidos durante a reconstrução do teatro, é possível perceber que há uma modificação nas premissas que norteiam essa produção. Em primeiro lugar, neste período não é produzido nenhum trabalho em película. Em segundo, há uma ausência de projetos tais como novos filmes, iniciativas de produção de vídeos para festivais, a exemplo de “Caderneta de Campo”, ou a continuidade das telenovelas. Mesmo o projeto de criação de uma televisão é deixado de lado. O que ocorre é que o vídeo ganha novos usos nesse momento. O principal é sua utilização como uma forma de viabilizar as reformas e a renovação do espaço.

Nesse sentido, o vídeo passa a desempenhar o papel do que foi chamado de “arma política” para as disputas envolvendo o espaço, através dos “depoimentos eletrônicos”. O que ocorre é uma verdadeira campanha liderada por Zé Celso, que ao contatar personalidades importantes, artistas, políticos e intelectuais, faz com que essas pessoas se comprometam publicamente com a reconstrução do teatro. As gravações em vídeo dessas situações de pedido de apoio ou recursos são chamadas de “depoimentos eletrônicos”, onde o comprometimento daqueles que aparecem nos vídeos é chamado de “assinatura eletrônica”.

Segundo entrevista de um dos participantes do núcleo de vídeo do “Oficina”, Walter Silveira (SILVEIRA, 2003), não por acaso uma das inspirações declaradas de Zé Celso para o direcionamento do vídeo nessa época é o cacique Mario Juruna (1942-2002) ¹³³. A exemplo do índio Juruna, Zé Celso passa a registrar situações informais em que pessoas se comprometem a apoiar a continuação das obras. Um exemplo é o vídeo, sem título, de

¹³² É preciso considerar que a premiação do Videobrasil dá um novo impulso à produção videográfica no “Oficina”. Com a nova câmera de vídeo VHS, a gravação do dia-a-dia do teatro torna-se mais fácil. O novo equipamento, mais leve, facilita sua operação e também o custo torna-se menor com a utilização do suporte VHS em relação ao equipamento UMATIC importado.

¹³³ Juruna ficou famoso na década de 1970 por percorrer os escritórios da FUNAI (Fundação Nacional do Índio), em Brasília, sempre acompanhado de um gravador de áudio para auxiliar em sua luta pela demarcação de terras xavante. Quando foi eleito deputado federal pelo PDT (Partido Democrático Trabalhista) do Rio de Janeiro (1983-1987), as gravações eram usadas para registrar a fala de outros políticos, que em sua opinião, emitiam promessas mentirosas a respeito das reivindicações indígenas

1986, em que está gravado o "depoimento eletrônico" de político Paulo Maluf (1931). Um pequeno grupo de atores entra no escritório do então deputado federal pelo PDS (Partido Democrático Social) sem serem anunciados. Para a total surpresa e perplexidade de Maluf, os atores iniciam uma leitura dramática de "As Bacantes". Enquanto Elke Maravilha interpreta um Dionísio com extrema desenvoltura, Maluf é convidado a representar Pentheu e participar do diálogo com a exuberante Elke. Após a leitura, Zé Celso e os atores pedem o apoio de Maluf que, constrangido em frente à câmera de vídeo, se compromete a ajudar o grupo financeiramente. Este episódio também é retratado em um depoimento de Zé Celso.

Juruna tinha recusado publicamente um dinheiro que Maluf lhe enviara. Eu publicamente via TV aceitei o dinheiro recusado alegando que o dinheiro não era dele, Maluf, mas dinheiro público. Foi uma polêmica espetacular. João Carlos Martins insistiu para Maluf topar, mas ele não se decidia. Com um elenco afiado por uma leitura muito bem sucedida de "O Homem e o Cavalo" invadimos o escritório de Maluf e fizemos ele ler o papel de Pentheu das Bacantes. Leu bem, é um ator. No texto a personagem negocia com Dionisios um pacotão de ouro pra ver as bacanais sem ser visto. A mídia pois fogo e Maluf acabou pagando parte das fundações do Teatro. (Trecho de "Origens arcaicas Antropofágicas: Os Jaceguay", , s/ num. de páginas, BARDI, ELITO e MARTINEZ CORRÊA, 1999)

Outro importante acontecimento para a reconstrução do teatro é o apoio de Celso Furtado (1920-2004). Celso, então Ministro da Cultura libera investimento para a continuar a obra depois das fundações do teatro. As negociações com Celso Furtado também estão registradas no vídeo, sem título¹³⁴, datado de 1988. No vídeo, está registrada a visita de Furtado às obras do "Oficina", na companhia de sua esposa. O registro traz ainda imagens do entorno do prédio, detalhes das obras e suas estruturas subterrâneas. Além dos que trabalham na construção, estão presentes Zé Celso e Marcelo Drummond. Zé Celso faz longos discursos para a câmera operada por Marcelo, neles o diretor fala sobre política, grupos de extermínio, o avanço da AIDS e as mudanças forçadas no comportamento sexual de homens e mulheres na década de 1980.

A partir dos exemplos dados, o vídeo, a partir de 1984, é utilizado pelo "Oficina" como um "diário de anotações eletrônicas", registrando o dia-a-dia do grupo e dos acontecimentos

¹³⁴ As indicações do vídeo são: "Teatro – Obra 14/04/1988 – até primeira fase da obra". Ver acervo de vídeos depositados na sede do "Oficina".

sociais do país. As gravações incluem desde simples almoços, reuniões com políticos como Paulo Maluf, Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, Sarney, leitura de textos, ensaios, apresentações teatrais, passeatas, manifestações populares, shows, imagens da construção, depoimentos de artistas e intelectuais, até a ingestão de drogas alucinógenas e relações sexuais entre integrantes do grupo. Além de facilitar o diálogo com o poder público, dar visibilidade aos audaciosos projetos idealizados por Zé Celso e documentar processos, Zé Celso em entrevista (MARTINEZ CORRÊA, 2004) chega a afirmar que neste período a utilização do vídeo antecipa os tão populares *realities shows* de programas televisivos de hoje.

A característica mais marcante destes “diários eletrônicos” é que eles assumem um caráter de diário de trabalho, que eles próprios anunciam por meio da definição de “diários” que consta nas ações gravadas. Mas ainda que os “diários eletrônicos” possam e devam ser entendidos como registros cotidianos de um trabalho outro – as obras de reconstrução do teatro – essas “anotações”, vão sendo realizadas com o intuito de tornarem-se públicas, mesmo que em um primeiro momento pareçam conservar o caráter de algo íntimo e somente compreensível para aqueles que partilham daquele universo de referências. Os “diários eletrônicos” vão progressivamente deixando de ser somente anotações sobre os trabalhos e passam a ser o próprio trabalho, aliás, são eles os trabalhos realizados no “Oficina” durante a reconstrução do prédio, já que as demais atividades são interrompidas.

Uma característica fundamental desses “diários” é a ausência de autoria em termos individuais; não há qualquer referência a edição, ficha técnica, legendas, títulos, ou qualquer outra informação a respeito das gravações. Entre 1984 e 1994, alguns artistas atuaram na produção em vídeo do Oficina, além dos já citados que incorporavam o núcleo “TV Uzyna”, nomes como Marcelo Drummond, Pascoal da Conceição, Luciana Domescke e o artista das videocriaturas Otávio Donasci (1952). Donasci chegou a criar obras exclusivamente para trabalhos no “Oficina”¹³⁵ e, em depoimento informal a mim concedido em 2005, o artista apontou a instabilidade do núcleo de vídeo do “Oficina”

¹³⁵ Para a participação de Donasci no “Oficina” ver o vídeo da leitura dramática de “O Homem e o Cavalo” no Teatro Sérgio Cardoso (depositado no acervo do Teatro Oficina) e também Donasci (2002).

durante a reconstrução do teatro.

Não seria possível dar conta de comentar toda esta produção, mas é possível citar alguns trabalhos que são exemplares da heterogeneidade estes diários. Entre as gravações estão, por exemplo, o que é chamado de “videoterapia”, em que o vídeo é utilizado como instrumento de auto-análise individual e coletiva. Os “diários” ainda contêm rituais, como o “ritual de desmassacre”, uma celebração na época do assassinato do irmão de Zé Celso, Luis Antônio Martinez Corrêa. Nos diários há depoimentos, onde Zé Celso simplesmente dialoga com a câmera registrando seus desejos e angústias. Ou ainda registros como Marcelo Drummond se masturbando, de forma em que é possível estabelecer uma analogia entre sua nudez com a exibição das estruturas do teatro em construção. E por último há a célebre leitura dramatizada de “O Homem e o Cavalo”, realizada no Teatro Sérgio Cardoso em 1985.

Devido à dificuldade de precisar a autoria de tais “diários eletrônicos”, a melhor definição é falar em trabalhos *no* teatro Oficina (em referência a um local de encontro e discussão, que reúne experiências tanto de integrantes do grupo quanto de artistas de fora), ao invés de trabalhos *do* “Teatro Oficina”, uma vez que neste período a própria noção de grupo mais uma vez colocada em xeque e com ela a definição de autoria que dá lugar ao processo de criação coletiva, salvo alguns trabalhos isolados¹³⁶.

Outro ponto que caracteriza os “diários eletrônicos” é a dificuldade de identificar os trabalhos, de delimitar onde eles terminam ou começam. A falta de datas, títulos, e referências relativas a lugares, pessoas e assuntos, somados à ausência total de edição ou tratamento arquivístico impossibilita até mesmo que os trabalhos sejam agrupados em séries.

Estas características nos permitem apontar uma distinção entre o restante da produção de vídeos independentes que começam a pipocar no Brasil. Embora houvesse num primeiro

¹³⁶ Ainda que a noção de grupo permanesse fluída no período do projeto da “TV Uzyna”, ainda é possível delimitar a autoria dos trabalhos voltados para a televisão.

momento um desejo de publicar os “cadernos de campo” (via criação de uma TV), e nesse sentido há um alinhamento com a geração dos anos de 1980 que pretendia popularizar os trabalhos e atuar na televisão, os “diários” não perdem de vista um objetivo muito claro de conseguir visibilidade para a disputa pelo espaço do teatro e, assim, possibilitar a continuidade da atuação primordial do “Oficina” que é a teatral. Deste modo, trata-se de uma produção pautada pela idéia de que o vídeo seria apenas uma espécie de ponte para viabilizar a realização de outra expressão estética (atividade teatral), o que reforça ainda mais a idéia de processo e o caráter provisório.

Resolvida parte deste obstáculo inicial do acesso a este material, a análise dos “diários eletrônicos” ainda apresenta outras dificuldades, pois suas características fazem com que estes trabalhos pareçam ilegíveis num primeiro momento. Ao contrário de diários manuscritos convencionalmente armazenados em cadernos, em que há a possibilidade de estabelecer uma cronologia dos escritos e acontecimentos, no caso dos vídeos, pela falta de referências de produção e de tratamento arquivístico, eles se apresentam como fragmentos de um diário em que as folhas se encontram incompletas e fora de ordenamento.

Como vimos, neste último momento apresentado ao longo do capítulo, a atuação do “Oficina” dialoga com períodos anteriores da trajetória de Zé Celso, mas além da retomada de desejos e aspirações antigas, novos projetos são delineados. Logo após o retorno do exílio, os antagonistas de Zé Celso são a Rede Globo e o proprietário do imóvel Sr. Coccozza. O cinema, mais especificamente o vídeo, é alternativa para a cobertura da imprensa. A memória adquire cada vez mais importância, daí a ênfase nos “Diz-cursos”, e o vídeo é meio de divulgação desta memória.

Pouco tempo depois, com a possibilidade de perder o teatro para o empresário Silvio Santos, o “drama” que irá direcionar a atuação de Zé Celso e dos artistas ligados a ele começa a se desenhar. O vídeo é fator decisivo em uma dupla retomada do “Oficina” – a do espaço (em um processo em que o teatro ganha cada vez mais importância para os trabalhos de Zé Celso) e a retomada dos processos criativos com coletivos de trabalho renovados. Neste sentido, o vídeo é fundamental tanto para dar visibilidade para as disputas do

envolvendo o imóvel, quanto para aglutinar jovens artistas ligados ao projeto da televisão.

Nos trabalhos audiovisuais realizados, a partir de então, há uma indissociabilidade total dos meios e das formas expressivas – não só entre a produção cinematográfica e a teatral, mas entre a produção cinematográfica e videográfica e televisiva -, caso do filme “O Rei da Vela”. Neste caso, o filme é a síntese de projetos passados que aparecem de modo renovado e dotados de novos sentidos diante de novas linguagens e novos meios.

Como parte de um projeto televisivo maior, o vídeo assume a função de “caderneta de campo”. A feitura do “caderno de campo”, procedimento tão caro ao ofício dos antropólogos, é aqui utilizada para a construção de um discurso autobiográfico, o *discurso de si*. Os registros audiovisuais entendidos como “cadernos de campo” são um instrumento de pesquisa e reflexão a formulação de novos projetos, entre eles o que Lina Bo define como a utilização dos “meios científicos da comunicação contemporânea”, que começa a ganhar corpo na idéia de “teatro de estádio” e “teatro de estúdio”, apresentado no vídeo “Caderneta de Campo”.

Uma vez desfeitos os planos tanto da criação de uma emissora de TV, quanto de veiculação dos trabalhos em emissoras já existentes, o vídeo passa a ser “diário”. E esses “diários” também são usados como “arma política”¹³⁷ – meios de reivindicar e dialogar com diferentes atores em torno da questão da construção do “terreiro eletrônico”. Nestes trabalhos as fronteiras daquilo que pode ser definido como ficção e não-ficção, teatro e não-teatro, arte e não-arte, produto e processo são definitivamente diluídas.

¹³⁷ Neste sentido é impossível não relacionar o direcionamento destes trabalhos com as reflexões de Walter Benjamin em torno das potencialidades revolucionárias do cinema no início do século XX em “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” (BENJAMIN, 1986).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma vez apresentados alguns momentos dos quase 25 anos da trajetória do “Oficina”, caberia aqui destacar, a título de considerações finais, os diferentes lugares que o cinema e o vídeo ocupam neste percurso. Ou ainda, o que este cinema entendido em acepção mais ampla, tomado como campo privilegiado de análise, pode ajudar a iluminar o processo criativo do “Oficina”, colaborando inclusive para o entendimento de suas (re) configurações como grupo. O cinema e o vídeo no interior das propostas do grupo pode ser entendido como o elemento que liga os variados pontos do “emaranhado” construído ao longo de sua trajetória. O que esse trabalho, ao longo dos três capítulos procurou mostrar foi que, apesar da ausência de montagens teatrais significativas desse período “subterrâneo”, nesses anos ocorre um processo de criação artística intenso em que a produção audiovisual ganha destaque.

A compreensão dessa produção audiovisual, hermética, lacunar e auto-referente, só se realizou em função o trabalho etnográfico, imprescindível para a elucidação dos sentidos, muitas vezes velados no material, e para a construção desta análise. Como dito no início ao apresentar os passos da pesquisa, o trabalho etnográfico foi fundamental para construir uma espécie de mapa de navegação para transitar pelo que chamei de “emaranhado” constituído pelo corpus aqui reunido. Graças à etnografia, pude participar ativamente de um processo único que foi a constituição do arquivo pessoal de Zé Celso e também observar as estratégias de utilização do cinema nos dias de hoje. Com isso, mais do que apenas ter contato com o acervo audiovisual, a etnografia possibilitou compreender a importância que estes registros adquirem no trabalho do “Oficina”, ao observar como estas imagens são acionadas para construir um discurso sobre o que é o grupo e o que ele quer vir a ser. Além disso, a participação em ensaios, laboratórios, discussões e outras atividades do grupo na atualidade me permitiram ter acesso à dinâmica própria do “Oficina” e a sua história, permanentemente referida nas práticas e produções.

A ênfase em determinados materiais, as lacunas e “faltas” do acervo, o destaque em determinados trabalhos, assim como e a exibição de outros dizem tanto sobre que grupo é

esse e seus projetos, quanto as imagens e sons contidos nos registros audiovisuais. Ou seja, a maneira como a memória do grupo “Oficina” vai sendo acionada por estes “objetos da arte”, nas palavras de Cristina Freire (1999) - que se somam e misturam a novos “objetos” que vão sendo criados - , nos permite traçar caminhos para a compreensão dos próprios registros.

O trabalho de pesquisa combinou, como visto, etnografia e investigação em arquivos, cada qual com suas especificidades e dificuldades próprias. Se como observadora e participante ativa das atividades do grupo fui constantemente colocada em situações difíceis - como ficar presa no estacionamento ao lado do teatro pelos seguranças do Grupo Silvio Santos enquanto eu registrava em vídeo uma manifestação do grupo -, o levantamento e organização de acervos coloca problemas de outra ordem. Como observa Cunha¹³⁸,

Nos últimos anos, além de historiadores e arquivistas, antropólogos têm se voltado para os arquivos como objeto de interesse, vistos como produtores de conhecimento. Não preservam segredos, vestígios, eventos e passados, mas abrigam marcas e inscrições a partir das quais devem ser eles próprios interpretados. Sinalizam, portanto, temporalidades múltiplas inscritas em eventos e estruturas sociais transformados em narrativas subsumidas à cronologia da história por meio de artificios classificatórios. (2004, p. 292).

A partir desta perspectiva, os arquivos são considerados não como depositários de vestígios de um passado estagnado, capazes de revelar verdades últimas, mas como um conjunto de enunciados que, de acordo com a maneira como são organizados e constituídos, formam também um discurso culturalmente construído, uma vez que os acervos são constituídos e mantidos por pessoas, grupos sociais ou instituições.

¹³⁸ Olívia Maria Gomes da Cunha discute, com base em seu trabalho realizado no arquivo pessoal da antropóloga americana Ruth Landes (1908-1991), discute as possibilidades de pesquisas em arquivos serem concebidas como uma etnografia. A autora aponta alguns pontos de tensão entre o arquivo e a etnografia. Em suas palavras: “A identificação da pesquisa em arquivos com as práticas antropológicas, entre elas a pesquisa de campo e a produção de etnografias, permanece sendo alvo de tensão. Tem sido associada à impossibilidade de *estar lá* e a formas secundárias de contato entre observadores e “nativos” mediadas por camadas de interpretações intransponíveis e contaminadas. Descrever e interpretar a partir de informações contidas em documentos caracterizaria uma atividade *periférica*, complementar e distinta da pesquisa de campo e suas modalidades narrativas. Assim, a presença do arquivo na prática antropológica ou está afastada temporalmente daquilo que os antropólogos de fato fazem [...] ou constitui marcadores fronteiros da antropologia com outras disciplinas” (idem p. 292-293)

Diante disso, parece claro que as dificuldades enfrentadas no processo de transposição do arquivo pessoal de Zé Celso para o “Oficina” devem ser consideradas. Assim como no trabalho de campo propriamente dito, os silêncios e pausas dizem muito, quer dizer, as ausências e incompletudes dos arquivos dizem tanto quanto suas presenças.

Não foram poucas as dificuldades para a análise do material audiovisual, pois se trata de um material que se vale de uma sintaxe própria (ou nas palavras de Zé Celso de um “novo alfabeto”) e que só faz sentido se tomado no interior das referências do trabalho do “Oficina”, pensado ao longo de um percurso. Muitos registros trazem a marca do diário, do caderno de campo, das anotações íntimas que dispensam maiores comentários, já que não se destinam a uma audiência externa. E mesmo aqueles que não preservam estas características são de difícil decifração quando tomados fora de seu contexto de produção.

Desta forma, a etnografia e a pesquisa em arquivo foram realizadas de modo a completarem-se mutuamente em uma atividade de pesquisa em que tais etapas foram realizadas de modo indissociáveis. Não raro, enquanto analisava os materiais audiovisuais na sede do teatro, era acompanhada de integrantes do grupo que, ao assistirem e comentarem as imagens, forneciam informações preciosas para sua decifração, ou para entender os processos criativos do “Oficina” e de Zé Celso. Um exemplo são os diálogos com Marcelo Drummond que ajudaram a recompor o período de obras do teatro¹³⁹.

O trabalho etnográfico permitiu também observar e participar ativamente do processo em que o diretor Zé Celso foi, aos poucos, separando os materiais audiovisuais para serem catalogados, que deste modo foram disponibilizados para análise em diferentes etapas. O modo como ele foi ordenando o material em blocos (que tentei preservar na catalogação) mostrou-se reveladora de sua visão do grupo e de sua história, fornecendo pistas importantes sobre diversos períodos aproximados de sua produção. A observação participante mostrou-se fundamental para o que Ginzburg chama de “examinar os pormenores negligenciáveis” daquilo que ele define como “um método interpretativo

¹³⁹ Do mesmo modo, algumas entrevistas que não citadas diretamente ao longo do texto foram de fundamental importância para a catalogação do acervo pessoal de Zé Celso e para fornecer “pistas” sobre determinados trabalhos em vídeo.

centrado sobre os resíduos, sobre os dados marginais, considerados reveladores” (1989, p. 149).

Sendo assim, embora a análise não esteja pautada em relatos etnográficos, estes são parte importante inclusive do trabalho que realizei com *Zé Celso* de organização do acervo e também da apreciação do cinema produzido *no e pelo* Oficina. Mesmo que a etnografia não pareça ter destaque ao longo da análise, ela constitui o que no ofício teatral é chamado de subtexto - aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas fornece a intenção da fala, orientando assim a interpretação do ator.

A reflexão de George Marcus ao questionar de que maneira a apropriação da pesquisa etnográfica pelo mundo da arte pode contribuir para o que o autor chama de reinvenção da “*mise-em-scène* malinowskiana” (MARCUS, 2004) é inspiradora. Ao comentar os seus diálogos com o cenógrafo teatral venezuelano Fernando Calzadilla, Marcus comenta como Calzadilla empreende uma pesquisa de campo para criar a cenografia de um espetáculo teatral em um processo de “traduzir a experiência da pesquisa de campo no palco”¹⁴⁰. Nas palavras de Marcus,

Calzadilla deixa claro que a contribuição mais substantiva da pesquisa de campo para a produção não está no que a platéia pode literalmente ver, mas em constituir o que ele chama as narrativas internas da produção, ignoradas pela platéia, que se originam das “matérias-primas” fornecidas pela pesquisa de campo (p. 155).

Ao comentar o trabalho do Calzadilla, Marcus indica que embora haja distinções entre a etnografia antropológica e a cenografia, esta última pode fornecer inspirações ao ofício dos antropólogos. Assim, tomando aqui de empréstimo os termos de Calzadilla, citados por Marcus, é possível dizer que em nossa análise o trabalho etnográfico pode ser definido como parte das “narrativas internas da produção” da interpretação já que o trabalho etnográfico orientou a análise do cinema, e conseqüentemente, o desenho do itinerário do “Oficina” na sua chamada “fase subterrânea”.

¹⁴⁰ Neste artigo, George Marcus (2004) sugere novas possibilidades da pesquisa de campo antropológica a partir de sua apropriação pelo teatro e pelo cinema. Para isso, o autor se baseia no trabalho de Fernando Calzadilla ao empreender a preparação da montagem de uma peça de Garcia Lorca, realizada em Caracas em 1994.

A despeito das observações feitas acima, é preciso não perder de vista as especificidades dos objetos tomados nessa análise. Trata-se de acervos constituídos por materiais artísticos, mais precisamente daquilo que definimos a partir de uma noção mais alargada de cinema, o que os coloca em uma situação diferenciada em relação a acervos constituídos por textos verbais, não visuais¹⁴¹.

Sylvia Cauby Novaes (2004) elucida o problema ao discutir a análise de imagens a partir de uma perspectiva teórica própria das ciências sociais, diz que:

Nossa disposição foi a de mergulhar na análise de filmes procurando desvendar como neles o sentido se construía, de que modo eles expressavam valores, criavam outros, subvertiam tanto valores quanto seus significados. Como entender imagens que, ao voltarem-se para o real, não o reproduzem, mas fazem dele uma imagem que permite ver o que dificilmente era visto. Para nós, antropólogos, essa percepção propiciada pela imagem é, de algum modo, semelhante àquela possibilitada pela etnografia. Ao descrever estranhando, mesmo aquilo que nos é absolutamente familiar, a etnografia nos permite ter acesso a uma realidade outra que está como que submersa nas teias da familiaridade que encobrem nosso olhar. Paradoxalmente, são estas imagens que nos permitem ir além daquilo que é imediatamente visível (p. 12).

Em nossa análise, a produção audiovisual é o acesso que permite deixar o que nas palavras de Caiuby Novaes é “ver o que dificilmente era visto”, tratado não como uma ilustração do real, mas agindo sobre o real, como dito ao longo de nossa análise. No caso do cinema no “Oficina”, o não imediatamente visível revela uma noção de grupo, uma auto-representação, aquilo que chamamos de *discurso de si*, e conseqüentemente, um projeto artístico no qual o cinema é também meio para sua realização.

Como lembra Caiuby Novaes, a análise de filmes a partir de uma perspectiva antropológica permite buscar a construção de significados, bem como a subversão destes. No caso da

¹⁴¹ A discussão entre as especificidades do texto visual e texto verbal nas ciências humanas pode ser conferida no trabalho de Miriam Moreira Leite (2004). Nele, a autora ressalta que “nos estudos de tradição européia e acadêmica, o texto verbal foi consagrado e tornou-se [...], a forma de expressão ocidental e moderna. Os textos visuais, associados com maior freqüência ao contexto artístico e social, ficaram relegados à condição de ilustração dispensável ou superlativa. Muitas vezes são deixados de lado, pela ambigüidade e pelos obstáculos de suas leituras” (p. 39).

produção audiovisual analisada, ela nos possibilita iluminar, entre outras coisas, a(s) reconfiguração(ões) de grupo e a formulação de um projeto que tem como objetivo inventar novas formas de se relacionar com o público, além daquelas experimentadas no palco italiano.

Retomando o primeiro momento de nossa análise, vemos que as bases para o que seriam as novas formas de comunicação com a platéia já podem ser ali encontradas. Entretanto, desde 1970, as experiências vivenciadas por Zé Celso e por aquilo chamado de “Oficina” – a despeito das diversas denominações - são fundamentais para que as “utopias” vislumbradas individualmente, em dupla, ou no coletivo possam se materializar. Desse modo, o que ocorre no período em foco é a elaboração de um projeto que tem entre suas características principais: a busca de novos modos de dialogar não só com o público, mas também com a cidade; a procura de interação com espaços no interior do teatro e do seu entorno; a tentativa de desenhar novas propostas de relacionamento com o corpo do ator e de experimentação de estados alterados de consciência (chamados hoje por eles de “transmutação”); a busca de experiências transcendentais, que ultrapassam a realidade sensível; as tentativas diversas de vivenciar o tempo e a memória. Ao propor uma atuação que não separa arte e vida, o “Oficina” almeja não apenas uma mudança em relação à arte, mas em relação à própria vida¹⁴².

Esse projeto ao mesmo tempo artístico e político, como visto, fala de um projeto de Brasil, e amplia a pauta iniciada no projeto modernista e retomada no chamado “Tropicalismo”. Os impasses entre o arcaico e moderno continuam discutidos e rediscutidos, a utilização de novas formas de reprodução de imagens e a utilização de novas tecnologias, continuam na ordem do dia, assim como o monopólio dos meios de comunicação e a atuação na cidade dos grandes grupos empresariais. Como vimos, o filme “O Rei da Vela”, enquanto a síntese do pós-68, questiona o que resta da potencialidade revolucionária advinda do movimento

¹⁴² Durante o tempo que passei em campo, ouvi uma definição interessante do ator Fransérgio Araújo a respeito do trabalho dos atores no “Oficina”, que anotei em meu diário de campo. Fransérgio relatou que ao chegar a São Paulo foi alertado por um amigo, também ator, que se ele entrasse no grupo não iria fazer teatro, mas sim “mudar a vida”. A explicação seria a de que um ator ao entrar no grupo inevitavelmente “pira” ao vivenciar experiências relacionadas ao uso de drogas, a maneiras diversas explorar o próprio corpo e a sexualidade e a vivenciar experiências místicas e religiosas.

tropicalista “uma vez queimadas suas plumas e bananeiras”¹⁴³. Agora, o trabalho do “Oficina” parece questionar o que resta deste projeto revolucionário no início do século XXI, pensando qual o lugar do Brasil em um tempo considerado globalizado, repletos de imagens em circulação na rede mundial.

Para acompanhar esse percurso “emaranhado” de um tempo subterrâneo, eclipsado, quase “invisível”, o cinema parece ser um dos poucos vestígios capazes de iluminar os movimentos deste itinerário – ao tornar visíveis as escrituras no tempo e no espaço. Mas além de ser a materialização dos corpos em ação, das palavras e sons de um tempo passado e de vários tempos que se misturam, é através do cinema que o grupo constrói um discurso a respeito de si mesmo.

A despeito de todos os usos do cinema no período analisado, é por meio dele que o “Oficina” se pensa e se repensa. O cinema mostra-se assim elemento fundamental na elaboração de discursos sobre si mesmos, sobre o país, sobre os acontecimentos e sobre as vivências individuais e coletivas. E neste processo constante de reinvenção, o grupo se reinventa enquanto tal e reinventa os projetos de sua atuação como grupo.

A base deste *discurso de si* se fundamenta na idéia de que o “Oficina” nunca deixou de existir enquanto grupo. Embora haja uma certa fixação e um fascínio pelo tema da morte por parte de Zé Celso, como indicado antes, há também a construção de um discurso reiterado de que o “Oficina” sempre esteve vivo, mesmo quando este se resumia somente ao diretor.. Em alguns momentos, como procuramos mostrar, as únicas referências do que poderia ser chamado de “Oficina” passam a ser o espaço físico do teatro, os registros da atuação do grupo nos anos anteriores e a figura de Zé Celso.

Tendo em vista esse quadro, a incorporação do cinema no processo de criação gerado no “Oficina” pode ser lido, do meu ponto de vista, como a tentativa de Zé Celso em manter vivo a noção de “Oficina”, exatamente quando pouco resta daquilo que o caracterizou como

¹⁴³ Ver o já citado texto de Zé Celso “Longe do Trópico Despótico” (MARTINEZ CORRÊA, *op. cit.*, p. 130).

o grupo de outras épocas. Daí a ênfase na análise dos três elementos para os quais chamo a atenção ao longo da análise: o espaço, a memória e a figura de Zé Celso.

Estes três elementos são essenciais para o entendimento do processo que se deu na “fase subterrânea” de transição para o *Uzyna Uzona*. O que ocorre neste período é a construção de uma noção de grupo baseada na junção desses elementos. Nesse sentido, caberia perguntar até que ponto a trajetória apresentada aqui é de fato a do grupo “Oficina” ou a trajetória de José Celso Martinez Corrêa.

Assim que, no período analisado, melhor talvez do que falar em grupo é falar em um homem e sua marca. Afinal, o que ocorre no início da década de 1970 é um processo em que Zé Celso toma para si o nome “Oficina”, lançando-se em projetos de certo modo suicidas em termos de grupo, a exemplo da realização do filme “Prata Palomares”. Lembremos que após a saída de quase todos os membros do “Oficina” da década de 1960, Zé Celso declara a morte do teatro e parte em busca de novas formas de se relacionar com a platéia – o que resulta no afastamento do último integrante do “Oficina” da década anterior, Renato Borghi.

Depois de se transformar de *Companhia Teatro Oficina* para *Oficina Brasil*, e depois em *Oficina Samba (Sociedade Brasil Animações)*, Zé Celso de fato passa a ser a única referência do “Oficina”. Após a prisão e o exílio, os integrantes daquilo que podemos chamar de “Oficina” são Celso Lucas e Zé Celso. Nessa fase, nenhuma montagem teatral significativa, embora tentativas de reencenar trabalhos antigos, e dois filmes. Na volta para o Brasil, sem Celso Lucas, Zé Celso definitivamente torna-se a única referência do “Oficina”. Não há mais grupo, talvez ele não já existisse mais desde a ida para Moçambique, talvez um pouco antes. Mas o que existe é um “conceito” e, paradoxalmente, a base deste “conceito” é exatamente a de um trabalho coletivo, um trabalho de criação em grupo.

Com isso, não pretendo afirmar que todos os processos criativos apresentados sejam de mérito exclusivo de Zé Celso, muito pelo contrário. Por exemplo, a análise mais detida da

produção audiovisual do período revelou a importância da atuação de outros artistas. Aliás, não seria exagero afirmar que as primeiras experiências cinematográficas só foram possíveis graças à presença de pessoas como André Farias ou Carlos Ebert. Ou ainda, que os filmes realizados no exterior são tributários da parceria com Celso Lucas, assim como a retomada do cinema no Brasil é devedora de Noilton Nunes. E muitos outros nomes poderiam ser citados para falar da produção televisiva, videográfica e mais recentemente multimídia¹⁴⁴. Mas, o que quero destacar, é que todos estes artistas se ligam ao conceito “Oficina” por tempos determinados, ao longo de um processo de renovação constante daquilo que é chamado de “grupo”.

Ao acompanhar de forma mais detalhada a maneira como se dão as alterações na construção deste discurso do que é e do não é grupo, é possível perceber como os elementos ligados à memória, e depois ao espaço, vão ganhando destaque no projeto do “Oficina”. Na construção do *discurso de si* o espaço é fundamental para a manutenção da idéia de grupo. O espaço (no caso o prédio da rua Jaceguai) é um fator tão importante para o “Oficina” que suas fases são marcadas pelas alterações físicas no prédio do teatro. Tanto as montagens teatrais são influenciadas pela arquitetura, quanto impulsionam as alterações no prédio. Ou seja, o espaço cênico é modificado em virtude das montagens teatrais e projetos artísticos, mas ele também determina os espetáculos lá apresentados.

Se durante as obras do teatro não houve a apresentação de espetáculos teatrais, o “Oficina” fez do processo de modificação de seu espaço o seu maior espetáculo. Talvez este espetáculo em cartaz por dez anos - que compreende as modificações físicas e simbólicas do teatro -, possa ser apontado como uma das maiores obras já encenadas pelo “Oficina”. Por se tratar de um espetáculo silencioso em que a platéia não se faz presente de maneira constante, o cinema teve um papel fundamental para dar visibilidade ao processo, servindo como principal registro e “arma” desse espetáculo cotidiano que envolveu diferentes atores.

Mas se o cinema é utilizado na perspectiva dos “diários eletrônicos”, como um instrumento

¹⁴⁴ Valeria lembrar que, com exceção de “25”, Zé Celso quase nunca se participou do processo, digamos, mais técnico da produção audiovisual, como filmar, fotografar, gravar, editar etc.

de ação para a transformação do espaço, ele também é mobilizado como inspiração para todo o projeto de concepção artística do grupo. Nos planos de construção do teatro, o vídeo é um elemento fundamental no projeto do chamado "terreiro eletrônico", de Lina Bo Bardi e Edson Elito. Segundo o projeto já esboçado timidamente em "Caderneta de Campo", a reconstrução do teatro é realizada com o "uso total" dos meios da comunicação contemporânea" (de que fala Lina Bo), de modo a permitir que todos os ambientes sejam aproveitados.

Com o auxílio de recursos técnicos, todos os espaços tornam-se cênicos e podem ser utilizados como locais de atuação pelos atores e atrizes. O cinema tem um lugar de destaque nesse "uso total" dos meios de comunicação contemporânea. Para isso, o teatro foi construído com um sistema de captação e distribuição de imagens e sons para todo o interior. Através deste sistema é possível que várias ações ocorram simultaneamente e sejam acompanhadas pelos monitores de vídeo espalhados por todo prédio.

Embora a realização do "terreiro eletrônico" só tenha ocorrido na década de 1990, suas bases já podem ser encontradas no final da década de 1980, conforme aponte ao analisar o projeto "Cinemação" que começa a ser gerado ainda em Moçambique, e que tomará corpo no retorno de Zé Celso ao Brasil. Neste sentido, é possível compreender a realização do "terreiro eletrônico" como a materialização de um projeto que foi sendo construído e reconstruído desde as primeiras experiências filmicas aqui analisadas.

Do mesmo modo que o espaço vai ganhando destaque no interior da construção desse conceito/grupo "Oficina", o mesmo ocorre com a memória. A partir da análise das primeiras experiências filmicas, podemos afirmar que o cinema é incorporado, num primeiro momento, de duas maneiras: ou é um trabalho que não tem ligação direta com o teatro (tal é o caso de "Prata Palomares" que é um filme com roteiro ficcional) ou é registro da atividade teatral (as gravações da peça "O Rei da Vela" e dos "te-atos" na viagem pelo país). Neste primeiro momento, os registros dos trabalhos ainda não têm importância destacada, basta lembrarmos que boa parte do material em película é perdida, e os que não são apreendidos pela polícia são vendidos a terceiros.

Após a prisão de Zé Celso e Celso Lucas em 1974, a memória começa a ganhar importância. A produção do filme “O Rei da Vela” passa a ser a razão de ser de todo o trabalho realizado no exílio. Mesmo com a produção de outros dois filmes, “25” e “O Parto”, o projeto de “O Rei da Vela” não é inteiramente abandonado. Os filmes realizados em Portugal e Moçambique resgatam a noção de grupo, são realizações da *Comunidade Oficina Samba*, uma comunidade na verdade formada por dois artistas. Neste segundo momento, o cinema explicita uma tendência auto-referente (já esboçada anteriormente) que irá marcar todos os trabalhos seguintes, inclusive os espetáculos teatrais mais recentes. Com “25” e “O Parto”, o cinema adquire um *status* diferenciado, não são mais registros de “te-actos”, ou trabalhos sem ligação direta com a atuação do “Oficina”. O cinema torna-se explicitamente a construção de um *discurso de si*, passando a apoiar-se em registro antes de tudo autobiográfico. Nesta fase, é interessante notar que quanto maior a impossibilidade de existir como grupo, e até como figura pública ou como pessoa (no sentido de manter-se vivo), maior a preocupação e a ênfase em preservar vestígios do que foi o “Oficina” de tempos passados.

Mas se nos dois primeiros momentos o cinema está associado à idéia de memória, de preservação de vestígios, no terceiro momento, o cinema (mais especificamente a produção videográfica e a produção televisiva) assume outro *status*. Tendo a atividade teatral como eixo principal, o “Oficina” atua em uma das manifestações artísticas mais efêmeras, já que o acontecimento teatral só pode existir no momento específico de sua realização (e mesmo seu registro não pode ser confundido com o espetáculo em si) Mas neste terceiro momento, a separação entre registro e acontecimento artístico se dilui. Mescla de vestígios de um tempo passado e registro autobiográfico, o cinema torna-se também caderno de campo, diário e instrumento de reivindicação política. Assim, o cinema elabora a síntese do passado (como o caso de “O Rei da Vela”), mas também a síntese do futuro (em “Caderneta de Campo”), ele adquire a importância do esboçar novos projetos e tornar públicos projetos antigos.

Desta forma, o cinema tomado em três momentos na análise aqui realizada nos permite

vislumbrar os itinerários de diferentes “Oficinas” e a construção de um “emaranhado”, em que diferentes tempos podem ser acionados a qualquer momento. Embora possamos afirmar a existência de um trajeto ou de um caminho, este percurso se dá de modo que os planos e rotas são constantemente alterados ao longo de sua execução. Se isso é verdade, a construção de um discurso (que articula memória, disputas envolvendo a sede do teatro e a personificação de Zé Celso em diversos personagens) se dá de maneira quase teleológica, afinal Zé Celso constrói um lugar de chegada, um destino inexorável que aparentemente move toda a atuação do grupo “Oficina”.

Este *télos* é definido por Zé Celso como o “drama” fornecido por Silvio Santos que é chamado de um “espetáculo há 25 anos em cartaz”. Mas se tomarmos este tempo como um grande teatro onde é encenado o espetáculo “Silvio Santos & Oficina”¹⁴⁵ é possível notar como se dá a construção deste *télos*.

No final da década de 1970 e início de 1980, com *Oficina 5º. Tempo*, estamos diante de um período marcado por impossibilidades e tentativas frustradas de voltar a ser grupo de teatro. A única possibilidade de existência do “Oficina” nesta época são as impossibilidades; todos os projetos são de querer o impossível, o improvável. Criar sua própria emissora de televisão para produzir de novelas a programas de culinária. Transformar o teatro em um “esporte” tão popular quanto o futebol. Teatro televisionado para as multidões. Transformar “O Rei da Vela” em “Rei da Tela”.

Mas dentre o que estou aqui chamando de “impossibilidades” algumas se tornam possíveis: o prédio tombado e desapropriado é demolido, no lugar um novo: o “terreiro eletrônico”, uma espécie de terreiro de candomblé *hi-tech*. Com *Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona* dez anos de obras no prédio. Após sua reabertura, são encenados projetos já anunciados em “Caderneta de Campo”, como “Bacantes” (1996), “Mystérios Gozozos” (1995), chamado antes de “O Santeiro do Mangue”, e atualmente “Os Sertões”.

¹⁴⁵ Atualmente, Zé Celso define que nos últimos 25 anos acontece a “peça” “Silvio Santos & Teatro Oficina”. Em um dos nossos últimos contatos por *email*, ele esboçou a necessidade de realizar um documentário com base no acervo audiovisual do “Oficina” sobre esta “peça”, “para que todos possam entender essa obra aberta”. Mensagem eletrônica recebida em 14 de março de 2006.

Mas, apesar de ter conseguido construir o “terreiro eletrônico”, período em que nossa análise termina, Zé Celso se impõe mais um desafio, ou “impossibilidade”. Mesmo depois do tombamento do teatro e de sua reconstrução (o que na prática significa que Silvio Santos não pode mais comprar o teatro), outro audacioso plano ganha lugar na atuação do “Oficina”. Ele entra nos anos de 2000 reunindo esforços para que o tombamento do teatro não viesse a ser seu “tumbamento” ou “tumultamento”. Novamente o temor de que o “Oficina” se transforme em instituição, em algo congelado, vem à tona do mesmo modo que no início da década de 1970.

Diante do exposto, este trabalho pretendeu lançar luz em direção a um período eclipsado e colocar em destaque parte de uma produção praticamente inédita. Sem a pretensão de dar conta de modo exaustivo do cinema deste período, espera-se que esta pesquisa possa inspirar novos estudos e interpretações. Iniciei estas considerações finais tratando das relações entre etnografia e arquivo, destacando as especificidades destes materiais de arte e constituídos de imagem. Para finalizar é preciso lembrar que, além das especificidades mencionadas, nosso “objeto de análise” continua em constante movimento, já que o “Oficina” permanece ainda atuante. Desta forma, ao puxar um fio do “emaranhado” da produção do grupo, este já se modifica, é outro. Além disso, enquanto alguns fios são destacados, muitas de suas conexões são perdidas, outras ignoradas.

Ciente de que a análise é um exercício de construções de pontes imaginárias e também provisórias, sei que enquanto escrevo estas páginas muita coisa deste “emaranhado” que procurei apresentar pulsa e se move, modificando aquilo que fora antes. A frase de Zé Celso sintetiza de modo emblemático o movimento permanente de que ele é protagonista e nos alerta – a nós intérpretes – em relação aos riscos, que corremos sempre, de aprisionarmos, em nossas análises, processos móveis e mutáveis. Diz ele: *“Da minha camisa de força eu faço uma vela”*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

_____. **Indústria cultural e sociedade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002

ALMEIDA, C. J. M. **O que é vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

AMARAL, A. **Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, O. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ARAUJO, I. **Cinema: o mundo em movimento**. São Paulo: Scipione, 1995.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, J. & MARIE, M. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Campinas: Papirus, 2003.

AZZI, F. **Vídeo-arte e experimentalismo: o surgimento de uma nova estética nos anos 60 e 70**. 1995. Dissertação (Mestrado) - Pontifícia Universidade Católica, São Paulo.

BARDI, L. B.; ELITO E. & MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Teatro Oficina 1980-1984**. São Paulo: Instituto Lina Bo, 1999.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras Escolhidas v.1. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Teoria da cultura de massa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

BRECHT, B. **Vida de Galileu**. In: Teatro Completo. Vol. 6 (tradução de Roberto Schwarz). Rio de Janeiro: Paz e Terra 1991.

BORIE, M. et al. **Estética teatral: textos de Platão a Brecht**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004

BORGHI em Revista. Livreto do espetáculo apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre abril e junho de 2004.

BOURDIEU, P. **O campo científico**. In: Ortiz, R. Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1983.

_____ **As regras da arte.** São Paulo: Cia das Letras 1996.

CAETANO, M. R. **Fernando Meirelles:** biografia prematura. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CAIUBY NOVAES, S. *et. al.* **Escrituras da imagem.** São Paulo: FAPESP / EDUSP, 2004.

CALDEIRA, T. P. **A política dos outros:** o cotidiano dos moradores da periferia e o que pensam do poder e dos poderosos. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CANDIDO, A. **Literatura e sociedade.** São Paulo: Editora Nacional, 1965.

CANEVACCI, M. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. São Paulo: Nobel, 1993.

CARLSON, M. **Teorias do teatro:** estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. São Paulo: Editora da UNESP, 1997.

CASTRO, J. **Antes do vento forte.** Livro-reportagem apresentado ao Centro Universitário de Araraquara para a obtenção da conclusão do curso de Comunicação Social com Habilitação em Jornalismo. Araraquara, 2004.

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO 25 DE ABRIL da Universidade de Coimbra. Disponível em <www.uc.pt/cd25a/> acessado em jun. de 2006.

CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionários de símbolos.** Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1995.

COSTA, I. C. **A hora do teatro épico no Brasil.** São Paulo: Paz e Terra, 1996.

CYNTRÃO, S. H. (org.) **A forma da festa – tropicalismo:** a explosão e seus estilhaços. Brasília: UNB/Imprens Oficial SP, 2000.

CUNHA, E. **Os sertões:** campanha de Canudos. São Paulo: Abril, 1982.

CUNHA, O. M. G. Tempo imperfeito: uma etnografia do arquivo. **Revista Mana.** Rio de Janeiro, v. 10 n. 2, p. 287-321, 2004.

D'ARAÚJO, M.C.; SOARES, A. D. S.; CASTRO, C. (org.) **Os anos de chumbo:** a memória militar sobre repressão. Rio de Janeiro: Relume-Mudará, 1994.

DIAS, A. M. (org.) **A missão e o grande show:** políticas culturais no Brasil – anos 60 e depois. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.

DOMINGUES, D. (org.) **A arte no século XXI:** a humanização das tecnologias. São Paulo: Unesp, 1997.

DONASCI, O. **Análise de videoperformances realizadas entre 1980 e 2001**. Dissertação (mestrado) 2002. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

DORIA, G. A. **Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro / Ministério da educação: Rio de Janeiro, 1975.

DUBOIS, P. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 2004.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de teatro: atividades de teatro no eixo rio-são paulo de 1938 a 2000. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>

FAVARETTO, C. **Tropicália, alegoria alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

FRANCO, R. **Itinerário político do romance pós-64: A festa**. São Paulo: UNESP, 1998.

FELDMAN-BIANCO, B. & LEITE, M. M. (org). **Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais**. Campinas: Papirus, 2004.

FERRAZ, M. (org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Empresa das Artes, 1993.

FRANCI, C. (org.) **Do filme etnográfico à antropóloga filmica**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **Cinema e Antropologia**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

FREIRE, C. **Poéticas do processo: Arte Conceitual no Museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. **Além dos mapas: monumentos no imaginário urbano contemporâneo**. São Paulo: FAPESP / Annablume, 1997.

GENNEP, A. V. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1978.

GEERTZ, C. **A arte como sistema cultural**. In: Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. **Como pensamos hoje: a caminho de uma etnografia do pensamento moderno**. In: Saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 2000.

GEORG, D. **Teatro e Antropofagia**. São Paulo: Global, 1985.

GINZBURG, C. **Sinais: raízes de um paradigma indiciário**. In: Mitos, Emblemas, Sinais. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo, 1987.
- GOIFMAN, K. **Valestes em slow motion**. Campinas: Editora da Unicamp, 1998.
- GOMBRICH, E. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- HOLLANDA, H. B. **Impressões de viagem**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- IMPÉRIO, F. **Flávio Império em cena**. São Paulo: Sesc, 1997.
- JAMESON, F. **Espaço e Imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- KOSSOY, B. **A fotografia como fonte histórica: introdução à pesquisa das imagens do passado**. São Paulo: SICCT, 1980.
- LABAKI, A. **José Celso Martinez Corrêa**. São Paulo: Publifolha, 2002.
- LÉVI-STRAUSS, C. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- _____. **A crise moderna da antropologia**. Revista de Antropologia. São Paulo: vol. 10, n. 1 e 2, jun/dez 1962.
- _____. **Os sons e as cores**. In: Olhar, escutar, ler. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LIMA, C. (org.) **Rimbaud no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 1993.
- LIMA, F.B.; PRIOLLI, G.; MACHADO, A. **A televisão e vídeo: Brasil nos anos do autoritarismo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.
- LIMA, R. N. **A devoração de Brecht no Teatro Oficina**. 1988 – Tese (doutorado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- _____. **Teatro Oficina**. 1980. Dissertação (mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MACHADO, A. **A arte do vídeo**. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- _____. **As três gerações do vídeo brasileiro. Sinopse**-Revista de Cinema da USP. São Paulo, ano 3, n.7, p. 22-33, ago 2001.
- _____. **Pré-cinemas e pós-cinemas**. Campinas: Papyrus, 1997.
- _____. (org) **Made in Brasil: Três décadas do vídeo brasileiro**. São Pauo: Itaú Cultural,

2003.

MAGALDI, S. **Moderna dramaturgia brasileira**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

_____. **Oswald, Nelson e um Brasil adulto**. In: Teatro de ruptura: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004.

_____. **O país desmascarado**. In: ANDRADE, O. Obras completas: O Rei da Vela. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Panorama do teatro brasileiro**. Rio de Janeiro: SNT/MEC, 1980.

MAGALDI, S. & VARGAS, M. T. **Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)**. São Paulo: SENAC, 2000.

MAGNANI, José Guilherme. **Quando o campo e a cidade: fazendo etnografia na metrópole**. In: Na metrópole: textos de antropologia urbana. São Paulo: FAPESP, 2000.

MALINOWSKI, B. **Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1998 [1922].

MARCUS, G. O intercâmbio entre arte e antropologia. **Revista de Antropologia**. São Paulo, v. 47 n.1, p. 133-158, 2004.

MARTINEZ CORRÊA, J. C. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. **O Rei da Vela: Manifesto Oficina**. In: ANDRADE, O. Obras completas: O Rei da Vela. São Paulo: Globo, 2003.

MARTINEZ CORRÊA, J. C. M. *et al.* **Cinemação**. São Paulo: 5º Tempo, 1980.

MINIENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de arte e tecnologia. Disponível em <<http://www.itaucultural.org.br>>

MEICHES, M. **Uma pulsão espetacular: psicanálise e teatro**. São Paulo: Escuta/FAPESP, 1997.

MEYER, M. **Caminhos do imaginário do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1993.

MONTANER, J. M. **A modernidade superada: arquitetura, arte e pensamento do século XX**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

MOSTAÇO, E. **Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião**. São Paulo: Proposta, 1982.

- NANDI, I. **Teatro Oficina**: onde a arte não dormia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PARENTE, A. **Narrativa e modernidade**: os cinemas não narrativos do pós-guerra. Campinas: Papirus, 2000.
- PEIXOTO, F. **O que é teatro**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PEIXOTO, F. A. **Diálogos brasileiros**: uma análise da obra de Roger Bastide. São Paulo: Edusp, 2000.
- _____. **Teatro Oficina (1958-1982)**: trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEREIRA, V. H. A. **José Celso vira a mesa**: a antropofagia, a política e a mídia na trajetória tropicalista. In: Do samba-canção á tropicália. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- PINTO, M. J. **Comunicação e discurso**. São Paulo: Hacker, 2002.
- PIRES, E. **Zé Celso e a Oficina-Uzyna de corpos**. São Paulo: Annablume, 2005.
- PRADO, D. A. **Peças, Pessoas, Personagens**: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker. São Paulo: Companhia das Letras. 1993.
- _____. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1988. – fala da morte do Oficina em 1972.
- QUEIROZ, M. I. P. **Relatos orais: do dizível ao indizível**. In: SIMSON, O. M. (ORG.) Experimentos com histórias de vida. São Paulo: Vértice, 1988.
- RAHAL, C. A. **Atravessando a ponte**: a revolução no espaço cênico do Teatro Oficina (1958-1972). Dissertação (mestrado). 2003. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- RAMOS, L. F. **O parto de Godot e outras encenações imaginárias**. São Paulo: Hucitec, 1999.
- RIDENTI, M. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Unesp, 1993.
- SAMAIN, E. (org.) **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec, 1998.
- SCHWARZ, R. **Cultura e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

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

SONTAG, S. **Contra a interpretação**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. São Paulo: Papyrus, 2003.

THOMAZ, O. R. **Ecos do Atlântico Sul**: representações sobre o terceiro império português. Rio de Janeiro: FAPESP / Editora UFRJ, 2002.

TURNER, V. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VASCONCELOS, M. S. **Rimbaud na América e outras iluminações**. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VANOYE, F. **Ensaio sobre a análise filmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

WEBSITE do Teatro Oficina. [“site novo”]. Disponível em
<<http://www2.uol.com.br/teatroficina/>>

WEBSITE do Teatro Oficina. . [“site velho”]. Disponível em
<<http://www2.uol.com.br/teatroficina/>>

XAVIER, I. **Boca de Ouro**: o mito, a mídia, a cena doméstica e a cidade. In: O olhar e a cena. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ANEXOS

1. Relação das entrevistas e depoimentos gravados.

BORGHI, R. **Borghi em Revista**: espetáculo-depoimento gravado em vídeo pela autora [jun. 2004]. Monólogo apresentado no Centro Cultural Banco do Brasil, em São Paulo, entre abril e junho de 2004. 2 fitas Mini-DV (90 min).

CABAÇO, J. L. **José Luis Cabaço**. [mai. 2006]
Entrevista cedida à autora. 1 fitas microcassete (60 min).

CANSINO, C; GONZÁLES, D.; PIETRA, T. **Cristian Cansino, Daniel Gonzáles e Tommy Pietra** [set. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

DRUMMOND, M. **Marcelo Drummond** [mar. 2004]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

FARKAS, S. **Solange Farkas** [dez. 2004]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min)

JUNGLE, T. **Tadeu Jungle** [out. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

LUCAS, C. **Celso Lucas**. Depoimento [dez. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

MARTINEZ CORRÊA, J. C. **José Celso Martinez Corrêa** [fev 2004]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

NASCIMBENI, C. **Carlos Nascimbeni** [nov. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

NUNES, N. **Noilton Nunes** [nov. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

SILVEIRA, W. **Walter Silveira** [nov. 2003]
Entrevista cedida à autora. 1 fita Mini-DV (90 min).

2. Logotipos do “Oficina”

Fonte: Martinez Corrêa, J. C. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974). São Paul: Editora 34, 1998. [p. 192].

Ficha técnica do filme “O Rei da Vela”

Fonte: Acervo de Manuscritos e Outros Suportes da Unicamp.