



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

Rodrigo Ribeiro Bittes

**Música, atuação e cena na 5ª dentição da Universidade Antropófaga do  
Teatro Oficina.**

Brasília, 2023

Rodrigo Ribeiro Bittes

Música, atuação e cena na 5ª edição da Universidade Antropófaga do  
Teatro Oficina.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

BB624m Bittes, Rodrigo  
Música, atuação e cena na 5ª dentição da Universidade  
Antropófaga do Teatro Oficina.? / Rodrigo Bittes; orientador  
César Lignelli. -- Brasília, 2023.  
214 p.

Dissertação(Mestrado em Artes Cênicas) -- Universidade de  
Brasília, 2023.

1. Teatro Oficina. 2. Atuação. 3. Música de cena. 4.  
Universidade Antropófaga. 5. Processo criativo. I. Lignelli,  
César, orient. II. Título.

Brasília, 2023

Rodrigo Ribeiro Bittes

Música, atuação e cena na 5ª dentição da Universidade Antropófaga do  
Teatro Oficina.

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como requisito parcial para o título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientador: Dr. César Lignelli

Brasília, 2023

Data: 18/ 07 / 2023.

Banca Examinadora:

---

Orientador: Dr. César Lignelli (PPGCEN/UnB)

---

Examinador: Francis Wilker de Carvalho (ICA/UFC)

---

Examinador: Marcos Machado Chaves (FACALE/UFGD)

---

Examinadora Suplente: Alice Stefânia Curi (PPGCEN/UnB)

Brasília, 2023

**Resumo:** Esta pesquisa tem como tema o estudo de diferentes elementos presentes no trabalho da 5ª denteção da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina, realizado em 2022 na cidade de São Paulo. Aspectos da música, atuação e cena são discutidos e analisados em primeira pessoa por um pesquisador que participou do *laboratório de experimentos musicais, cantos e composições* – também chamado de núcleo 5. São utilizadas como ferramentas de pesquisa: a gravação do espetáculo; fotos dos ensaios e de encontros dentro e fora do núcleo 5; o diário de bordo do pesquisador; o texto e o roteiro que compõem o anexo deste trabalho; as composições musicais do núcleo 5 – bem como as suas gravações e partitura. A partir dessas ferramentas, pretende-se alcançar os objetivos da pesquisa que consistem em: documentar e analisar essa denteção em específico e o rito resultante chamado *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*. Para tanto, faz-se uma breve recuperação histórica do Teatro Oficina, o relato das experiências de ensaio do Núcleo 5 e o estudo do espetáculo. Também se pretende apontar uma perspectiva de como ou de quais formas música, atuação e cena foram trabalhados no Núcleo 5 da 5ª denteção da Universidade Antropófaga.

**Palavras-Chave:** Teatro Oficina; Atuação; Música; Música de Cena; Cena; Composição Musical para Teatro; Universidade Antropófaga; Processo Criativo.

Music, acting and scene at the 5th edition of the Anthropophagus  
University at Oficina Theatre

**Abstract:** This research aims to study the different elements present at the work of the 5th edition of the Anthropophagus University at Oficina Theatre, that took place in 2022 in São Paulo, Brazil. Music, acting and scene are analyzed and discussed in first hand by a researcher who was part of the laboratory of musical experiments, singing and songwriting – also known as group 5. As tools, this research uses: the video recording of the play; photos of rehearsals and meetings within and out of group 5; the researcher's logbook; the text and the script that are in the appendix of this work; the songs written by group 5 – as well as their recordings and music sheets. By using these tools, this research intends to fulfill its goals: the documentation and analysis of this edition in particular and the resulting play called *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*. For such, a brief historical record of Oficina Theatre, an experience report of group 5 and the study of the play will be made. The research also intends to answer how music, acting and scene were structured and worked in the group 5 of the 5th edition of the Anthropophagus University.

**Key-words:** Oficina Theatre; Acting; Music; Scene Music; Scene; Songwriting for Theatre; Anthropophagus University; Creative Process.

## Às multidões, aos cantos, às vozes

É preciso agradecer ao Zé.

Quando escrevi essa dissertação e vivenciei a Universidade Antropófaga, Zé ainda era vivo. Saúdo a Exu e o agradeço pelo Teatro de Encruzilhada e pela criação dessa antropofagia rebolante, que me atravessou e me mudou tão profundamente. Muitos outros falaram sobre o Zé muito melhor do que eu e me faltam palavras para nomear e poetizar a sua importância para o teatro brasileiro. Espero que a sua ausência latejante nos impulse para o auto-coroamento e para o florescimento das novas gerações de teatro que ele plantou.

Além dele, aqui, agradeço àqueles e àquelas que comigo estiveram.

Às minhas fífis maravilhosas (eu poderia escrever laudas e laudas sobre cada uma de vocês, vos amo) – Bia Id, Wini, Kaiala, Gi y Felipa. À Nash Laila, por sua sensibilidade impressionante. Ao Felipe Botelho por sua dedicação, amizade e genialidade. À Raquelzinha, pela gentileza y amorosidade. Aos meus pais (dona Neide y seu José), pelo apoio e encorajamento (a minha mãe sabia que eu entraria no Oficina antes de mim), às minhas irmãs, que nunca entendem quase nada do que falo de teatro, mas que acenam com a cabeça fazendo “que sim”, às minhas avós, que guardo e levo comigo, ao Oficina, que me desafia/acolhe, repele/atrai, à cidade de São Paulo, que me intoxica e me encanta, à Clara Rabello e às nossas longas conversas, e aos nossos choros, risos e tanto e tanto e tanto e tanto, à Leili, pela parceria e presença, à Cacau, por acreditar em mim mais do que eu, à Babi, pelos longos y longos anos de amizade, por ter me chamado pro chamado do Oficina y por ter sido parceira no processo seletivo, à Iná, por ter me dado a minha primeira casa em SP, à Lani, por sempre dizer sim, bora, à Vivi Machado e à Debs, por sempre me acolherem com comida, cama e o que mais fosse preciso durante a residência, ao projeto O Corpo Encena, que me engrandeceu ao quase me enlouquecer, ao meu orientador, que é um super parceiro de qualquer parada acadêmica y projetística, aos professores Francis e Marcos, que me iluminaram e me inspiraram a reestruturar esse trabalho, aos parceiros de música do Naquele Lugar, por terem parido comigo o Plantio e ao CMC (Amandinha, Lu, Rê, Rafa, Su, Caio, Bruna, Alê y Andrés), a minha casa do coração. À bolsa Capes de mestrado, que possibilitou essa escrita. Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB e ao Instituto de Artes. À Universidade de Brasília. À Universidade Antropófaga. Ao Núcleo 5 (o melhor de todos – mas isso fica aqui entre nós).

Anacruse em coro – Cacilda y Carmem na Encruzilhada.....	9
Ponto de entrada: do Uzyna Uzona à Universidade Antropófaga – Ritos de Origem ....	19
1.1. Breve histórico do Teatro Oficina .....	19
1.1.1. Primeiros anos, incêndio y censura.....	19
1.1.2. A volta do Teatro Oficina. ....	22
1.1.3. Os Sertões .....	24
1.2. A luta pelo parque do Bixiga .....	25
Chupa que é de Uva de Caminhão! A antropofagia como projeto poético-político-pedagógico da Universidade Antropófaga .....	29
2.1. A Universidade Antropófaga em 2022 .....	29
2.2. Breve Histórico da Universidade Antropófaga.....	29
2.3. Antropofagia em coro na encruzilhada .....	33
2.4. Projeto poético-político-pedagógico: o TE-ATO e a Tragycomédiorgia .....	42
2.5. A 5ª Dentição da Universidade Antropófaga.....	46
2.5.1. Edital de chamamento y processo seletivo .....	47
2.6. Organização dos trabalhos .....	50
2.6.1. Tudão Te-ato.....	50
2.6.2. Tudão Villa-Lobos, Percussão y Danças Afro-Brasileiras .....	59
2.7. Cartografias antropófagas I.....	60
A mordida do núcleo 5 da 5ª dentição da Universidade Antropófaga .....	63
3.1. Cantos, sons, músicas e mais e mais experimentos laboratoriais .....	63
3.1.1. O trabalho no Núcleo 5 .....	64
3.1.2. Primeiros encontros .....	72
3.1.3. O trabalho composicional em cima do texto de Cacilda! .....	78
3.1.4. As músicas que escrevemos.....	81
3.1.5. Período de ensaios (atuação e cena) .....	88
3.2. O rito final – Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade.....	92
3.3. Cartografias Antropófagas II .....	103
Adeus Batucada! Até à volta, Vidinha!.....	106
Bibliografia .....	114
Anexos.....	118
Anexo I – Roteiro ilustrado do rito Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade.....	118
Anexo II – Chamada Aberta da 5ª dentição da Universidade Antropófaga.....	158
Anexo III – Roteiro musicado de Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade.....	195

## Anacruse em coro – Cacilda y Carmem na Encruzilhada



Foto de autoria de Jennifer Glass, clicada na conclusão da apresentação do rito *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*, no dia 21/06/2022. Nela, vemos o Teatro Oficina lotado, e, na pista, todos os integrantes do Núcleo 5.

Assim como as notas que antecedem o tempo forte, certa preparação, contexto, início melódico – chame do que quiser, ainda não adentramos no coro do trabalho e aqui não me preocupo (ainda!) com o rigor das palavras que quero usar – mas isso (contexto, panorama...) se faz necessário para o *canto* que se segue. Daí, essa introdução.

Esta pesquisa analisa o trabalho de música, atuação e cena na 5ª dentição da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina. E aqui é importante sanar uma dúvida que

possivelmente já habitou as mentes mais inquietas que leem esse trabalho: o que é uma dentição?

A Universidade Antropófaga e o Teatro Oficina nomeiam as edições do seu projeto poético-político-pedagógico como “dentições” em homenagem e referência direta às duas dentições da Revista de Antropofagia (maio de 1928 a agosto de 1929), que reuniu artistas como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Di Cavalcanti e outros, após da semana de arte moderna de 1922.

Aproveito o ensejo da semana de arte moderna e me permito ser aqui influenciado por algumas escolas artísticas que ali se fizeram presentes e que também permeiam o Oficina para ser, por vezes, metalinguístico, circular, redundante, dadaísta, modernista e, ao mesmo tempo, negar tudo isso. Como pretendo argumentar até o final dessa dissertação, creio que a 5ª dentição, dentre muitas outras coisas, encenou um embate direto entre a modernidade e a contemporaneidade. Justifico, assim, portanto, essa escrita labiríntica. Ocorre que os assuntos vão e vêm, são referenciados em diferentes momentos, porque nessa antropofagia-orgástica tudo se mescla. Mesmo com um esforço de uma racionalidade apolínea de colocar em linhas um processo tão múltiplo, as águas se misturam e se contaminam. É por isso que não conseguirei seguir à risca, às vezes, o sumário que eu próprio desenhei. Uma parte do processo de partituração e de roteirização é a possibilidade de subvertê-lo.

Agora, sobre o momento em que escrevo. A feitura desse trabalho apresenta um duplo desafio: de um lado, o compromisso com a escrita acadêmica, exigida e esperada de um trabalho dessa natureza de uma dissertação de mestrado – um compromisso com a análise fática e com o desenvolvimento teórico e aprofundamento de conceitos que trabalhamos durante a residência artística e que são caros à comunidade acadêmica teatral; do outro, o meu posicionamento enquanto sujeito criador, enquanto fazedor de arte, e que necessariamente precisa ser em primeira pessoa.

Era eu que estava ali, vibrando naquele teatro histórico, naquele prédio, ainda hoje objeto de disputa territorial com o Grupo Sílvio Santos<sup>1</sup>, junto a mais de cem corpos, no Terreyro<sup>2</sup> Elétrico. Fui eu que vivenciei essa experiência e que, a partir do que vivi,

---

<sup>1</sup> Para mais informações sobre essa disputa, ver Zé Celso versus Sílvio Santos: a teatralização da disputa pelo espaço urbano, de Isadora Vidal Pinotti Affonso, 2020.

<sup>2</sup> A letra “Y” utilizada vez ou outra nessa escrita pode causar estranheza na leitura. Ela é uma homenagem estilística à maneira como o Teatro Oficina historicamente redige textos, programas de espetáculos e cartazes, como se verá nos anexos do presente trabalho.

escrevo essas linhas. Assim, diante dessa encruzilhada<sup>3</sup>, analisarei e comentarei o que vivenciamos e criamos no *Laboratório de Experimentos Musicais, Cantos e Composições*, o núcleo 5 da 5ª Dentição da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina.

Já estou distanciado temporalmente da experiência que tivemos. Isso, por um lado, pode me trazer mais objetividade na análise do trabalho desenvolvido entre março e junho de 2022. Posso revisitar os vídeos dos ensaios, as gravações das composições que fizemos, o diário de bordo que escrevi, o roteiro ilustrado da nossa performance – que foi feito coletivamente – alguns desses documentos compõem o anexo dessa dissertação e complementam essa escrita. Mas, se por um lado essa distância temporal me traz mais calma e mais tempo de análise, por outro, ela também me traz frieza. Agora distanciado, inclusive geograficamente do Teatro Oficina, eu também não estou mais inserido nesse contexto da eletricidade desses corpos pulsantes do Teatro de Encruzilhada.

Diante disso, agora começo a minha análise. Mas antes, um breve histórico dessa pesquisa.

O meu interesse em pesquisar o Teatro Oficina está ligado à minha trajetória pessoal<sup>4</sup>, que sempre mesclou música e teatro. No entanto, poucas foram as vezes em que atuação, música e cena estiveram reunidas em um único trabalho. Frequentemente trabalhei ora um elemento, ora outro, mas a convergência entre teatro e música ocorreu de maneira mais esporádica. Ingressando no programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UnB no final de 2021, eu pretendia continuar pesquisa iniciada na França sobre Teatro Físico, na sua intercessão com a sonoplastia.

Isso muda quando sou aprovado para a 5ª Dentição do Teatro Oficina.

O Oficina, até então, era um grupo de teatro que me instigava e me colocava à prova em diversas questões: a sua estética era muito diferente de todas as demais que eu já havia estudado ou trabalhado, a sua história, muito longa, tinha um grande peso e relevância para a arte brasileira, os textos e as montagens, que frequentemente duravam mais de quatro horas, me levavam a perguntar: como pode ser possível sustentar um trabalho assim? Como é o processo de criação? E, além de um certo medo que eu tinha

---

<sup>3</sup> Encruzilhada, termo que está intimamente ligado ao Orixá Exu, segundo Luiz Rufino em *Pedagogia das Encruzilhadas*, “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidades, prática de invenção e afirmação da vida, perspectiva transgressiva à escassez, ao desencantamento e à monologização do mundo. A encruza emerge como a potência que nos possibilita estripulias” (2019, p. 9). Falarei mais sobre esse tema adiante.

<sup>4</sup> Sou ator e músico, e estudei piano erudito na Escola de Música de Brasília (EMB), Artes Cênicas na UnB, e teatro no Cours Florent e École Jacques Lecoq (Paris/França). Alguns dos meus trabalhos estão disponíveis no link: <https://linktr.ee/Rodrigobittes>. O meu Currículo Lattes pode ser conferido no link: <http://lattes.cnpq.br/0732644923545655>.

para trabalhar alguns temas dentro do Oficina – eu me questionava, por exemplo, como era feito o trabalho de nudez – eu me perguntava: como é o processo criativo de coro? Como é feito o processo criativo dessas peças musicais que são verdadeiras odisséias?

Foi aí que essa pesquisa foi atravessada pelo Teatro de Encruzilhada e que eu fui atravessado pelo Teatro de Encruzilhada. Nele, corpo, som, movimento, coro, Orixás, Carmem, Cacilda, se misturaram de maneira talvez até agora incompreensível nesse novelo que começo a desembaraçar.

Quando fui selecionado para a Universidade Antropófaga, o processo criativo que desenvolvia para o antigo objeto de pesquisa do mestrado se torna inviável. Preciso me mudar de cidade em cinco dias. Mergulho em um processo criativo e de pesquisa – corporal e sonora – intensivo, com mais de 100 pessoas, vindas do Brasil todo, de uma hora pra outra. Antes que eu pudesse pensar sobre a escolha ou sobre o desenvolvimento do tema, esse novo tema me engole, me aglutina e me antropofaga.

É interessante porque aí eu também me lanço num paradigma quase oposto ao pesquisado anteriormente. Teatro Físico e Teatro Oficina, embora tenham diversos paralelos, convocam bibliografias e saberes bastante diversos entre si. A mudança não é só prática, mas também teórica. Os referenciais teóricos precisam se atualizar para englobar os saberes invocados pelo Terreyro Eletrônico<sup>5</sup>.

Nesse meio-tempo, parte do tema de pesquisa anterior ainda se mantém, de certa forma, se não no resultado final dessa dissertação, ao menos na minha formação enquanto mestre em Artes Cênicas. A investigação anterior também se fundava num projeto de formação modular em Teatro Físico chamado O Corpo Encena<sup>6</sup>, que idealizei em 2021 e que foi realizado em Brasília, no Espaço Cultural Renato Russo, entre junho e outubro de 2022. Nessa formação, reuni professores e professoras de diversas localidades do Brasil para darem cursos de diferentes áreas do Teatro Físico, culminando com uma Mostra de Cenas Autorais, feitas pela turma de alunos do curso. Esse projeto foi vinculado ao Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena (CNPq) e Projeto de Extensão Sons em Cena (UnB),

---

<sup>5</sup> Ainda segundo Rufino, em o termo “terreiro” se liga a África e à diáspora africana. “O corpo é o primeiro tambor, como também é o primeiro terreiro. É a partir da sua fisicalidade e de suas potências que se inventam caminhos enquanto possibilidades. O terreiro é o tempo/espaço praticado. Para aqueles desterritorializados, o que existe é o devir. A reivindicação existencial corre nas barras de um tornar-se, porém, olhamos para outrora e nos é apresentado um vazio. Assim, a experiência negro-africana é uma experiência caótica, nos termos exusíacos. Um dismantelo que lança seus fragmentos na espiral do tempo, esses cacos se multiplicam, se levantam e se colocam a caminhar em transe navegando pelo caracol que liga um mesmo ponto ao infinito” (2019, p. 158-159).

<sup>6</sup> Mais informações sobre O Corpo Encena podem ser conferidas no link: <https://www.instagram.com/corpoencenateatro/>.

coordenado pelo Professor Doutor César Lignelli, e foi a minha prática de docência no mestrado. Acho importante mencionar também a existência desse projeto para que os leitores e leitoras entendam que os dois temas – Teatro Físico e Teatro Oficina – se misturaram e se contaminaram durante os meus dois anos de mestrado, tendo sido realizados, muitas vezes, de maneira concomitante. Aqui, no entanto, o recorte será feito sobre a residência artística no Teatro Oficina.

Agora cumpre falar sobre questões de método. Como mencionei acima, utilizei como ferramentas de pesquisa: a gravação do rito final *Carmem y Cacilda, deusas encontram-se na clandestinidade*; vídeos e fotos dos nossos ensaios e de encontros que tivemos dentro e fora do núcleo 5; o diário de bordo que escrevi durante os meses da residência; o texto e o roteiro ilustrado que criamos em conjunto; e as composições musicais do núcleo 5, bem como as suas gravações e partituras.

Como método, me aproximo de ideias presentes no etnoteatro e na crítica genética. Para o embarque na pesquisa prática, aspectos desse namoro entre a etnografia e o teatro me acompanharam na realização da peça, na confecção do diário de bordo e na participação do processo criativo. Segundo Ricardo Seiça Salgado, enquanto o drama se refere, genericamente, ao caráter literário, o etnodrama “é uma forma de teatro etnográfico em que os guiões são baseados no trabalho de campo, em que estes textos dramáticos são devolvidos aos interlocutores e espectadores da performance estética resultante” (Salgado, 2013). Já o etnoteatro, tendo o próprio teatro no seu centro (e, portanto, a performance viva também é central):

1) utiliza métodos etnográficos como a observação participante, a realização de entrevistas, **a pesquisa e interpretação de documentos históricos que legitimam o argumento**; 2) faz uso de **conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual**, o drama social, o drama estético, **a performatividade, a participação dialógica, a escrita performativa**; 3) **utiliza metodologias teatrais que advêm das diferentes formas de escrita dramática**, das várias escolas de construção da personagem, mas também dos diversos estilos de encenação (idem, 2013, grifos meus).

As três características listadas pelo autor descrevem parte do estudo que faço nesse trabalho. A análise utiliza documentos históricos, como os registros já mencionados, além de abordar conceitos que são necessários para a compreensão tanto da história e da estética do Teatro Oficina, quanto conceitos que estão no cerne desse estudo em si, como música, cena e atuação e metodologias teatrais que foram utilizadas na construção da pesquisa prática.

Já nesse momento da escrita, do regresso dessa viagem ao Oficina, volto-me para a crítica genética como ferramenta útil de análise dos documentos de processo. Na

tentativa de entender possíveis morfologias ou categorias desse processo criativo, a crítica genética, com os seus rastros, fragmentos e documentos, pode me guiar na tarefa de traçar caminhos teóricos a partir do que ficou documentado da 5ª dentição (Salles, 2004, p. 21). Ainda,

Os documentos de processos são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma gênese que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (...) **O crítico genético trabalha com a dialética entre os limites materiais dos documentos e a ausência de limites do processo; conexões entre aquilo que é registrado e tudo o que acontece, porém não é documentado** (Idem, p. 17, grifos meus).

Assim, metodologicamente, somam-se ferramentas de análise de documentos, a escrita performativa, o resgate de fragmentos do processo criativo, além daqueles registros que permanecem em mim, em meu corpo, como um dos participantes da dentição. Essa soma se liga de maneira direta a uma característica que permeia toda essa escrita e que é fulcral ao trabalho do Ofício: a antropofagia. De maneira consciente ou inconsciente, ao analisar o trabalho que realizei junto à companhia, desenvolvo aspectos de uma escrita performativa, mas há um passeio antropofágico constante entre diferentes escritas – ora mais impessoal, ora mais expositivo e dissertativo, ora mais relato de processo criativo. Creio que o trabalho está impregnado dessas características que refletem também o Uzyna Uzona – esse caldeirão cultural que a companhia representa. Nenhum método esgotará uma discussão em arte, e nenhuma pesquisa esgotará um processo criativo.

De outra feita, penso que essa pesquisa se justifica na medida em que faz contribuições importantes para a construção de conhecimento no campo das Artes Cênicas. Primeiro porque a produção literária sobre a intercessão entre música, atuação e cena no teatro brasileiro ainda não é vasta, o que me permite explorar um terreno ainda pouco estudado. Além disso, o enlace entre a prática artística e a reflexão teórica – duas faces dessa pesquisa e da produção desse texto – reflete o calor e o suor do processo criativo como campo de produção de conhecimento, sobretudo no teatro.

Finalizo a escrita dessa dissertação quase um ano depois da 5ª dentição da Universidade Antropófaga ter sido realizada. Esse trabalho é, provavelmente, o primeiro escrito sobre essa residência e, portanto, atual. O Teatro Oficina, embora seja reconhecido

patrimônio histórico e cultural pelo IPHAN<sup>7</sup>, não está livre de ameaças que também sofrem os demais agentes de cultura do Brasil: corte de verbas<sup>8</sup>, censura<sup>9</sup>, brigas judiciais... falar sobre o que faz o Oficina em 2022 numa dissertação de mestrado, mesmo diante de todo o panorama político que assombrou a cultura, especialmente entre os anos 2016 a 2022, é um ato político. Aqui recorro o que Mário Fernando Bolognesi nos diz, quando fala sobre a importância da criação autoral na produção de conhecimento:

A experiência na criação pode se transferir à pesquisa em artes, tornando-a *sui generis* e, salvo maiores equívocos, este parece ser um elemento particular a pulsar a favor da especificidade dos estudos em artes. O conhecimento prático e sensível do artista, quando transferido e acionado pelo pesquisador, facilita a abordagem dos enlaces e desafios poéticos da criação. A experiência de si ajuda a compreender a do outro (2014, p. 155).

Porém, sinaliza o autor, é preciso ter cautela quando há a união entre pesquisador e artista, sobretudo quando se decide por pesquisar o próprio processo criativo, como é o caso dessa pesquisa. A advertência que Bolognesi apresenta é um alerta para um risco que posso correr ao decidir investigar o processo de criação do qual fiz parte. Diz ele que, em casos como o meu, “o sujeito torna-se objeto de exposição e a razão crítica tende a ser posta de lado”. Ainda, pondera ele, “[e]ssa postura egocêntrica se acentua ainda mais quando a exposição e o suposto estudo de si vêm desprovidos de uma inserção histórica. Abandonam-se, assim, os parâmetros do tempo e do espaço” (idem, p. 155).

Apesar dessa grande advertência, creio que estou amparado por bons pilares que me evitarão a falha principal das pesquisas que se assemelham à minha – isto é, a ausência de uma inserção histórica e uma postura egocêntrica – porque eu não estive sozinho na realização da 5ª denteção Universidade Antropófaga. Estive cercado e rodeado por muitas pessoas e muitos e muitas artistas, com vastos saberes, que construíram essa experiência junto comigo. A análise não se baseará somente no que fiz enquanto sujeito-criador, mas no processo como um todo e no seu resultado final. Além disso, há a contextualização histórica e geográfica de que teatro falamos – e, nesse caso, falamos do Teatro Oficina. Dele, e da Universidade Antropófaga, fazem parte aspectos pedagógicos e poéticos – arte e pedagogia.

<sup>7</sup> Rogério Marcondes Machado escreve de maneira detalhada sobre a luta patrimonial do Teatro Oficina. Recomenda-se a leitura de seu artigo de 2018.

<sup>8</sup> Como exemplo, podemos citar a perda do patrocínio vitalício que o Teatro Oficina tinha com a Petrobrás e que foi cessado em 2016: <https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2018/09/sem-dinheiro-oficina-celebra-60-anos-com-festival-para-arrecadar-fundos.shtml>.

<sup>9</sup> Para mais informações sobre a censura que o Oficina sofreu em sua história recomenda-se a leitura do artigo: Uma leitura sobre censura no Teatro Oficina nos anos 1960, de Daniel Martins Valentini.

Agora, sobre os objetivos dessa pesquisa. O geral talvez já esteja mais ou menos implícito, mas cumpre explicitá-lo: analisar o trabalho de composição musical e de criação cênica e artística realizado na 5ª dentição da Universidade Antropófaga, em especial no núcleo 5 (o *Laboratório de Experimentos Musicais, Cantos e Composições*), passando pelo rito de finalização (a peça *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*) e do próprio Teatro Oficina.

Os objetivos específicos decorrem do geral e o esmiúçam: realizar a residência artística da 5ª dentição da Universidade Antropófaga dentro do Núcleo 5 (esse é o trabalho de campo da presente pesquisa, realizado entre março e junho de 2022); documentar a experiência de criação dentro do Núcleo 5 da 5ª dentição; analisar o processo criativo da montagem e do processo de treinamento dentro do núcleo 5, entendendo-o como um fragmento do trabalho realizado pelo Teatro Oficina; desenvolver pesquisa bibliográfica sobre o Teatro Oficina, a Universidade Antropófaga, música de cena, coro e antropofagia.

A escrita dessa dissertação está estruturada em três capítulos.

No primeiro, como um ponto de entrada, *canto*, de forma breve, a origem do Oficina, haja vista tratar-se de um teatro sexagenário, talvez um dos mais longevos do Brasil. Referenciarei outros trabalhos que fazem um apanhado histórico mais completo e profundo do que o que farei. Aqui, falo sobre a história do Teatro Oficina para situar minhas leitoras e leitores do que falamos, que espaço é esse, que chão é esse, onde pisamos.

No segundo capítulo, o projeto poético-político-pedagógico da Universidade Antropófaga é o cerne. Uva de Caminhão, música de Carmem Miranda homenageada em nosso rito final e aqui utilizada como nome do capítulo, abre essa etapa da análise na qual falarei sobre o manifesto do TUDÃO, sobre essa mistura de mais de cem pessoas pós-pandêmicas no Teatro de Encruzilhada, sobre a estrutura dos trabalhos e sobre como se dá esse projeto radical de educação-e-arte dentro do Oficina. Também apresentarei alguns conceitos fundamentais para compreender a estética do Oficina e a análise que se seguirá, conceitos como: coro, antropofagia e outros. Tudo isso de maneira dialógica com a cidade de São Paulo, refletindo sobre a importância desse tipo de iniciativa, como a Universidade Antropófaga, para a formação de artistas e para o teatro brasileiro. Aqui, será feita uma espécie de cartografia com o fim de lidar com a multiplicidade dos elementos desse trabalho prático.

No terceiro e último capítulo, na mordida antropofágica da 5ª dentição, faço um relato de experiências do que vivi dentro do núcleo 5 da Universidade Antropófaga. Falo

sobre o trabalho de composição e de criação que realizamos dentro do núcleo 5, o *Laboratório de Experimentos Musicais, Cantos e Composições*. Serão de interesse nesse momento: quem eram os presentes nesse trabalho, tanto integrantes do Tyazo<sup>10</sup> quanto dos Universitários, quais papéis desempenharam, e como o trabalho composicional foi orientado e realizado pelo grupo. Trarei referências de músicas que fizemos, algumas partituras escritas, especialmente das duas canções que compus, relatos de práticas e de ensaios do Núcleo 5, e abordarei como transformamos parte do texto de *Cacilda!* de Zé Celso e Marcelo Drummond no nosso rito em particular.

Por fim, precisamos de uma flecha norteadora para essa pesquisa. A pergunta de pesquisa nasce posteriormente à vivência dentro da Universidade Antropófaga. Ela surge como uma ferramenta de orientação para a análise e estudo da pesquisa prática já realizada no primeiro semestre de 2022. Assim, é importante entender que o trabalho prático que realizamos dentro do Teatro Oficina não foi orientado ou necessariamente teve como objetivo responder à pergunta aqui colocada. Assim, pergunto: “como ou de quais formas música, atuação e cena foram trabalhados na 5ª denteição da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina?”.

É isso que pretendo discutir aqui.

---

<sup>10</sup> Chamamos de Tyazo o conjunto de artistas que fazem parte da equipe do Teatro Oficina.



## chamada aberta 5ª dentição

processos de criação  
com o Teatro Oficina

Capa da chamada aberta da 5ª dentição do Teatro Oficina.

## Ponto de entrada: do Uzyna Uzona à Universidade Antropófaga – Ritos de Origem



Foto de Jennifer Glass. Nela, o cartaz, confeccionado por Beatriz Id, da peça *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade* projetado nos telões do Teatro Oficina.

### 1.1. Breve histórico do Teatro Oficina

Aqui, como em ritos de origem, algo de mítico permeia a história que narro sobre o Oficina. Como um contador de histórias, tomo a liberdade de selecionar alguns momentos que considero chave para o surgimento da Universidade Antropófaga e para o desenvolvimento do trabalho que fizemos, e deixo o resto para que as leitoras e leitores complementem com outras leituras, em trabalhos mencionados ao longo do texto.

#### 1.1.1. Primeiros anos, incêndio y censura.

O Teatro Oficina, criado há 64 anos, é uma das companhias de teatro mais longevas da atualidade, e tem grande importância para o teatro brasileiro. O Oficina passou por diversas fases, com nomenclaturas distintas: Cia de Teatro Oficina (1958 a 1973), Oficina Samba (1973 a 1979), 5o. Tempo (1979 a 1983), e, finalmente, Teatro Oficina Uzyna Uzona (1984 até hoje em dia). A sua experimentação radical, entrelaçada com a prática do coro e com a relação entre o espaço urbano e o teatro, é marca fundamental desse trabalho que é liderado por José Celso Martinez Corrêa, que atua como dramaturgo, encenador e ator (Fernandes, 2020, p. 212) acompanhado pela Associação

Uzyna Uzona, que tem dentre os seus membros Sylvia Prado, Marcelo Drummond, Camila Mota, Marília Gallmeister e Felipe Botelho – pessoas que dirigiram cada um dos núcleos da 5ª dentição da Universidade Antropófaga, além de desempenharem diversas outras funções dentro do Oficina.

Mas, antes de adentrar na Universidade Antropófaga – tema do presente trabalho –, recuperarei alguns momentos da história do Oficina, começando pela sua criação.

O Teatro Oficina surge em 1958 dentro da Faculdade do Largo de São Francisco, a partir de um grupo que contava, a princípio, com cerca de 40 pessoas interessadas por teatro, e era vinculado ao Centro Acadêmico XI de Agosto (Valentini, 2016, p. 78-82). Nessa primeira formação, o grupo era chamado de Cia de Teatro Oficina e, nela, já se anunciavam embates político-econômicos e discussões sobre o impasse do capital no Brasil (idem, p. 78).

São muito importantes as relações que o Oficina travará nos seus primeiros anos tanto com o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) quanto com o Teatro de Arena. Ainda hoje, o Teatro Oficina encena peças – *Cacilda!* sendo uma delas – que falam sobre essas companhias de teatro e retratam a história do teatro brasileiro – e do Brasil, portanto – de uma maneira metalinguística e delirante.

De toda forma, nos primeiros anos da companhia, foram feitas peças em coprodução com o Teatro de Arena, sobretudo montagens de textos de Sartre, dirigidas por Augusto Boal (idem, p. 88). Já na década de 60, o grupo decide se profissionalizar e se dedicar de maneira integral ao teatro: “[a] força do Oficina estaria, a partir de então, em um teatro todo formado por um grupo permanente que evoluía conjuntamente (...)” (idem, *ibidem*).

Logo após esses anos iniciais, nos quais o Oficina caminha pouco a pouco para uma profissionalização, vem o golpe militar em 1964. Durante esse período, o Teatro Oficina sofre grande repressão. Cortes, censura, ensaios invadidos, membros presos e exilados<sup>11</sup>... Sobre esse período, em entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins, Zé Celso afirma, em letras garrafais, que o: “TEATRO OFICINA FOI INCENDIADO POR GRUPOS DE PARAMILITARES” (Corrêa, 2012, p. 212). Aqui ele se refere ao grande incêndio que destruiu a primeira sede da companhia, em 1966, e que antecedeu várias das montagens de um período mais tropicalista do grupo.

Sobre esse período tropicalista, diz Zé Celso:

---

<sup>11</sup> Para mais detalhes sobre esse período, recomenda-se a leitura do artigo “Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960”, de Daniel Martins Valentini.

O Teatro Oficina foi reconstruído pelo Artista, Cenógrafo, Arquiteto Flavio Império, a meu pedido, muito influenciado por Brecht. Mas a sua Inauguração em 1967 trouxe à tona, “O REI DA VELA” do Grande Poeta Brasileiro OSWALD DE ANDRADE e entramos na revolução Cultural de Descolonização completa do Brasil do Hemisfério Norte, Retomando a Antropofagia<sup>12</sup> da Cultura dos Índios Caetés que comeram o Bispo Português Sardinha que ia à Europa buscar mulheres brancas, para cruzarem com os colonos Portugueses. Com esta montagem devoramos o Teatro do Hemisfério Norte, comidos pelas culturas que assumimos em nosso corpo: a dos índios, dos escravos africanos, dos emigrantes que cozinham a massa da mestiçagem dos Baixos do Brasil.

OSWALD foi a grande Antena que em 1967 religou a previsão da “TERRA EM TRANSE” do que viria em 1968 no Mundo de GLAUBER ROCHA, “A TROPICÁLIA” de Hélio Oiticica que tirou o Quadro da Parede e vestiu-o como “PARANGOLÉ” e criou a AMBIÊNCIA PLÁSTICA DE UM ESPAÇO CORPO NUMA OBRA CHAMADA “TROPICÁLIA”. Esta obra daria o nome ao Movimento “TROPICÁLIA”, musicado por CAETANO VELOSO e GILBERTO GIL. OSWALD DE ANDRADE vinha da “SEMANA DE ARTE MODERNA” de 1922, mas em 1928, declarou: “Sou 1º Pós-Moderno do Mundo e criou o “MANIFESTO ANTROPÓFAGO” (idem, ibidem).

Segundo Rogério Marcondes Machado, é em 1967, com a reinauguração do teatro após o incêndio, que o grupo começa a “efetivamente incorporar as ideias de Artaud” (2018, p. 739), ao mesmo tempo em que há o contato com a obra de Oswald de Andrade, inicialmente com a montagem de *O Rei da Vela*. Segundo Marcelo de Tróis e Leandro Colling essa peça é um marco Tropicalista que “aprofunda a preocupação com o gesto e com o corpo, a partir dos laboratórios (exercícios físicos teatrais) com Luís Carlos Maciel” (2017, p. 113). “O espetáculo *O Rei da Vela* fez mais do que inaugurar um teatro que havia sido destruído por um incêndio um ano antes, a montagem abria um fluxo para outras subjetividades já expressas no programa do espetáculo: “Tupi or not Tupi – That is the question” (idem, ibidem). Ainda, dizem os autores sobre essa montagem e sobre esse movimento dentro do Oficina:

Nesse espectro, dentro das influências europeias, russas, orientais e norte-americana, o Oficina bebeu inexoravelmente dos conceitos e do espírito de Oswald de Andrade e de sua Antropofagia. Um emaranhado, caminho de dramaturgias, temas e questões que levaram o grupo ao encontro de experiências novas de encenação, interpretação e discussões políticas para aqueles anos, em que a montagem de “*O rei da vela*”, em 1967, se fixa como um dos marcos do movimento Tropicalista e do teatro brasileiro (2016, p. 130).

Em seguida, é promulgado o AI 5.

Ao mesmo tempo em que o aparato estatal se torna mais violento, o coro se transforma em núcleo central do trabalho do Oficina a partir da estreia de *A vida de Galileu*, de Bertold Brecht, em 1968 (Fernandes, 2020, p. 212). Muitos artistas serão exilados, outros presos, e os coletivos teatrais, em especial o Arena e o Oficina, sofrerão

<sup>12</sup> Sobre a antropofagia, falarei mais adiante, no capítulo 2.

grande impacto (idem, ibidem). “Preso e torturado, Augusto Boal parte para o exílio na América Latina e, mais tarde, em Paris. O Oficina resiste até *Gracias Señor*<sup>13</sup>, em 1972” (idem, p. 212 e 213).

A censura, assim como todo o sistema de repressão do estado, tornou-se realmente mais violenta, elegendo seus inimigos publicamente, sem o menor pudor. Enquanto o teatro sofria uma campanha negativa por parte do regime, grupos paramilitares invadiam ensaios, espancavam atores, destruíam cenários e sequestravam artistas. Censores e torturadores esmagavam as forças dos grupos de teatro engajado (Valentini, 2016, p. 61 e 62).

Na montagem de *Galileu*, um coro formado por jovens que estiveram presentes na montagem de *Roda Viva* (que fora proibida anteriormente, também em 1968), criavam uma cena violenta, sensual e anárquica e incitavam o público à revolta contra a ditadura. A montagem acarretaria a Zé Celso tortura e, posteriormente, exílio, e opunha “atores “representativos” do teatro profissional (...) ao coro da contracultura que [sugeriu] a “insuficiência artística” dos protagonistas” (Fernandes, 2020, p. 213).

### 1.1.2. A volta do Teatro Oficina.

Depois de exilado, Zé Celso volta ao Brasil em 1978. Em 1979, a exibição do filme *Vinte e Cinco* (direção de Celso Lucas e Zé Celso) é a ocasião da reabertura do Teatro, juntamente com a apresentação do *Ensaio geral para o carnaval do povo*. Meses depois, em novembro do mesmo ano, a Polícia Federal fecha o Oficina, sob o argumento de que, em uma cena do *Ensaio geral do carnaval do povo*, pessoas teriam pisoteado a bandeira do Brasil enquanto tocava o hino nacional, cantado como samba, razão pela qual o trabalho havia sido proibido pela censura. Depois desse episódio, a companhia vai se orientar por mais de dez anos para trabalhos que terão um importante ativismo político, em diálogo com a cidade (Fernandes, 2020, p. 217).

A prática dos atos públicos, mescla de ações artísticas e de ativismo que se abre a questões políticas locais e nacionais, foi o núcleo de atuação do Oficina por longo período, considerado por muitos um beco sem saída. A expressão “decano do ócio”, cunhada por um jornalista, circulou na imprensa da época e acompanhou José Celso no decorrer da década de 1980 como prova da incapacidade quase geral de público e crítica de reconhecer, na fase de hibernação criativa, a gestação de futuros trabalhos (idem, p. 218).

---

<sup>13</sup> Ainda na entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins, Zé Celso fala sobre a censura que o Oficina recebeu quando da exibição de “*Gracias Señor*”: “40 Censores de São Paulo exigiram da Polícia Federal que retirasse de cartaz este Rito Silencioso [do espetáculo *Gracias Señor*]. Éramos acusados de termos sido “ensinados pelos chineses com técnicas de hipnotização das Massas”. Mas, a Polícia Federal estava interessada em estudar nossos Métodos e custou a ceder à Censura da Polícia de São Paulo. Finalmente a Polícia Federal proibiu o Rito e transformamos o Teatro numa “Assembleia Permanente de ROCK”, com grupos que roqueiros que nasciam na cidade” (2012, p. 213).

Entre 1979 e 1990, o Oficina passa por um período longe dos palcos, sem exhibir espetáculos, mas permanece atuante com várias outras atividades, de cunho artístico e político. Permanecem marcantes as ações na rua (a interação do teatro com o espaço urbano se revela um traço marcante da companhia), a presença em debates, a luta pelo tombamento do prédio do teatro – e, por consequência, a luta pelo parque do Bixiga, tema que abordarei logo adiante – todas formas distintas de ações artísticas que marcarão esse período (idem, p. 219).

Zé Celso caracteriza esse período como uma longa gestação de 13 anos que foi marcada pelo Te-ato enquanto a companhia se organizava e levantava “os meios físicos de ir construindo o Terreiro” que desejavam (2012, p. 215). Ainda segundo ele, nesse período o foco do trabalho se dá sobre a obra *As Bacantes*, tragédia grega de Eurípedes, que será ligada pelo Oficina ao Candomblé africano, aos pontos de Terreiros de Macumba e que vai culminar com a Tragycomédiorgia<sup>14</sup> (idem, ibidem).

É em 1986 que Marcelo Drummond entra no Oficina. Ele que, como dito anteriormente, foi um dos diretores da 5ª dentição da Universidade Antropófaga (mais especificamente, Marcelo dirigiu o Núcleo 2, chamado *Dichavar Cacilda*), diz o seguinte sobre os seus anos iniciais dentro da companhia:

[O] Oficina, quando cheguei [em 1986], era completamente desacreditado, muitos diziam que nunca ia voltar a cena... mas, quando estreamos, e principalmente com o Ham-let, que abriu o Teatro Oficina como é hoje, não existia nada parecido com o que estávamos fazendo e isso provocou uma série de preconceitos, alguns perduram até hoje, mas também da minha parte não ficou barato, também criei preconceitos, um deles era ao chamado teatrão, o que acho hoje em dia uma bobagem (2020, p. 11).

A volta aos palcos do Oficina se dá em 1992 com a peça *As Boas*, montagem de *As Criadas*, de Jean Genet. Depois, em 1993, *Ham-let* reinaugura o prédio do Teatro Oficina com a estrutura que conhecemos hoje, projetada por Lina Bo Bardi. Nessa peça, Marcelo Drummond estreia no Oficina ao lado de Zé Celso e de Raul Cortez:

Alguns me chamam de primeiro ator do Oficina, um título que me foi dado porque o Oficina, de fato, entrou em cena de novo junto comigo, na época um jovem que não sabia nada contracenando com Raul Cortez e Zé Celso, ou fazendo o Hamlet (uau, que pecado!) e desde então fiquei à frente como ator/produtor e, às vezes, diretor, mas nunca sozinho com Pascoal da Conceição, Camila Mota, Sylvia Prado e muito mais gente porque **é um trabalho coletivo, com isso quer dizer que ninguém é mais estrela que ninguém na hora do trabalho e também sempre é bom lembrar que um ator da moda e com o maior sucesso agora pode estar no ostracismo num futuro não muito distante** (Idem p.10, grifos meus).

---

<sup>14</sup> Tanto o termo Te-ato quanto o termo tragycomédiorgia serão abordados adiante.

Depois, seguem-se os espetáculos: *Mistérios Gozosos* (1995), *As Bacantes* (1996), *Para dar um fim ao juízo de Deus* (1997) e *Cacilda!* (1998) – essa última é a peça que vai ser o grande tema da 5ª denteição da Universidade Antropófaga.

Após a realização dessas peças, o Oficina chega à montagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que deglutirá – ou que deflagará – a Universidade Antropófaga. A obra monumental foi dividida em 05 peças que, somadas, atingiam a duração de 77 horas. A encenação, que só vai ocorrer a partir de 2002, também decorre de uma *Viagem* batizada de *Utropia* que fora feita ainda na década de 70. Nela, o grupo viajou por diversas localidades do interior do Brasil, apresentando o espetáculo *Lição de Voltar a Querer: RE-VOLIÇÃO* ou *Gracias Señor*. Os atores atuavam com os sertanejos, em silêncio, “realizando Obras como Antônio Conselheiro nos Sertões, construindo Pontes, reavivando solidariedade nas cidades em casas que trabalhavam tecidos para vender à Capital SamPã...” (Corrêa, 2012, p. 213).

### 1.1.3. Os Sertões

As 05 peças da série de *Os Sertões*, feitas pelo Teatro Oficina entre 2002 e 2007, inauguram uma nova etapa para a companhia, com a chegada de novos artistas e a formação de um coro ainda mais atuante e presente nos espetáculos – o coro passa a ser o protagonista, ou o centro da encenação (Fernandes, 2020, p. 222). As montagens, que individualmente tinham cerca de 05 horas de duração cada, mostram um coro de sertanejos que se impõem contra o poder da República na Revolta de Canudos, ao que Zé Celso adiciona diferentes camadas de imaginação ou de ficcionalização: personagens imaginárias e contextos contemporâneos às representações são adicionados e “dão vazão à interpretação que Zé Celso faz da vida social e política do país” (Carvalho, 2017, p. 265).

Há uma mudança marcante no ciclo de montagens d’*Os Sertões* no Teatro Oficina. Segundo Marcelo Drummond, é nesse período que as peças se tornam “mais musicais”, fazendo com que o coro não só fosse mais protagonista, como já dito acima, mas também com que canções originais ficassem mais presentes nos espetáculos. “[O] coro aumentou, com mais vozes as canções ganharam espaço e as peças viraram óperas de carnaval, a maioria das canções são composições originais trabalhadas em roda nos ensaios” (2020, p. 12).

Esse aumento do coro se deveu também ao *Movimento Bixigão*, feito com crianças no bairro do Bixiga, em São Paulo, entre 2002 e 2011. Sobre esse projeto, Letícia Coura, atriz do Oficina há mais de 20 anos, escreve:

A participação das crianças e adolescentes do entorno do teatro, moradores do bairro do Bixiga, foi essencial para todo o processo de criação, montagem e apresentação dos espetáculos. Desde a inspiração para criação de cenas onde os personagens eram plantas, bichos, formações rochosas, em que a presença das crianças despertou e trouxe para a cena o lado lúdico, da brincadeira, tornando mais fácil e prazerosa a contracenação dos elementos da natureza, inclusive os humanos, até as cenas finais da tragédia. E foi essencial também para os atadores da Companhia, criando uma relação real e humana com nossos vizinhos, habitantes da periferia central da cidade, muitos moradores de ocupações nas proximidades do teatro (2021, p. 134).

Esse trabalho foi incorporado aos espetáculos (Crivella, 2017, p. 191) e, somado à experiência anteriormente realizada em *Gracias Señor*, culmina na Universidade Antropófaga (Trói; Colling, 2017, p. 115).

Os Sertões foi um acontecimento, a grande chave de apreensão dos primeiros atores formados pelo que viria a ser Universidade Antropófaga. Esse livro que forma “gentes”, sem o qual é impossível compreender a violência do Estado brasileiro, traz noções sobre assuntos interdisciplinares como a geografia, a filosofia, o militarismo, a antropologia, além de nos alertar sobre os males que a razão pode agenciar, como em Canudos (Idem, p. 119).

Além de representar essa virada de chave para a companhia e o embrião para o surgimento do atual formato da Universidade Antropófaga e para a forma como o coro se organiza e se apresenta nos espetáculos atuais do Teatro Oficina, *Os Sertões* também guarda relação com a luta pelo direito à cidade e ao território do teatro, longamente travada pelo grupo. A resistência e revolta dos sertanejos em Canudos pode ser comparada à luta contínua do Oficina contra o Grupo Sílvio Santos para realizar a construção do parque do Bixiga e para impedir a construção de um Shopping Center no espaço (que inviabilizaria o prédio de Lina Bo Bardi) (Fernandes, 2020, p. 223).

## 1.2. A luta pelo parque do Bixiga<sup>15</sup>

Antes de chegarmos à 5ª denteção da U.A.<sup>16</sup> e aos trabalhos desenvolvidos pelo Núcleo 5, é preciso falar sobre a luta territorial que atravessa toda a história do Teatro Oficina porque ela também perpassa toda a Universidade – embora de maneira talvez menos intensa no Núcleo 5, já que havia alguns outros núcleos cujos trabalhos eram

---

<sup>15</sup> Há um documentário, feito pelo Teatro Oficina (Igor Marotti e Roderick Himeros), sobre essa disputa. Ele se chama *Para ver a luz do sol*, e está disponível no link: [https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc\\_s](https://www.youtube.com/watch?v=wo32uxofc_s).

<sup>16</sup> U.A. é a abreviação de Universidade Antropófaga.

especificamente voltados para o direito à cidade, para o teatro como um rio, ou para a intervenção do Oficina no Parque do Bixiga.

A disputa pelo território do Oficina contra o Grupo Sílvio Santos já dura mais de 40 anos. A vontade do magnata da telecomunicação é de transformar o bairro do Bixiga, de arquitetura tradicional da primeira metade do século XX, em um complexo empresarial, com Shopping Center e construções afins, de forma a inviabilizar a permanência dos moradores locais. É, em resumo, uma luta contra a especulação imobiliária e contra a gentrificação<sup>17</sup> (Drummond, 2020, p. 12).

Várias foram as estratégias adotadas pela companhia para a manutenção do seu espaço e preservação do Teatro. Além das ações artísticas, o Uzyna Uzona se mobilizou administrativamente para a proteção jurídica do seu patrimônio. Zé Celso solicitou o tombamento da sede do Oficina duas vezes, tanto no Condephaat (órgão do Estado de São Paulo para preservação ambiental) quanto no IPHAN (órgão federal para preservação patrimonial), e, após ter o seu processo arquivado, é somente em 1982, com a reabertura do processo, que o pedido será aprovado: o “Oficina busca garantir a plasticidade espacial que havia caracterizado suas encenações logo antes do exílio de José Celso. Esse parecer é aprovado pelo conselho e o Teatro Oficina passa a ser um bem tombado pelo Governo Estadual” (Machado, 2018, p. 741 e 742). É importante ressaltar que o tombamento engloba não só o prédio sede do Oficina, mas também a teatralidade praticada pelo grupo, também incluída no pedido redigido por Zé Celso.

Tanto é que, enquanto o processo de tombamento acontecia, a arquitetura do Teatro Oficina era modificada pelos próprios atores que, “improvisadamente, sem assessoria técnica, demoliam paredes para configurar um espaço cênico amplo e desimpedido como um galpão” (idem, p. 742). Para que novas ações assim pudessem continuar ocorrendo após o tombamento, o Oficina protocola novo pedido no Condephaat para que obras de urgência pudessem ser feitas na sua sede, garantindo a configuração de um espaço cênico de Terreiro. Esse pedido é aprovado (idem, ibidem). Essas considerações são importantes também para que se compreenda parte dos trabalhos que desenvolvemos na U.A.

Mas, sendo o Oficina um grupo teatral com longa trajetória de intervenções artísticas na cidade, grande parte da sua luta pelo Parque do Bixiga se deu por ações teatrais. Zé Celso relata em entrevista concedida a Augusto Valente em 2004 que o

---

<sup>17</sup> Recomenda-se assistir à audiência pública realizada entre Zé Celso e Sílvio Santos em 2017, disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=S-k4CcFgmJo>.

próprio Sílvio Santos foi ao Teatro assistir uma peça<sup>18</sup>. Na época, os planos para o prédio do Oficina e para o terreno ao lado (onde atualmente funciona um estacionamento que recebe bastante entulho e lixo) incluíam o futuro da Universidade Antropófaga:

Ele [Sílvio Santos] foi recebido por nós, os atores ficaram cantando mantras durante uma hora e meia, antes da peça. E ele foi de uma escuta enorme. E estou querendo que ele não só não construa o shopping lá (mas em outro lugar), como que banque esse nosso projeto, a construção do teatro-estádio, da oficina-de-florestas e da universidade popular. E possivelmente ele vai topar. Vamos convidar o [Oscar] Niemeyer para fazer uma arquibancada rebolante (Corrêa, 2004).

O projeto mencionado por Zé Celso no trecho acima ainda não foi concretizado, e não é possível prever se um dia a Universidade Antropófaga será realizada da forma como ele a idealizou. Nem mesmo o projeto completo feito por Lina Bo Bardi foi construído... ele incluía uma rua teatral que ligaria a Jaceguai ao vale do Anhangabaú, “incorporando o teatro à cidade” (Fernandes, 2020, p. 223).

Outro exemplo da interação entre Teatro e Cidade que pode ser citado é o da peça *Walmor Y Cacilda 64 – O Robogolpe*, parte da odisseia de *Cacilda!*, texto de Zé Celso e Marcelo Drummond, sobre a história de Cacilda Becker, entrelaçada com a história do Teatro Oficina. Durante o espetáculo, o coro atualiza a história, traçando diversos paralelos entre o ocorrido na vida de Cacilda e o que acontecia no Brasil em 2014, época da encenação, inclusive “a falta de planejamento urbano e de uma política voltada ao bem-estar social em detrimento da especulação financeira” (Carvalho, 2017, p. 265). O mesmo vai acontecer em outros trabalhos do Oficina, inclusive no que é objeto de estudo desse trabalho.

Na 5ª dentição da U.A., a luta pelo parque do Bixiga<sup>19</sup> esteve presente em diversos momentos, tanto no Tudão Te-ato (trabalho que reunia todos os núcleos em um dia da semana), quanto no trabalho dos Núcleos 3 e 4, mais especificamente, embora permeasse todos os demais núcleos. No meu, o *laboratório de experimentos musicais, cantos e composições*, a luta territorial esteve presente na encenação.

É assim, portanto, que a estrutura da U.A., o seu projeto poético-político-pedagógico e a 5ª dentição decorrem necessariamente da história do Oficina e passam pelo trabalho de coro cujo cerne se adensa a partir do ciclo dos *Sertões*. A companhia, nascida no Largo de São Francisco e tantas e tantas vezes antropofagizada e deglutida em suas diversas fases, deságua, na contemporaneidade, no seu braço pedagógico que

<sup>18</sup> Na entrevista, Zé Celso não detalha qual peça foi essa e nem quando isso ocorreu.

<sup>19</sup> Para mais informações, reitera-se a recomendação da leitura do livro de Isadora Vidal Pinotti Affonso.

floresce em nova geração de atores, atrizes e atozes, que passam a integrar os novos trabalhos da companhia. O direito à cidade, à arte, à cidadania, ao território e a partilha teatral em multidão serão características marcantes da companhia, que se farão presentes também na 5ª edição, como se verá nos próximos capítulos.

## **Chupa que é de Uva de Caminhão! A antropofagia como projeto poético-político-pedagógico da Universidade Antropófaga**

### **2.1. A Universidade Antropófaga em 2022**

*Já me disseram que você andou pintando o sete*

*Andou chupando muita uva*

*Até de caminhão*

(Trecho de Uva de Caminhão, marchinha de carnaval eternizada na voz de Carmem Miranda)

Como eu já havia dito na anacruse, inicio esse segundo capítulo com a música que lhe dá o nome, também porque essa é a canção de Carmem que eu corifeava no nosso rito final. Trazendo vários trocadilhos, e instigando o coro antropofágico a participar ativamente da peça no que posso chamar de seu interlúdio, trago essa música aqui não como uma autorreferência de um “solo” que tive, mas como um dos cantos que entoamos juntos, simbolizando o nosso trabalho coral. Assim também se deram os trabalhos da Universidade Antropófaga: em coro, na antropofagia, muitas vezes ritualizada. Aqui destrincho e pormenorizo esse projeto poético-político-pedagógico.

Começo por um breve histórico da Universidade Antropófaga e sigo para alguns conceitos chave que permeiam muitos trabalhos do Oficina e que se fazem presentes no seu braço educacional.

### **2.2. Breve Histórico da Universidade Antropófaga**

Norteadas pela antropofagia de Oswald de Andrade, mesclada ao Candomblé, ao Terreiro Eletrônico, às bacantes que ritualizavam Dionísio (em sua forma animal, a cabra), e pela história pregressa do Teatro Oficina, em 2011 surge a primeira denteção da Universidade Antropófaga<sup>20</sup>, dirigida por Zé Celso. Culminando no espetáculo Macumba Antropofágica, a seleção contemplava as áreas<sup>21</sup> de atuação, iluminação, arquitetura cênica, direção de cena e cozinha antropófaga (Pithon, 2020, p. 11).

Antes dela, o projeto *Dionisiacas em Viagem*, realizado em 2010 e 2011, apresentou quatro espetáculos do repertório da companhia em diversas capitais

<sup>20</sup> Como nenhuma pesquisa dá conta de esgotar um conteúdo, eu não encontrei informações sobre o quantitativo de inscritos, o tempo de formação ou a carga horária de cada uma das denteções anteriores em outros trabalhos.

<sup>21</sup> Aqui uso o termo “áreas” para me referir às diferentes frentes de trabalho abrangidas pelas denteções da Universidade Antropófaga porque é esse o termo usado tanto pelo Oficina em suas comunicações, quanto pelos estudos sobre a U.A. referenciados nesse trabalho.

brasileiras, onde era montada uma grande lona com capacidade para público de aproximadamente 2.000 pessoas por sessão. Nesse projeto também foram realizadas oficinas para artistas de cada cidade e demais pessoas interessadas “em conhecer mais a fundo o processo de criação desse grupo que se reúne no Teatro Oficina. Como se fosse o início da Universidade Antropófaga, denteção Zero. E deu vontade e necessidade de continuar” (Coura, 2021, p. 146).

A Universidade Antropófaga era assim definida pelo Portal Universidade Antropófaga até 2017:

tem como arte matriz o teat(r)o; e seus espetáculos são uzynas de contracenação de muitas artes, muitas línguas, atuando na construção de peças que, com suas ações, situações e personagens, são canais de interpretação do tempo presente. [...] a Universidade tem como superobjetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores na sociedade, nas zonas de conflito, áreas de risco, formados na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão hoje (Portal Universidade Antropófaga, 2017, *apud* Trói; Colling, 2017, p. 11)<sup>22</sup>.

Em 2022, o chamado da 5ª denteção da U.A. apresentava um texto similar, mas com algumas diferenças importantes. Ele dizia o seguinte:

a Universidade Antropófaga tem como superobjetivo a formação de atuadoras/es na sociedade, nas zonas de conflito, nas áreas de risco, formadas/os na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, muitas vezes evitados pela política, pela mídia e pela educação de péssimo padrão de hoje, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, para uma nova ética vital, incorporando o ensino, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas no teatro. As companhias estáveis de repertório, de teatro ou dança, já possuem em seus genes características de educação através da cultura que produzem, pois ao existir por décadas é sempre necessária a renovação de seus corpos artísticos. A transmissão de conhecimento torna-se condição fundamental para uma existência sempre renovada.

É preciso apreender todas as artes populares – seus segredos, suas religiões, seus gestos, seus sambas, seus maracatus, suas gingas, suas mágicas, suas lutas, suas macumbas –, tudo que dê passagem no corpo à energias que levem a um teatro cada vez mais dança, mais ritmo, mais música, mais interferência na energia ambiente e que seja capaz de transmutar multidões.

É preciso também aprender a trabalhar toda tecnologia táctil, pois teatro é táctil e nós vivemos uma sociedade acionada pelo tato, pelos dáctilos. A cultura virtual é digital, de dedo, de energia que transmite o fogo que sai das pontas dos dedos, que vem do corpo, e é preciso apreender o que nenhuma escola ensina – a não ser a da vida vivida na arte, no próprio aprendizado da vida, na delicadeza de seu descabaçamento, no trabalho comum de Montagem, de vivência de uma experiência humana, de um grande trabalho coletivo visando a expressão de uma metáfora cheia de vida e que nos transporte de um estágio vital a outro, de uma sociedade a outra, de uma civilização à outra (Teatro Oficina, 2022, p. 33).

<sup>22</sup> Atualmente, em 2022, o portal não se encontra disponível para consulta. Portanto, utiliza-se um *apud* do trabalho citado.

As zonas de conflito, as tensões entre a educação tradicional e o projeto radical de educação presente na U.A. e a intenção de universalidade de conhecimentos são pontos comuns entre as definições de 2017 e de 2022. No entanto, na apresentação mais recente, vemos a antropofagia presente desde o princípio. Quando há o chamado para o aprendizado de todas as artes populares, seguido de uma breve lista onde se lê “seus segredos, suas religiões (...) suas mágicas, suas lutas, suas macumbas”, estamos falando de um projeto artístico e educacional que ultrapassa as fronteiras do que usualmente entra dentro dos currículos acadêmicos. A magia, por exemplo, é citada como objeto de estudo e de aprendizado da Universidade Antropófaga<sup>23</sup>. A chamada completa para a 5ª denteção pode ser conferida no Anexo II do presente trabalho.

Em seguida a chamada traz a sua definição de tecnologia, que não se basta na noção do que seria uma tecnologia digital, mas também a tecnologia do conhecimento artesanal, táctil, do que se aprende na prática, inclusive e principalmente na prática em conjunto de todos esses corpos que adentram o Teatro de Terreyro para fazerem a Universidade. De toda forma, posso dizer que entre as duas definições, um ponto permanece inalterável, o super-objetivo<sup>24</sup> da U.A.: a formação de atores dentro e fora do teatro, com atuação pensante na arte e na sua importância política na cidade.

Foi somente em 2015 que ocorreu a segunda denteção. Nela, as áreas desenvolvidas foram: som, vídeo, arquitetura e urbanismo cênico, atuação, direção de cena, camareiragem, comunicação/difusão, figurino, música e dança/coreografia. Focada no estudo dos rios cobertos na cidade de São Paulo e na crise hídrica que assolava a cidade na época (novamente, a interação teatro-cidade), a denteção realizou o *Rito da Primeira Estação Pau Brasil*, que mesclava o Santeiro do Mangue e o Manifesto da Poesia Pau Brasil, ambas obras de Oswald de Andrade (Pithon, 2020, p. 11).

Ainda sobre a segunda denteção, relata Letícia Coura que a relação com a música se tornou um quesito para a avaliação dos inscritos, o que nos revela mais uma vez a

---

<sup>23</sup> O Núcleo 4 da 5ª denteção tinha como objetivo o trabalho com as magias, e o seu nome era “*teatro no terreyro eletrônico\_tecnologias de luta e feitiçaria*”. Ele foi dirigido por Marília Gallmeister.

<sup>24</sup> Sendo o Oficina esse teatro antropofágico que mistura inúmeras referências, aqui o termo “super-objetivo” é utilizado pela Universidade Antropófaga e por membros do Tyazo em diversas ocasiões em uma referência direta a Stanislavski. Embora, no Oficina, o super-objetivo não se refira necessariamente a uma epígrafe de um texto dramaturgico – como eu poderia resumir esse conceito para Stanislavski – ele orienta algumas práticas da U.A. porque mantém vivo e pulsante o sentido de se continuar um projeto pedagógico desse nível. “[E]stes propósitos mais amplos, vitais, dos grandes escritores têm o poder de atrair todas as faculdades criadoras do ator e de absorver todos os detalhes e unidades menores de uma peça e de um papel (...). Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do *super-objetivo* da trama” (Stanislavski, 2015, p. 323).

importância do coro nesse teatro e a interação da música e da cena. Sem estar diretamente ligada à montagem de uma peça em específico, “vários novos integrantes acabaram sendo incorporados ao elenco do espetáculo que viria a seguir, uma nova montagem de *Mistérios Gozosos*, de Oswald de Andrade” (2021, p. 147).

Juliana Fagundes Pithon, participante dessa denteição, faz uma análise interessante sobre o encruzilhamento entre cultura e educação na Universidade Antropófaga, tomando como base epistemológica a “subversão da colonialidade [pelas] **perspectivas antropófagas**, a começar pela linguagem terreirizada e o uso da palavra “encruzilhada” no lugar de “transversalidade”” (2020, p. 4, grifos originais).

O Teatro Oficina é chamado de Teatro de Encruzilhada, e o seu símbolo é uma bigorna, símbolo que materializa o Orixá Ogum. Já a encruzilhada, como reitera Luiz Rufino, é o domínio do Orixá Exu, também presente, portanto, no Uzyna Uzona. “A encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá Exu, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias” (2019, p. 12).

Ele nos diz ainda:

Ifá, testemunho do destino e senhor da sabedoria, nos ensina que Exu precede toda e qualquer criação. Assim, ele participa e integra tudo o que é criado, da mesma maneira que também está implicado em tudo aquilo que virá a ser destruído e o que ainda está por vir. É ele o princípio dinâmico que cruza todos os acontecimentos e coisas, uma vez que sem ele não há movimento. Exu é compulsório a todos os seres e forças cósmicas. É ele a divindade mais próxima daqueles classificados como humanos, é o dono do nosso corpo e de suas potências, é o princípio comunicativo entre os seres, as divindades e os ancestrais. Exu é a substância que fundamenta as existências; é a linguagem como um todo. É o pulsar dos mundos, senhor de todas as possibilidades, uma esfera incontrolável, inapreensível e inacabada. Ele é o *acontecimento*, antes mesmo da inscrição *deleuziana*, por isso ata-se o verso que aqui nos abre caminho: “Exu nasceu antes que a própria mãe” (idem, p. 19).

Voltemos ao histórico da U.A. No ano seguinte, em 2016, acontece a sua terceira denteição. Durante 8 dias, os chamados “seminais” aconteceram sem processo seletivo externo, de forma que integrantes da companhia prepararam espécies de seminários sobre áreas distintas, convidando o público a participar deles como ouvintes-ativos (Pithon, 2020, p. 11).

Por fim, a última edição que antecedeu a que estudo aqui foi a quarta denteição, realizada em 2020 de modo virtual por conta da pandemia da Covid-19. Por meio das redes sociais, público, integrantes do Uzyna Uzona atuais e passados, e pessoas de denteições anteriores trocaram experiências e vivências sobre teatro (idem, *ibidem*).

O Teatro Oficina, enquanto criador dessa universidade antropófaga que condensa de maneira não cartesiana um saber-poder desses atretores, é bom exemplo de re(x)istência e, o mais importante, um dos mentores e emissores da criação de novas práticas. Essa nova cartografia de representações, com sua

linguagem potente e impactante, tem a capacidade de fazer o corpo ser afetado pelo corpo vivo do mundo (ROLNIK, 1989), criando novas subjetividades, abrindo fluxos desejantes. (Tróiz; Colling, 2016, p. 142).

A 5ª denteição, tema desse trabalho, será abordada nos itens seguintes.

### 2.3. Antropofagia em coro na encruzilhada

Antes da 5ª denteição, falarei sobre alguns conceitos importantes, condições *sine qua non* para a continuidade dessa escrita. Começo essa seção de maneira analítica. A antropofagia, segundo o dicionário Michaelis, deriva do vocabulário comparativo do grego *ánthrōpos* (*relacionado ao homem*)+*-fago+ia* (*ato de comer*), e, seguindo essa breve operação matemática, poderia ser entendida simplesmente como o ato de comer o homem. Não comemos carne humana no Oficina – ao menos não literalmente. Para falar sobre antropofagia na arte, sobretudo na arte brasileira e no que se ela se relaciona com o Uzya Uzona, recupero Oswald de Andrade e o seu Manifesto Antropófago, cernes do trabalho da companhia desde os seus primórdios. Nele, lemos:

Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.

Tupi, or not tupi that is the question.

Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

(...)

Só podemos atender ao mundo orecular (Andrade, 1970, p. 13-15).

Também, no Manifesto da Poesia Pau-Brasil<sup>25</sup>, Oswald de Andrade escreve o seguinte:

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil, ágil e cândida. Como uma criança.

(...)

Uma única luta - a luta pelo caminho. Dividamos: poesia de importação. E a Poesia Pau-Brasil, de exportação (Andrade, 1970, p. 6-7).

Revolucionários na época de sua escrita e ainda revolucionários nos dias de hoje, quase um século depois, os dois manifestos representam não só um marco no pensamento vanguardista brasileiro, presente na semana de arte moderna de 1922, como também uma mudança epistemológica fundamental que começará a ser cada vez mais presente nas

<sup>25</sup> O Manifesto Pau-Brasil e o Manifesto Antropófago foram originalmente publicados em 1924 e 1928, respectivamente. Esse último foi publicado na Revista de Antropofagia, durante a sua primeira denteição.

produções artísticas brasileiras – dentre elas o Oficina – que trará para o centro da criação as matrizes africanas e indígenas como bases de trabalho criativo. As produções europeias ou de raízes brancas serão “comidas”, “digeridas”, não sendo mais aceitas como verdades fundamentais, e farão parte de um todo tipicamente brasileiro.

Sobre isso, nos relembra Leticia Coura do caráter ritualístico da prática antropofágica, feita pelos povos originários, de forma a incorporar, digerir e absorver as qualidades daquele que fosse devorado (2021, p. 61). Na música dos *Sertões*, objeto de estudo da autora, diz ela que na prática antropofágica do Oficina come-se “de tudo, comemos todas as influências musicais de cada um de nós para criar a música d’Os Sertões, prática aperfeiçoada ao longo das criações do Teatro Oficina” (idem, p. 61-62).

Sobre a Antropofagia, diz Zé Celso:

[E]u acho que a cultura popular brasileira, mesmo que não saiba disso (aliás, ela vem dos índios [sic]), ela é antropofágica. E hoje a cultura dos povos que cercam as cidades, Paris, Nova York, dos árabes, tende a devorar a cultura ocidental antropofagicamente, com isso resguardando-a, revitalizando-a (Corrêa, 2004).

É o que observamos também nas demais criações do Uzyna Uzona, inclusive no rito de finalização do Núcleo 5, *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*. Posso citar como exemplos uma mescla de referências diversas do Oficina, que busca o nascimento de Dionísios e o culto das gregas Bacantes, ao mesmo tempo em que o representará em cena contracenando com Ogum assentado na sua bigorna. Em paralelo, cantam-se as obras de Villa-Lobos, que escreve, na sua *Floresta do Amazonas*, peças para coro faladas em uma língua inexistente, mas inspirada no Tupi-Guarani.

E é muito importante falar sobre como a antropofagia se relaciona com o trabalho do Oficina porque, como já foi dito desde o início dessa escrita, estamos falando de um teatro que se autodenomina Terreyro Eletrônico, e, além disso, Teatro de Encruzilhada. Quando trazemos para dentro do espetáculo teatral ritos que são de origem religiosa, quando fazemos referências diretas a algumas Orixás, seja entoando os seus cantos em cena, seja transformando-as em personagens, então precisamos passar não só pela antropofagia nessa análise mas também pelo estudo dessas Orixás e contextualizar os sistemas cosmológicos dos quais elas fazem parte, para compreendermos como elas podem adentrar no trabalho artístico dessa companhia.

Nisso entendemos que a ideia da antropofagia, além de decorrer do ritual antropofágico dos Tupi-Guarani, também tem a ver com o Senhor das Encruzilhadas, ou seja, com o mito de Exu. Nele, Exu, tendo que escolher entre uma cabaça que continha o

sagrado e outra que continha o profano, demanda uma terceira cabaça, na qual derrama o conteúdo das duas outras. É assim que Exu também será chamado de o senhor da terceira cabaça (Rufino, 2019, p. 69). Exu é a boca que tudo come e que, depois, vomita de uma nova forma (Pithon, 2020, p. 7).

[O]s caminhos da feitura de Exu, enquanto entidade antropófaga que une cultura e educação na encruzilhada, surgem no momento em que a presença de saberes e fazeres corporais ancestrais e da lógica do encantamento atuam na existência palpável na vida e como flecha vital na formação do indivíduo (idem, p. 16).

E ainda:

Exu é o senhor de toda e qualquer forma de linguagem e comunicação, assim como também é o dono da encruzilhada. Além disso, Exu é quem vem primeiro e é sempre o primeiro a comer. Portanto, tratemos de dar de comer a Exu para que ele não nos engula. **Já engolidos ou não, Exu nos tensiona para a reinvenção, nos cospe, nos restitui** (Rufino, 2019, p. 61, grifos meus).

Recuperemos o que nos ensina Muniz Sodré sobre Exu e as encruzilhadas para melhor entendermos como isso se relaciona com o trabalho do Oficina. Segundo o autor, para responder à pergunta “o que é Exu?”, sobrepõem-se a ontologia, a antropologia e a cosmologia, entendida como “indagação mítica e filosófica sobre a estrutura do universo material. As divindades nagôs são de fato princípios cosmológicos” (Sodré, 2018, p. 207). Ainda, compreender Exu requer uma compreensão abrangente, que contemple “tudo o que existe, desde as divindades (orixás) até os entes vivos e mortos. O dinamismo mítico pode também ser lido como a própria natureza do inesperado, da penetração nas fissuras do universo ordenado, para o bem ou para o mal” (idem, *ibidem*).

Usando o aforismo nagô<sup>26</sup> que nos diz: “Exu matou um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje”, o autor evidencia uma outra forma de se pensar o tempo (aqui, não-linear) diferente da noção ocidental, que reflete maneiras distintas de se relacionar com o mundo e com os seres vivos e mortos. Aqui, um *à parte* desse autor que vos escreve: à medida em que me aproximo de Exu nessa escrita, tenho, cada vez mais, a impressão de que há saberes muito díspares nesse caldeirão do Oficina, e que nem sempre é possível

---

<sup>26</sup> Para maior compreensão do pensamento nagô, recomenda-se a leitura do livro “Pensar Nagô” de Muniz Sodré. No entanto, aqui destaco um trecho em que o autor esmiúça o paradigma do pensamento nagô, que “corresponde a um complexo cultural – cujas origens remontam à Nigéria e a Benin (ex-Daomé) – que compreende *nações* conhecidas como Egbá, Egbádo, Ijebu, Ijexá, Ketu, Sabé, Iaba, Anagô, e Eyó, incorporando traços dos Adja, Fon, Huedá, Mali, Jegum e outros conhecidos no Brasil com o nome genérico de Jeje. (...) Já no século XIX, os últimos grupos chegados [ao Brasil] foram os jejes (...) e os nagôs. Nagô tornou-se um nome genérico para a diversidade do complexo cultural, na verdade equivalente à palavra *iorubá*, designativa dos falantes desta língua, que em determinados momentos teve trânsito mais amplo na África. A insistência na denominação “nagô” (...) conota, para nós, a pouca familiaridade brasileira com a diversidade étnica dos escravos, mas ao mesmo tempo a preponderância do comércio intenso entre a Bahia e a costa da África Ocidental, portanto, a manutenção do contato permanente entre os nagôs da diáspora escrava e as suas regiões de origem” (Sodré, 2018, p. 103 a 105).

apreendê-los quando estamos em cena. Por isso, talvez, o nome Encruzilhada. Aqui, Leda Maria Martins nos elucidará.

Da esfera do rito e, portanto, da performance, a encruzilhada é lugar radial de centramento e descentramento, interseções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação (Martins, p. 73, 2002).

Há, portanto, um encontro de muitos símbolos e de muitas referências distintas nesse teatro que se autoproclama terreiro, e nisso é preciso reconhecer que o Oficina vai muito ao encontro do que se entende como encruzilhada no pensamento Nagô. Dentro dele podemos perceber a presença do sagrado e do profano, o acúmulo e encontro – muitas vezes conflitante – de culturas e de saberes de vários cantos do mundo. Permito-me um adendo: esses saberes e essas culturas não estão isentos de uma curadoria feita pelos membros do Tyazo. É assim que encontraremos no repertório do Oficina textos gregos, como *As Bacantes* (Eurípedes) e *Banquete* (Platão), bem como textos de autores europeus como *Para dar Um Fim ao Juízo de Deus* (Antonin Artaud), *Ham-let* (Shakespeare) e *Acordes* (Bertold Brecht), por exemplo, tomados como cerne de produções distintas, mas recheadas de referências iorubás, mas não encontraremos textos iorubás que tenham sido escolhidos para montagem<sup>27</sup>. Também são referências recorrentes os Sertões, Cacilda Becker e o já citado Oswald de Andrade, além de autorreferências constantes feitas pela companhia<sup>28</sup>. Ainda, sobre as encruzilhadas:

A cultura negra também é, epistemologicamente, o lugar das encruzilhadas. O tecido cultural brasileiro, por exemplo, deriva-se dos cruzamentos de diferentes culturas e sistemas simbólicos, africanos, europeus, indígenas e, mais recentemente, orientais. (...) Na concepção filosófica nagô/iorubá, assim como na cosmovisão de mundo das culturas banto, a encruzilhada é o lugar sagrado das intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimento diversos (Martins, p. 69 e 70, 2003).

<sup>27</sup> É necessário frisar que o repertório do Teatro Oficina é vasto e bastante diverso. Embora seja possível perceber, como descrito, uma preponderância na escolha de textos ocidentais para montagens (e nessa categoria incluem-se textos brasileiros, como é o caso de *Cacilda!*), há exemplos de montagens que fogem desse escopo, como *Taniko, o rito do Vale* (1998), releitura de uma peça de Teatro Nô, escrita no século XV.

<sup>28</sup> Há exemplos de autorreferências em alguns textos do Oficina. Aqui, de maneira exemplificativa, cito o próprio texto de *Cacilda!* e os *Sertões*, que, em suas várias versões fazem referências ao Uzyna Uzona e a outras peças da companhia. *Mutação de Apoteose*, a nova criação do grupo de 2023, é assim descrita no Instagram oficial do Oficina: “mutação de apoteose é um movimento que nasceu do encontro da dramaturgia de Os Sertões com a Odisséia Cacilda... y mais. mutação de apoteose é um spin-off vertiginoso dando num acontecimento em forma de espetáculo-musical que celebra os 65 anos de Teat(r)o Oficina. é a peça do momento na cia uma grande produção da nossa mais fina linguagem, é a retomada de uma ancestralidade teatral”. A publicação a que me refiro pode ser conferida no link: [https://www.instagram.com/reel/Cr\\_IVHdLE3U/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==](https://www.instagram.com/reel/Cr_IVHdLE3U/?utm_source=ig_web_copy_link&igshid=MzRIODBiNWFIZA==).

Nessa encruzilhada também se cruzam individualidades e coletividades. Aqui começamos a caminhar em direção ao outro elemento que completa esse item: o coro. Citando Elbein, Sodré sustenta que, no sistema nagô, assim como as cidades, árvores, animais, cada pessoa tem o seu próprio Exu individual (2018, p. 208), mas, ao mesmo tempo, “o pensamento nagô não toma o “eu” como figura de fundamento da subjetividade e sim **como uma unidade diferencial e pré-individual (Exu) investida de uma potência (axé)**” (idem, p. 209, grifos meus).

No quadro de uma arqueologia da subjetividade, Exu implica uma concepção não subjetivista da personalidade, portanto, algo distante da “individualização” (tornar-se sujeito dentro do isolamento de uma particularidade) típica das culturas que abriram mão de seu enraizamento holístico em favor da atomização social. Uma concepção mais próxima, portanto, do conceito junguiano (também alquímico e schopenhaueriano) de “individuação”, em que a personalidade se desenvolve por aportes de qualidades coletivas, trazendo a si o cosmos ou o mundo. Na matéria originária (*ipori*, a placenta) que Exu transfere do espaço suprassensível (*orun*) para o natural (*aiê*), estão contidos os elementos desprendidos da “matéria-massa” cósmica (os *orixás*, assim como os ancestrais míticos e familiares) (Idem, ibidem).

Quando trazemos à tona a cosmologia Iorubá – inclusive fazendo saudações a Exu no início de alguns trabalhos (*Laroyê Exu!*) ou entoando alguns de seus cânticos em determinados momentos, trazemos à tona não só os Orixás<sup>29</sup> enquanto entidades cósmicas, mas estamos invocando outras concepções de mundo que, ao menos para mim, enquanto pesquisador, não eram evidentes quando participava da Universidade Antropófaga.

De todo modo, ao adentrarmos nos territórios da encruzilhada de Exu, começamos a deixar de lado individualidades – ou ao menos passamos a entendê-las sobre um outro prisma – para pensarmos o coletivo. Aqui, o coro, que no Oficina tudo devora, aglutina, incorpora e regurgita. É nítida a relação desse coro com Exu Bara, que, segundo Sodré, “*Exu* – uma aglutinação do prefixo *è* com a raiz verbal *xu* (literalmente, “defecar”) e semioticamente afim ao primeiro significado grego de *Arkhé*, que é “ânus”, ou seja, a boca “última” do corpo, que remete logicamente à boca da absorção” (idem, p. 212).

Esse coro antropofágico, muitas vezes portador da palavra cantada e/ou falada, da malícia, das coreografias, da presentificação de ideias ou conceitos, antes presentes

---

<sup>29</sup> Ainda, segundo Sodré, os orixás são “princípios a serem cultuados como *theos* ou como epítetos divinos. Esse *princípio* é *propriamente filosófico* (pois não se trata apenas de crença religiosa, mas *principalmente* de pensamento cosmológico e de ética, cuja terminologia é variável) com roupagem religiosa, ou seja, pertencente a uma *filosofia trágica*, que afirma o divino como uma faceta da vida, *mas sem teologia*”. O pensamento nagô se constitui por uma metade humana e outra “constituída por *orixás* e ancestrais” (2018, p. 105).

somente em didascália nos textos do Oficina, se relaciona intimamente com o uso da palavra em rituais afro-brasileiros.

No âmbito dos rituais afro-brasileiros, a palavra poética, cantada e vocalizada, ressoa como efeito de uma linguagem pulsional e mimética do corpo, inscrevendo o sujeito emissor, que a porta, e o receptor, a quem também circunscreve, em um determinado circuito de expressão, potência e poder. Como sopro, hálito, dicção e acontecimento performático, a palavra proferida e cantada grafa-se na performance do corpo, portal da sabedoria (Martins, 2003, p. 67).

Talvez daí venha a quase onipresença de rituais afro-brasileiros, ou ao menos de referências a eles, em peças do Oficina. Talvez essa instância, essa presentificação performática oriunda dessas matrizes seja um recurso cênico utilizado historicamente pela companhia não só como um exercício de antropofagia, mas também como uma forma de comunhão. E, novamente, voltamos a Exu.

Exu, todavia, revela algo muito mais amplo, algo inerente à condição humana, seja branca ou negra, europeia ou africana, que é a ligação visceral entre o sagrado e o erótico. (...) Erótico significa, assim, força afirmativa da vida por dinamismo afetivo e orgânico, que pode comportar ambivalências em seu percurso de realização. (...) Um desdobramento desse princípio é Dionísio, a divindade grega que afirma a vida em sua totalidade, inclusive a vida sexual que, nas palavras de Nietzsche, “evoca profundidade, mistério, respeito” (Sodré, 2018, p. 213).

Pedindo a licença necessária, posso ousar dizer que Exu, é, em si, antropofagia! Dele decorrem e para ele confluem diversas e inúmeras referências e povos e nele cabem Dionísio (também visto na montagem de *As Bacantes* do Oficina como personagem), bem como as já citadas esferas do sagrado e do profano – ou seja, da tragycomédiorgia!

Dito isso tudo, aqui talvez seja prudente fazer uma observação. Esse texto, escrito em 2023, ano em que concluo essa escrita, faz um retrato da companhia no seu momento atual. O Oficina, em seus 64 anos de existência está, nesse momento, ensaiando a peça *A Queda do Céu*, adaptação teatral do livro homônimo de Davi Kopenawa. E esse é o primeiro trabalho da companhia que terá pessoas não-brancas (nesse caso, em sua maioria, indígenas) compondo todas as equipes do projeto. Até então, a companhia foi sempre formada de imensa maioria branca (a 5ª denteição, embora tivesse uma grande diversidade de participantes, não fugia à regra – eu próprio sendo um homem branco que fez parte do trabalho). Assim, por mais abrangente que tenha sido o trabalho da companhia durante todos esses anos – e que eu, repise-se, tive uma rápida e intensa imersão – é preciso sinalizar que quando falamos da antropofagia relacionada a religiões de matrizes africanas ou de elementos de culturas indígenas, estamos falando de cosmologias muito distintas entre si, saberes próprios de muitos povos distintos, que

foram utilizados em trabalhos artísticos por uma companhia brasileira de maioria branca por mais de seis décadas.

Agora, de maneira específica, artisticamente, vemos a antropofagia presente no Oficina<sup>30</sup> nessa grande mistura que se vive na carne entre referências das mais distintas. No rito que realizamos no núcleo 5, por exemplo, vestimos os parangolés de Hélio Oiticica, cantamos e interpretamos Carmem Miranda, contamos a história de Cacilda Becker (um fragmento dela, de toda forma) e do Teatro Brasileiro de Comédia, além de estarmos inseridos no Teatro Oficina e num processo criativo da Universidade Antropófaga que passa por danças afro-brasileiras e menções ou referências a Orixás<sup>31</sup>.

Agora, caminhemos em direção à coletividade. Sobre o coro. É no final da década de 60, após a encenação de *Roda Vida*, de Chico Buarque, que a presença do coro será mais marcante nas peças do Oficina com uma ação política, que propõe uma nova forma de interação e de diálogo com o público. Na década de 90, e, especialmente após do ciclo dos *Sertões*, o coro ganha uma função fundamental: “fazer resistência ao poder hegemônico e a de ser o representante das minorias. É ele que concretizará no palco todas as criações imaginárias de Zé Celso, servindo como um alter ego que comenta e acrescenta poesia a cada cena” (Carvalho, 2017, p. 264). “A coralidade, portanto, não implica apenas um novo questionamento do personagem e do diálogo dramáticos tradicionais, mas motiva também uma refundação radical do espaço-tempo teatral” (Sarrazac, 2012, p. 49).

Ainda, nos lembra Sarrazac que o coro no teatro tem as suas origens nos rituais da Grécia arcaica e clássica, inclusive no ditirambo, sendo, ainda hoje “uma das invariantes estruturais da cena dramática ocidental” (2012, p. 47). Há um espelhamento entre o coro e os espectadores:

---

<sup>30</sup> Marcelo Drummond tem um relato interessante sobre a cultura de incorporação, presente no Brasil, e que pode ser vista como próxima da antropofagia. Diz ele: “No Brasil tem cultura de incorporação, dionisismo é religião de incorporação, como é a umbanda, que é superteatral, aquelas “entidades” incorporadas, com cantos, dança, comida e bebida; os rituais com Ayahuasca, as mirações, até nos cultos evangélicos, onde tem sempre alguém que “recebe” o demônio. As Bacantes de Eurípedes, que foi escrita na Macedônia, onde se exilou com o amigo (talvez amante) Agatão, ali ouviu e registrou os cantos de terreiros de uma antiga religião dionisiaca. Quando fizemos a primeira temporada de Bacantes, em 1996, bebíamos ayahuasca, porque sabemos que o vinho que era servido nos rituais há 2.500 anos não é o mesmo vinho que bebemos na mesa com a comida, era muito mais forte e devia provocar alucinação como a da Agave, que arranca a cabeça do filho Penteu confundindo com leão, e como a ayahuasca provoca. Queríamos encontrar em nós a origem do teatro, nosso corpo, no nosso sistema nervoso, queríamos origem do teatro porque é disso que trata a última das tragédias, precisávamos reinventar o teatro aqui e agora” (2020, p. 11).

<sup>31</sup> Como já mencionei e aprofundarei mais adiante a partir do meu diário de bordo, entoamos cânticos a algumas Orixás, além de algumas delas estarem presentes como personagens em peças do Oficina. Esses são alguns dos vários exemplos de como a companhia evoca continuamente tais entidades.

Desde as primeiras formas da tragédia ática, o coro, esse personagem coletivo que reúne cantores e dançarinos, desempenha diversos papéis de intermediário. Por sua fala épica (Épico) e distanciadora, ele comenta, generaliza e exprime um *pathos* que simboliza o próprio *pathos* dos espectadores; com a adjunção à fala poética da dança e do canto, ele se dirige ao mesmo tempo ao espírito e ao corpo, mobilizando assim tanto o imaginário quanto o pensamento discursivo (idem, ibidem).

O coro se forma a partir de uma coletividade de singularidades, há uma heterogeneidade dentro dele. “A característica na construção coral é uma possibilidade de horizontalidade de vozes muito distintas como uma das etapas do processo artístico” (Crivella, 2017, p. 191). Quando canta, o coro produz eco e reverbera ideias (Idem, p. 192).

O coro é re-existir. O coro é a revolução. O coro tem vontade de enganar a Velha Era (...). O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima. O coro é de dentro pra fora. O coro é o direito à preguiça. O coro é viver do que se gosta. O coro é mutirão. O coro é ginga, rebolado. O coro é isso aí, bicho. O coro hasta siempre. O coro é desafinado. O coro é desafio. O coro é ação = CORAÇÃO. O coro é ir e re-voltar. O coro come o couro. O coro engorda e faz crescer. Tome coro! O coro faz bem pro fígado do Figueiredo. Coristas do mundo inteiro, uni-vos! O coro comeu o corifeu. O coro não cora. O coro canta e desencanta. O coro canta, mas sobretudo entoa. O coro não decora. O coro atua. O coro é colorido. O coro chama. O coro é delírio, lírio, colírio. O coro ta nas bocas. Ai, ai, ai, o coro não tem pai. Os coristas também amam. O coro morde. O coro é pura sedução (Cardoso, 1978, p. 2-4. *apud* Carvalho, 2017, p. 271)<sup>32</sup>.

No Oficina o coro tanto atua enquanto um personagem múltiplo, como é parte marcante das encenações por seu caráter musical: é ele que canta a maioria das canções e que ora conversa com o público, convidando-o para dançar ou intervir diretamente no palco-pista, ora contracenando com os personagens principais, ora compondo o espaço cênico desse teatro que não tem coxias. Mas, dentre todas as suas características marcantes, talvez a que mais se sobressaia é a que, no Oficina, é geralmente o coro quem canta.

Uma pessoa que já tenha experienciado uma peça do Oficina verá que o coro muitas vezes se comporta de maneira talvez desordenada, caótica, viva, pulsante. A vida do coro enquanto um personagem múltiplo sobressai e convida a todos que comungam da experiência do espetáculo a também se inserirem nesse corpo coletivo, cantando as músicas, bebendo do vinho oferecido, desnudando-se, literalmente. Letícia Coura conta como, durante a primeira montagem de *Bacantes*, em 1999, havia um desafio que se

---

<sup>32</sup> Eu não consegui encontrar a versão original dessa entrevista, que me parece riquíssima para a minha pesquisa. Aparentemente, por ter sido impressa na edição 77 da Revista Folhetim do Jornal Folha de São Paulo de 1978, ela não está disponível digitalmente e nem para compra ou aluguel.

colocava para o coro do Oficina: encontrar uma afinação, em termos tonais, ainda que mínima, sem que essa pulsão dionisíaca se perdesse.

Naquele momento – de *Bacantes* de 1999 para o de 2000 – o objetivo era afinar, mesmo que minimamente, o coro. Anos – e muitos espetáculos – depois ouvi do mesmo Zé que o coro estava soando afinado demais, “classe média”, que estava careta. Entendi que o coro poderia estar soando um pouco uniforme demais, com pouca interpretação, meio chapado, sem nuances rítmicas. Sem nuances de timbre. Seriam os arranjos vocais? Os arranjos da banda? Cansaço de uma mesma fórmula repetida muitas vezes? Cansaço dos nossos próprios timbres? Uma mistura de tudo isso? (Coura, 2020, p. 15).

Mas ainda que “desafinado” (como direi logo mais, as noções de afinação e desafinação dependem de um parâmetro, e aqui falo de música tonal), o coro precisa, ao menos em certa medida, tornar as suas palavras compreensíveis para o público, o que requer uma sintonia conjunta, inclusive com a banda. Assim é que Coura nos exemplifica que durante a preparação d’*Os Sertões*, houve a necessidade de preparo musical do grupo, com prática diária especialmente das entradas e saídas de música e texto, que, caso contrário, não soariam como coro (idem, p. 20-21).

Daí minha conclusão depois de anos criando, cantando e sambando no Teatro Oficina, de que a maior contribuição minha ao coro do teatro foi ter incorporado e fortalecido oficialmente o samba aos aquecimentos de voz e às apresentações diversas (...). O samba, em seu ritmo, suas melodias, suas interpretações, seus conteúdos e suas requebradas opera em grau máximo para colocar o coro de prontidão também para o prazer, fator determinante para a sedução do público, que no Teatro Oficina é constantemente convidado a ultrapassar o papel de simples espectador para assumir o de ator. Assim como a música, para além de decolonizada, é a própria decolonização incorporada. Com muita ginga (idem, p. 29).

Aí está o diferencial do coro no Oficina. A incorporação do samba, da orgia, da malemolência, do traquejo, é muitas vezes mais primordial ao trabalho e à estética da tragycomédiorgia do que a preocupação com a uniformidade do grupo. Uniformidade, aliás, é o que não se deseja nesse teatro, que se pauta também na quebra ou inexistência da quarta parede e toma a frase de Oswald de Andrade “a transformação permanente do tabu em totem” (1970, p. 15) como um dos lemas, ou das flechas diretivas para o seu trabalho. Diferentemente do coro no teatro grego, no Oficina, o coro “não apenas comenta e interfere em alguns momentos da ação como (...): ele assume o papel principal e (...) não será o condutor da ordem. Ao contrário, ele a perverterá e será o representante da libido e dos desejos recalcados dos indivíduos” (Carvalho, 2017, p. 272-273).

E sendo esse coro, muitas vezes, cantante, vale a pena pensar no que diz Solomos sobre a alteração do paradigma da era do tom para a era do som. Quando falamos – eu e Leticia Coura, autora citada acima – sobre a afinação do coro, sobre notas, sobre escalas, estamos falando de música a partir de uma perspectiva eurocêntrica, tonal, e de um tipo

específico de construção artística e sonora que tem a harmonia musical feita por uma banda de instrumentos temperados. Solomos já nos traz uma perspectiva distinta: a de que o som pode atuar como reconstrutor de coletividades (2015, p. 56).

A presença do coro no Oficina é, além de física e corporal, sonora, sobretudo. As canções se fazem muito mais frequentemente em coro do que em solos – e mesmo quando esses existem são, muitas vezes, intercalados com respostas do coro. A música e o som presentificam a presença do coro e fazem com que ele esteja em comunhão entre si e com o público.

E, para voltar ao início do que eu dizia nessa seção, sendo o coro do Oficina também comido e gerado a partir da antropofagia, ele não poderia deixar de ser antropófago. Há embates dentro da companhia sobre quais corpos compõem o coro e quais outros sustentam os protagonistas. Há, também, embates textuais entre coro e protagonistas, assim como há comunhão, gozo, divertimento, desprezo, e inúmeras outras relações possíveis dentro desse teatro que se funda e se baseia na força do coletivo<sup>33</sup>.

Será o coro que quer comer os protagonistas? Tomar seu lugar? Talvez não tomar, mas com certeza conquistar novos espaços e contracenar de igual pra igual.

Que come o coro grego, que até onde sabemos é um coro homogêneo, que entra narrando a cena, ou comentando-a, representando a voz do povo, vox populi.

Que come o coro estilo Broadway, copiado dos espetáculos musicais americanos, com sua linha do coro, a chorus line, todos dançando e cantando igual, indiferenciados, formando mosaicos visuais e virtuosismos vocais.

Que come o público, trazendo-o pra cena, pra atuar junto, cantar junto.

Até virar coro personagem, coro de personagens diferenciados, coro protagonista e de protagonistas (Coura, 2021, p. 76).

Estamos diante, portanto, de um coro antropófago numa encruzilhada, que devora a estética do Oficina, os seus textos, as suas músicas, o seu espaço, e que promove o caos Dionisíaco ao mesmo tempo em que faz música, canta, e se reordena, como Apolo.

#### **2.4. Projeto poético-político-pedagógico: o TE-ATO e a Tragycomédiorgia**

O Te-ato talvez seja o conceito mais difícil de comentar dentre os que apresento aqui. A sua gênese, como falei anteriormente, está ligada às viagens que o grupo fez pelo interior do Brasil e que originou o espetáculo *Gracias Señor* e, posteriormente, as 05

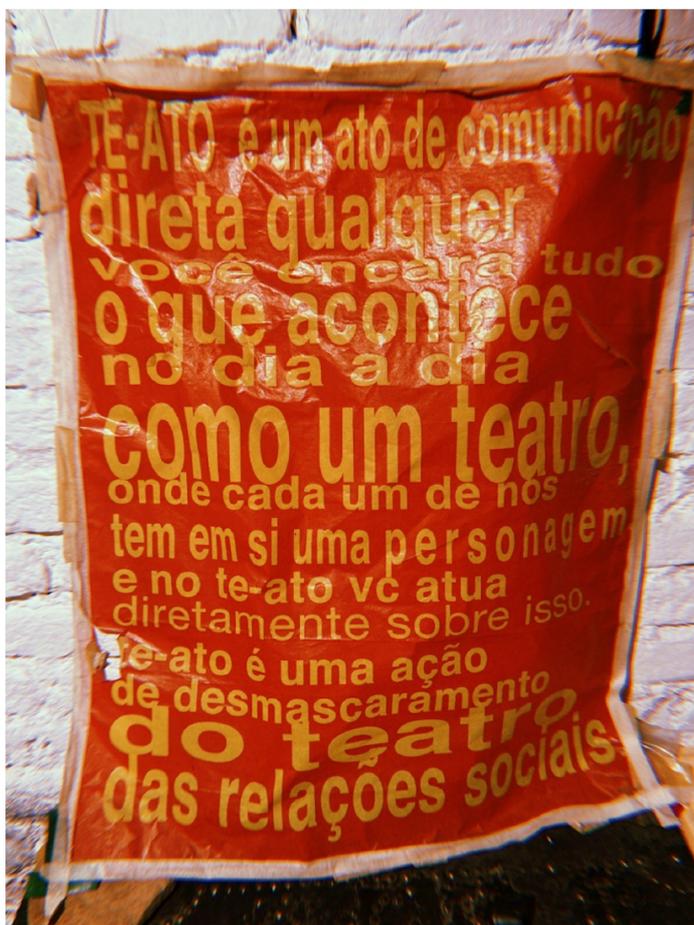
---

<sup>33</sup> A título de curiosidade, incluo a informação de que, entre a sua criação e o ano de 2021, “muitos artistas que passaram pelo Teatro Oficina – 1.392, de diversas áreas, catalogados no livro *Oficina 50+: Labirinto da criação* (2013, p. 263-265), até o ano de 2013, e mais um monte até hoje –, a maioria foi parar lá como alguém que foge com o Circo” (Coura, 2021, p. 33).

montagens d’*Os Sertões*. Geralmente, o Te-ato se caracteriza por um tipo específico de trabalho teatral, mais focado na ação e no corpo do que na fala e que é, muitas vezes, completamente silencioso. Silencioso no sentido literal do termo: às vezes o uso da palavra fala é proibido e é necessário encontrar outras formas de se fazer entender.

Na 5ª denteção da Universidade Antropófaga, o Te-ato ocupava um trabalho específico nas segundas-feiras pelas manhãs, reunindo todos os membros do Tyazo e universitários de todos os núcleos no que se chamava de “Tudão Te-ato”. Além disso, o Te-ato também permeia as outras atividades do grupo, já que é também uma forma de trabalho. A convocatória para a 5ª denteção assim o descrevia:

TE-ATO é um ato de comunicação direta qualquer você encara tudo  
o que acontece  
no dia a dia  
como um teatro,  
onde cada um de nós  
tem em si uma personagem e no te-ato você atua diretamente sobre isso. te-  
ato é uma ação  
de desmascaramento  
do teatro  
das relações sociais (Teatro Oficina, 2022, p. 32).



Cartaz com os dizeres do Te-ato, que fica exposto na sede do Teatro Oficina. Foto retirada do edital de chamamento da 5ª denteção da Universidade Antropófaga, também presente no Anexo II deste trabalho.

Sílvia Fernandes diz que, para além dos aspectos que mencionei, o Te-ato também tem como objetivo “frisar o envolvimento do espectador na cena e sugerir o afastamento da representação” (2020, p. 214). Assim, as divisões entre representação e vida, performance e teatro se tornam mais difusas, menos definidas ou estanques, o que vai ser uma característica marcante da atuação do Oficina: “[o] Teato, enquanto técnica, se propõe a jogar o espectador em cena, num processo que extravasa a ideia de representação, sendo necessário pensar em “presentação”, ou seja, fazer-se presente no aqui-agora” (Tróí; Colling, 2016, p. 135).

O Teato é a técnica teatral e corporal que vai dominar o espaço do pensamento rizomático nesse território. A primeira menção ao TE-ATO, neologismo que brinca com o verbo “atar” e “atuar”, acontece em 1971 a partir da viagem UTROPIA (Utopia dos Trópicos) e traz em si a ideia de um teatro ativo que não deixa nem atores, nem espectadores, passivos. Em UTROPIA, o grupo viaja por 10 meses, do Rio de Janeiro a Manaus, passando por Salvador e Garanhuns (onde o Bispo Sardinha foi devorado), fazendo uma pesquisa empírica com as culturas brasileiras (idem, p. 132).

Embora seja difícil colocar em palavras o que seja o Te-ato, posso dizer que, como características gerais, no trabalho de Te-ato desenvolvido na 5ª denteição, não havia uma ordem ou uma lógica cartesiana pré-estabelecida. Não havia um líder ou uma condução definida, a coisa – o trabalho – ia acontecendo de acordo com o fluxo que se operava naquele dia. O Te-ato, embora fosse um trabalho específico dentro da 5ª denteição, de certa forma também se faz presente e dita a maneira de se trabalhar em diversas frentes do Oficina. É assim que percebo uma aproximação com a religiosidade. A presença dos Orixás, tanto nos textos encenados, nos figurinos e nas músicas quanto no próprio teatro, na sua estrutura física é parte disso – não é incomum vermos oferendas na Cesalpina<sup>34</sup>, por exemplo. Cumpre dizer que as descrições completas de todos os trabalhos coletivos da U.A., inclusive do Tudão Te-ato, podem ser conferidas no Anexo II do presente trabalho.

---

<sup>34</sup> A Cesalpina é um tipo de árvore que chega a grandes alturas. Plantada dentro da sede do Oficina, a árvore tem as suas raízes dentro do teatro, mas a sua copa cresceu para o lado externo, por entre a parede de vidro que separa o teatro do terreno ao lado. Ela é comumente utilizada como parte dos cenários das peças da companhia, e participa também dos ritos lá realizados. Aqui adianto uma anedota que aconteceu comigo: certa vez, ao iniciar os ensaios do Núcleo 5 – e nessa altura já estávamos bem próximos da apresentação – precisávamos de um grande tecido azul que, no nosso rito, simbolizava o rio Bixiga. Eu era o responsável por contrarregar esse tecido, só que, quando o encontrei, ele estava junto a alguns alimentos e outros itens que faziam parte de uma oferenda a alguma Orixá, provavelmente feita por algum outro núcleo ou membro do Tyazo antes do nosso ensaio. Sem saber como agir, pedi orientações para a Nash Laila, que dirigia o nosso espetáculo, e ela me disse para pedir licença à entidade e pegar o pano. Assim o fiz e realizamos o ensaio. Acho que a entidade foi compreensiva, entendeu que ali estava um dos nossos objetos cênicos, e me perdoou por retirá-lo de sua oferenda.

E, mesmo sendo difícil traduzi-lo de maneira analítica, é preciso entender que o Te-ato também fundamenta o projeto poético-político-pedagógico do Oficina. É ele que está colocado como base orientadora da Universidade Antropófaga, que, como disse anteriormente, se coloca “nas zonas de conflito, nas áreas de risco, formadas/os na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, muitas vezes evitados pela política, pela mídia e pela educação de péssimo padrão de hoje” (Teatro Oficina, 2022, p. 33). É a radicalidade desse trabalho, que esbarra e conflita em muitos momentos com a entrada de novos corpos universitários no Oficina, a responsável pela interseccionalidade entre a pedagogia – a tentativa de passagem de conhecimento de maneira horizontal – a política (dentre outros fatores, podemos citar tanto referências políticas diretas em textos do Oficina, o de *Cacilda!* aí incluído, quanto a luta pelo direito à cidade e a busca pelo descentramento de referências europeias) e a poesia: a tragycomédiorgia.

Ela, como o nome sugere, é um gênero de teatro, inventado pelo Oficina, que reúne a tragédia, a comédia e a orgia. Essa última pode ter origem na ligação que o grupo possui com o rito das bacantes: “[t]odo o trabalho do Oficina Uzyna Uzona, antes da pandemia, foi guiado por Dionysios-Bacantes” (Drummond, 2020, p. 10).

Por isso é que eu sou pela "tragicomédiorgia". Eu acho que a vida é trágica; mas ela é cômica. E é muito orgiástica. Eu defino assim, "tragicomédiorgia". Não basta só a tragicomédia, mas tem que ter a orgia, que é a origem do teatro. É ela que nos torna iguais. 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.

Veja o Oswald de Andrade. O Rei da Vela tem desde o discurso mais ordinário, o teatro de revista mais vagabundo, ao teatro mais sofisticado. Acho que sou barroco nesse sentido... brega (Corrêa, 2004).

A prática do Oficina é pautada pela tragycomédiorgia. O tipo de teatro praticado pelo grupo é radicalmente distinto do que se entende como drama, até mesmo pelo espaço teatral da sede do Oficina. Os personagens se misturam aos atores, há fortes elementos de *performance art* em alguns dos seus trabalhos (em *Para Dar um Fim ao Juízo de Deus*, 2011, por exemplo, atores se masturbam em cena, tiram o sangue uns dos outros, há um monólogo dito por um ator que em seguida defeca em cena, na direção do público), o público é livre para interagir e se movimentar pelas estruturas do teatro, ou até mesmo para subir na própria passarela-palco. Essa “inseparabilidade entre teatro e vida, na busca do encontro com uma certa verdade interior sem máscara” (Coura, 2021, p. 60) é o que torna presentes as tragédias e histórias individuais dos atores do Tyazo, que vai se apresentar simultaneamente à tragédia dos textos encenados.

As grandes mazelas do Brasil e do mundo e o seu caráter notadamente trágico, embebido em engajamento político são sempre banhadas em muita acidez crítica e humor afiado, o que faz nascer a comédia dentro desse teatro. Nesse sentido, o ridículo, o brega, o farsesco e a ironia contrastam direta e frontalmente com os temas apresentados, ao mesmo tempo em que também estruturam essa estética.

Finalmente, a orgia, que completa esse neologismo, é, por certo, a orgia em seu sentido sexual (como pode ser visto em espetáculos como *Bacantes* ou *Macumba Antropofágica*, por exemplo), mas também significa uma mistura de diversos elementos. Uma orgia “de estilos, de linguagens, de vontades, sem tabus, ou tabus virados totens, e aqui desse ponto de escuta principalmente mistura de sons, orgia de vibrações de ar que entra e sai dos corpos, dos pulmões, em palavras, suspiros, gritos, música” (idem, ibidem).

O projeto poético-político-pedagógico da Universidade Antropófaga, portanto, reunirá a tragycomédiorgia, a tecnologia entendida também como a artesanaria dos encontros teatrais e a sabedoria de povos tradicionais, o posicionamento político de uma companhia teatral sexagenária numa das maiores cidades da América Latina e a troca de saberes e conhecimentos entre gerações distintas – dentre outros elementos também presentes nessa iniciativa antropofágica. Tendo o teat(r)o<sup>35</sup> como sede e local de trabalho, esse projeto educacional e artístico se difere de outros currículos educacionais e se insere de maneira singular na formação de novos artistas.

Agora, tendo o chão do teatro do Terreyro Eletrônico firme sob os nossos pés, podemos adentrar na prática que fiz no Teatro Oficina, dentro da 5ª denteição da Universidade Antropófaga.

## **2.5. A 5ª Denteição da Universidade Antropófaga**

Agora, passo a falar sobre a metodologia prática de trabalho da U.A. em cada um dos seus trabalhos, além de detalhar o histórico da minha experiência nesse processo: a seleção dos participantes, os primeiros encontros, os ensaios e o processo composicional em grupo. Início fazendo uma breve síntese dos trabalhos da 5ª denteição, prossigo para situá-la no tempo e espaço e trazer algumas reflexões iniciais, pensando o trabalho da U.A. no aqui e no agora de 2023.

---

<sup>35</sup> O Teatro Oficina também escreve ocasionalmente o seu próprio nome com a seguinte grafia: “Teat(r)o Oficina” fazendo referência ao neologismo *te-ato*. Na calçada em frente à porta principal do prédio da companhia, inclusive, essa é a grafia adotada. Assim, “teat(r)o” compreende as duas instâncias dessa companhia, o teatro e o *te-ato*.

### 2.5.1. Edital de chamamento y processo seletivo

Contemplado pela 37ª edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo (Secretaria Municipal de Cultura), o edital de chamamento da 5ª Dentição da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina foi publicado no site e nas redes sociais da companhia e da própria U.A., e previa o período de inscrição entre os dias 11 e 31 de janeiro de 2022. Cinco núcleos eram oferecidos: *núcleo 1 – minha tensão trágica dá prejuízo?*, direção de Sylvia Prado; *núcleo 2 – dichavar cacilda*, direção de Marcelo Drummond; *núcleo 3 – teat(r)o de encruzilhadas: não há mais cercas! é a retomada da terra*, direção de Camila Mota; *núcleo 4 – teatro no Terreyro eletrônico\_tecnologias de luta e feitiçaria*, direção de Marília Gallmeister; e *núcleo 5 – Laboratório de experimentos musicais, cantos e composições*, direção de Felipe Botelho<sup>36</sup>. Inicialmente, eram previstas 9 vagas em cada núcleo, cada uma com bolsa mensal de R\$500,00, totalizando R\$1.500,00 pelos três meses de residência.

Para se inscrever, era preciso escolher dois núcleos, sendo um deles como primeira opção e o outro como segunda, preencher um formulário do *Google Forms*, respondendo a diversas perguntas (sobre a sua trajetória profissional, razão pela escolha de cada núcleo, o seu histórico pessoal com o Oficina, dentre outros) e enviar um vídeo de até 2 minutos de duração com um trecho de uma cena da peça *Cacilda!*. O texto original da peça já constava no próprio edital e era a partir dele que precisávamos construir a cena<sup>37</sup>. A seguir, incluo o trecho que selecionei para encenar. Por se tratar de um diálogo, decidi que interpretaria um *Jean Sablon* fumante, músico, com muitas camadas de roupas e óculos escuros – e que fosse um pouco inquieto – contracenando com um vaso de flores, que seria *Cacilda*, também chamada no Oficina diversas vezes de *Dama das Camélias*<sup>38</sup>.

CACILDA (...)  
*(Entra um senhor vestido com uma camisa esporte de bolsos grandes, como uma camisa de Safari, cor bege, tem bigodes enormes)*  
 Godot?  
 Ia "me" escrever para você.

JEAN SABLON  
 Para mim?  
 Non, Jo no se si soy quien esperas,  
 mas estoy encanté.

<sup>36</sup> A descrição completa de todos os núcleos se encontra no edital de chamamento, anexo à dissertação.

<sup>37</sup> A cena que fiz para o processo seletivo pode ser conferida no link a seguir: <https://youtu.be/Wjcy102rSFY>.

<sup>38</sup> Associada constantemente por Zé Celso e Marcelo Drummond à protagonista do romance de Alexandre Dumas, intitulado *A Dama das Camélias*, a Cacilda personagem da peça é chamada por esse título, talvez por ser comparada à cortesã que, desejada por muitos homens, andava sempre carregando buquês de flores – brancas, para os seus amantes, e vermelhas, quando estava indisposta, pois sofria de tuberculose. Cumpre ressaltar que a primeira peça da odisseia de *Cacilda!* começa com a morte da atriz, que sofreu um derrame cerebral no intervalo entre os atos de uma encenação de *Esperando Godot*.

Bonjour.  
Vous parlez Français?

CACILDA  
Um cliente! meu Deus!  
Non je ne parle pas.

JEAN SABLON  
Je viens d'arriver d' un bateau  
Avec mes bagages  
Les Hotels sont combles!  
Je tombe sur un jour ferié au Brésil.  
On m'a dit que peut-être ici, chez vous,  
on peut avoir les moyens d'aller à São Paulô!  
Je vois que je suis arrivé.  
Chez une Dame aux Camélias!  
Tu m'attendais?  
(*Tira uma garrafa de Gin e copos de dentro da bolsa*) Mais vous dansez?  
Continuez...

CACILDA  
Mon Dieu! É Jean Sablon!  
J'atendrai... Eu não esperava!  
Não, sim, eu esperava! J'attendrais!

JEAN SABLON  
Dansez!  
Jo hablo spanol, falo portugues... um pouquito brasileiro.  
E comprendo muy bien poesia... Habla.  
No queiro interrompê-la,  
Soy musico  
sey escuchar....  
Venga. Tu Poesia...  
para todo este  
(*para o público*)  
AUDITORIUM  
(*abre o Gin*)

CACILDA  
(*para o público*)  
Eu não entendo o que ele fala, ele não entende o que eu digo... (Teatro  
Oficina, 2022, p. 9 – 10).

Gravada a cena e preenchido o formulário, restava a escolha dos núcleos. Os núcleos que escolhi foram o 5 como primeira opção – já que muito me interessavam as questões sonoras e musicais no trabalho do Oficina – e o 2 como segunda opção – porque, embora mais focado na dramaturgia do que na música, parte do seu trabalho também era voltado para questões musicais do texto<sup>39</sup>. Essa era a primeira fase da seleção.

---

<sup>39</sup> No descritivo do Núcleo 2, no edital de chamamento, lê-se:  
“O trabalho no texto: o ritmo, a teatralidade e a musicalidade da fala  
A música, o canto, a trilha sonora

O contexto histórico de Cacilda, a vida da mulher de teatro x a vida vivida no teatro, que é sempre atual, vivida no presente diante do espectador, no agora, esse mesmo que acabou de passar e que está aqui - agora. Vamos dichavar Cacilda” (Teatro Oficina, 2022, p. 22).

Depois de aprovado para o núcleo 5 na primeira fase, era necessário participar da segunda fase. Nela, tivemos inicialmente um encontro virtual com toda a equipe do Tyazo do núcleo 5 e todos os aprovados até então. Cada um pôde se apresentar rapidamente, dizer o que esperava da U.A. e fazer algumas perguntas sobre a residência. Além disso, foram explicadas algumas etapas do trabalho e o que se pretendia nessa 5ª denteição. Falamos bastante sobre a escolha do texto de *Cacilda!*, que seria o objeto de trabalho principal da Universidade, e que se justificava pelo centenário da atriz, comemorado pouco antes, em 06 de abril de 2021.

Num encontro posterior, cada candidato tinha uma entrevista individual com a “banca examinadora”, por assim dizer. Eram os próprios membros do Tyazo do núcleo 5 que participavam das entrevistas e que escolhiam os participantes<sup>40</sup> e, embora seja estranho empregar o termo “banca examinadora”, participávamos de um processo seletivo para a entrada em um teatro e recebimento de auxílio financeiro – há, em certa medida, uma proximidade com certames públicos. Nessa entrevista, algumas perguntas eram feitas para cada candidato, que também precisava apresentar uma música no formato que desejasse, desde que fosse ao vivo (cantada acapela, acompanhado por gravação ou por instrumentos, a escolha era livre)<sup>41</sup>. Como dito por Felipe Botelho na ocasião, o objetivo não era necessariamente o de selecionar aqueles candidatos mais profícuos musicalmente, mas o de compor um grupo misto, com habilidades complementares e interessado no trabalho que desenvolveríamos.

Por fim, foram selecionados 9 bolsistas – eu dentre eles – além de 7 artistas convidados. Todos os 5 núcleos convidaram artistas não bolsistas para integrarem a U.A., de forma que, no final, somávamos quase 100 corpos. O núcleo 5 ficou assim composto, portanto: direção do núcleo – Felipe Botelho; co-direção do núcleo – Camila Fonseca, Danielle Rosa, Florbela, Guina, Igor Marotti, Marcelo Dalourzi, Nash Laila y Victor Rosa; e artistas da 5ª denteição – Beatriz Id, Daisy Cordeiro, Felipe Côrtes, Fernando Vitor, Gabriela Costa, Gabrielle Leme, Giovana Lago, Kaiala Mavamba, Lena Kilina,

---

<sup>40</sup> Cumpre ressaltar que, embora esse tenha sido o processo seletivo da segunda fase do Núcleo 5, cada um dos demais núcleos organizou o seu processo seletivo de maneira distinta. Como eu não participei das demais seleções, não as incluo aqui.

<sup>41</sup> Nessa etapa, performei uma música de minha autoria chamada *Esse Gado*, mesclada com *Apesar de Você*, de Chico Buarque. Com uma *mise-en-scène* improvisada, Nash Laila, co-diretora do Núcleo 5, me disse, na ocasião da minha entrevista, logo após a minha cena, que eu havia inaugurado a dança dentre os participantes dessa etapa, porque havia sido o único que tinha cantado e dançado ao mesmo tempo. Uma gravação de ensaio da cena pode ser conferida no link a seguir: <https://youtu.be/Jf4iRI26wxg>.

Lufe, Paulo Wenceslau, Raquel Ferraz, Rodrigo Bittes, Tetê Purezempla, Viviane Pitaya y Wini Lippi.

## 2.6. Organização dos trabalhos

Os trabalhos da 5ª denteição foram assim estruturados: trabalho específico em cada um dos cinco núcleos, trabalho de Tudão – Te-ato e trabalho de Tudão – Villa-Lobos. Além disso, havia um núcleo de percussão e danças afro, que atuava em paralelo aos demais trabalhos, aos sábados<sup>42</sup>.

Aqui, faço um rápido e importante adendo: Zé Celso, o já citado diretor da companhia e um dos autores da odisseia *Cacilda!*, não esteve envolvido em nenhuma etapa da execução da 5ª denteição da Universidade Antropófaga, embora ele seja um dos idealizadores desse projeto pedagógico. À época envolvido com outros projetos e outras montagens, como *Esperando Godot* e *Fausto*, ambas de 2022, o diretor não pôde participar dos encontros que realizamos e nem das apresentações finais que fizemos. Assim é que fomos liderados pelos membros do Tyazo que cito ao longo do texto. Agora, passo a descrever os trabalhos realizados na 5ª denteição, um a um.

### 2.6.1. Tudão Te-ato

Começo o meu relato a partir da cronologia de uma semana típica dos meus trabalhos na Universidade, porque acredito que a ordem na qual realizávamos cada um deles também influencia nos resultados obtidos. O primeiro trabalho da semana acontecia às segundas, pela manhã, e era o de TUDÃO – Te-ato. Nele, reuníamos todas as pessoas envolvidas na Universidade Antropófaga – tanto estudantes/artistas selecionados e convidados, quanto o Tyazo. Entrávamos no Oficina em silêncio e assim permanecíamos durante a maior parte das três horas dedicadas ao Te-ato. Trabalhávamos de forma muito intensa a conexão de um coro de mais de 100 pessoas, no que eles chamam de “magia” ou de “telepatia”. Era comum que fossem feitos cantos a orixás (como Nanã e Yemanjá, dentre outros), e que fossem realizadas intervenções na rua, saídas do Teatro, com propostas específicas. Em suma, se tratava um conjunto de atividades distintas entre si, que concretizam o que apresentei anteriormente como “te-ato”.

Para proporcionar uma melhor compreensão do que fizemos nesse trabalho, que sempre foi muito distinto semana a semana e que foi inclusive objeto de discussões

---

<sup>42</sup> A descrição completa de todos os trabalhos está disponível na chamada aberta da Universidade Antropófaga, no Anexo II.

intensas e de crise dentro do Oficina, selecionei três ocasiões que considero emblemáticas. A primeira delas foi o primeiro dia da Universidade Antropófaga, que começou com o trabalho de Tudão Te-ato. A segunda, um dia em que fizemos uma longa intervenção nas ruas do bairro do Bixiga (a interação teatro-cidade), e a terceira, o dia em que encenamos parte da peça *Bacantes*, e que culminou com a crise que citei acima.

A manhã do dia 21 de março de 2022, segunda-feira, marcou o primeiro encontro presencial da 5ª dentição da Universidade Antropófaga. Permanecemos durante a maior parte da manhã em silêncio, e fomos recebidos pela equipe do Tyazo de todos os núcleos que abriram as portas do Teatro defumando o ambiente com uma espécie de pote repleto de incensos. O silêncio só era interrompido pela música de cena, que aparecia ora ou outra, quando entoávamos cânticos de candomblé. Em determinado momento, nos reunimos em frente à fonte que fica no meio do Teatro – e que tem inscrita em si a palavra “ETHERNIDADE”, cantando à Nanã<sup>43</sup>.

Em meu diário de bordo<sup>44</sup> descrevo essa experiência com a palavra “ritual”. E, de fato, há um caráter ritualístico e místico convocado pela forma de trabalho do Te-ato do Oficina. A religiosidade entra nesse teatro que se auto coroa<sup>45</sup> terreiro (e que batiza um de seus núcleos como *terreyro eletrônico*) e se assenta na forma de bigorna, como já mencionei.

Depois de defumado, o espaço do Oficina foi usado para aquecer os nossos corpos. Deitados na pista, tentamos abrir espaços internos, estimular os nossos ossos e músculos e acordar as nossas vozes – o que pode parecer contraditório para um trabalho que seria silencioso. Mas quando se diz que o trabalho do te-ato é silencioso (e ele o é até que se mude, como veremos em breve), percebo que a maior característica que decorre desse silêncio é a ausência de um líder ou mestre aparente, de uma pessoa que conduza o

---

<sup>43</sup> “Naná Buruquê (...) é a mais velha das Yabás e a primeira esposa de Oxalá, o Orixá responsável pela criação do mundo. Por ser a primeira Yabá, é considerada a portadora da sabedoria e experiência. Em seu mito iorubá (...) ela é uma grande rainha matriarcal, poderosa e conhecedora de muitas magias. Um dos seus feitos mais narrados foi ajudar Oxalá na criação, quando esse não encontrava um elemento na natureza para dar vida ao ser humano, foi Nanã que, oferecendo o barro como matéria prima, fez com que os seres fossem moldados. Evidencia-se aqui, sua característica primordial de transformação, em que a terra se mistura com a água da criação, virando a lama que dá sustentação para delinear o homem e a mulher” (Pavei; Junior, 2021, p. 165-166).

<sup>44</sup> Aqui aproveito para citar Salles, que disserta sobre a natureza de um diário de bordo: “Um diário, por exemplo, lembra Klee (1990, p. 74), não é uma obra da arte, mas uma obra do tempo. Pode-se, portanto, afirmar que esses documentos guardam o tempo contínuo e não-linear da criação” (Salles, 2004, p. 20).

<sup>45</sup> Um termo de frequente utilização dentro do Oficina é o “auto-coroamento”, que remonta ao mito de Dionísio (Corrêa, 2012, p. 217). Utilizado em ocasiões diversas, o termo parece estar ligado à capacidade dos indivíduos de se coroarem em suas próprias trajetórias, designando-se, autonomamente, como desejam, sem a necessidade de baliza ou validação de terceiros.

trabalho. O que acontecia era um momento conjunto – que pode ter sido vez ou outra iniciado por alguém, não posso garantir que isso nunca tenha ocorrido – que desaguava em uma determinada atividade conjunta. Ríamos, experimentando a voz dos agudos para os graves e vice-versa.

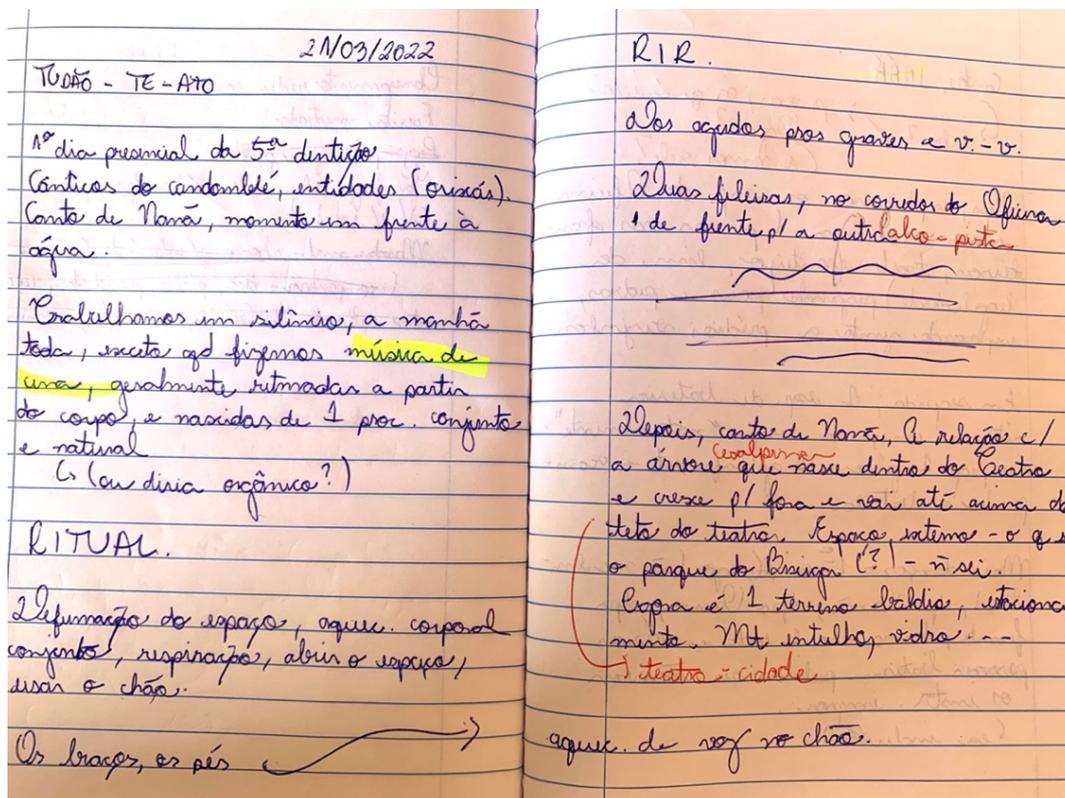


Foto: Acervo Pessoal. Diário de bordo do pesquisador com os registros do dia 21/03/2022.

A exploração do espaço nesse dia – utilizando-o também para a exploração de espaços e potencialidades expressivas internas e particulares – permitiu o reconhecimento da área do Teatro Oficina. Entrávamos nele pela primeira vez. Fomos à parte externa do teatro, o terreno baldio que o circunda e que seria o parque do Bixiga. Nessa altura eu nem certeza tinha de que aquele estacionamento improvisado era o que eu já lira e já vira ser mencionado como o parque. Mas nele, repleto de entulho e de cacos de vidro, fizemos a exploração e reconhecimento do terreno. Alguns pegaram pedras ou pedaços de pau e começam a criar com isso. Imagens, espécies de bonecos, adornos de cabeça começaram a surgir a partir do lixo. Depois, sons. Em seguida, uma espécie de bateria rítmica começou a surgir naturalmente. Eu peguei um galho e uma garrafa pet e acompanhei a bateria.

Então, alguns voltaram a entoar cantos e a formarem uma grande roda. Dentro dela, algumas pessoas passaram a dançar enquanto outros cantavam para Orixás (primeiro Xangô, depois, novamente, Nanã, e, por fim, Oxum). Esses cantos se transformaram em

funk e depois em outros ritmos, e por um longo período permanecemos assim, em roda, cantando, dançando e acompanhando com instrumentos improvisados. Até que os membros do Tyazo intervieram, com as mãos em volta de seus ouvidos, num gesto que no Oficina se traduz como um pedido de escuta e silêncio. Adentramos o espaço do Oficina novamente, subimos as plataformas nos seus três níveis e então finalizamos o primeiro dia.

A segunda experiência tem caráter distinto da que narrei acima. Menos ritualística e mais performática, mas igualmente intensa, ela foi realizada no dia 11 de abril de 2022. Fizemos uma experiência de intervenção no espaço urbano. Nessa altura, o Te-ato já se transformara. Algumas indicações verbais já eram passadas porque nem tudo conseguia ser transmitido no silêncio e na radicalidade do trabalho inicialmente proposto como no primeiro dia. Ressalto que nesse contexto estávamos recém saídos da pandemia de Covid-19, ou ainda vivendo a sua finalização. Boa parte dos universitários ali presentes estiveram encerrados em suas casas durante quase 2 anos, e muitos nunca haviam tido qualquer contato presencial com o Teatro Oficina. Adentrar repentinamente num trabalho dessa dimensão, com a quantidade de pessoas que estavam envolvidas, nesse contexto particular, gerava ruídos na condução dos trabalhos. De toda forma, orientações verbais dadas, fomos para a rua.

A intervenção urbana consistia numa caminhada lenta, passo a passo, em fileira única, das mais de cem pessoas presentes no trabalho, uma atrás da outra, pelas ruas do bairro do Bixiga. Antes da caminhada, nos aquecemos, primeiro lentamente, no chão, cada parte do corpo, mas cada um por si. Depois, trabalhamos a chamada “telepatia” do Teatro Oficina, que posso tentar traduzir como a capacidade de comunicarmo-nos sem a utilização de signos verbais ou gestos com significados já pré-determinados. Então exploramos diferentes partes do teatro, e de cada lugar enviávamos “flechas”, “setas” para as outras pessoas, numa tentativa de estabelecer uma conexão firme entre todos que participariam da caminhada na rua. Era preciso que eu estivesse atento às flechas que eu recebesse e às que eu enviasse, porque durante a caminhada ninguém poderia falar.

Na performance, passamos por semáforos, atravessamos ruas e avenidas, demos a volta em quarteirões, até chegarmos à antiga sede do Teatro Brasileiro de Comédia, atualmente fechado para reformas que nunca foram concluídas. No total, a caminhada deve ter durado cerca de 2 horas, e atravessou um percurso que poderia ser feito em cerca de 15 a 20 minutos, se realizado a pé em velocidade normal.



Foto: Jennifer Glass. Cena do rito final do Núcleo 5, que circunda a fonte da Eternidade, enquanto duas Carmens cantam, em cima dela.

Como é provocativo ocuparmos o espaço público em outro tempo. Uma fila de mais de cem pessoas andando em numa outra velocidade, que não a que a cidade de São Paulo imprime em nossos corpos, ocupando o centro da cidade de uma outra forma, gera reações muito diversas, e frequentemente violentas. Houve relatos de pessoas que foram xingadas ou insultadas durante a nossa caminhada. O exercício requeria muita concentração e era de difícil execução – em determinado momento começávamos a sentir dor física em nossos pés, coluna, pescoço... De toda forma, essa experiência evidencia a presença do risco nas performances e nas propostas do Te-ato e do Oficina, e nos ensina: cada um é responsável, ao mesmo tempo, por si e pelo todo.

Já a terceira ocasião que relato aqui é a do dia que talvez tenha sido o mais complexo de toda a Universidade Antropófaga. Nele, fizemos uma parte do rito de *Bacantes* durante o Te-ato, no dia 18 de abril de 2022. A princípio, não estávamos cientes de que realizaríamos esse rito, e nem que uma crise se instauraria. Muitas vezes, como eu disse, o trabalho de Tudão Te-ato se dá no aqui e agora e não é possível prever o que irá ocorrer.

Mas o dia não começou pelo rito. Iniciamos com um aquecimento no chão, individual, cada pessoa no seu tempo. Depois, foi estendido um grande rolo de papelão no chão e algumas pessoas se deitavam nele enquanto outras desenhavam os seus contornos com giz. Pouco a pouco, novos desenhos foram tomando forma e objetos também foram sobrepostos ao papel e os seus contornos foram desenhados ou reimaginados. Por fim, pessoas interagiram com o papel, dançando sobre ele, pulando nele ou apagando o giz com o seu corpo. Eu riscava os movimentos das pessoas, quando elas passavam por mim.

Então nos levantamos e fomos pra fora. Ocupando o que um dia será o parque do Bixiga, interagimos com o espaço. Pegamos lixo, entulho e outros materiais. Alguns criavam adereços, outros imagens, outros objetos. Eu criei um pequeno boneco, que era o meu personagem. Depois, o descartei. Nessa ocasião, praticamente repetimos o que havíamos feito no primeiro encontro de Tudão Te-ato.

Então voltamos ao teatro e começamos a cantar sambas, em roda, em grupo, e sambávamos. Aos poucos, o Tyazo do Oficina começou a cantar ou coralizar trechos de *As Bacantes* e, a partir daí, eu passei a fazer parte do coro dessa peça – todos passamos. Parte como espectadores, parte como coro, assistíamos ao ensaio/encenação da peça. Eu não conhecia nenhuma das músicas. Inúmeros diálogos entre Zeus, Hera, Tirésias... Depois, em um dado momento, nos deitamos no chão e foi aí o nascimento. Passando sob

as pernas de uma atriz e berrando como Dionísios quando nasce (a cabra sendo o seu animal), as pessoas, subitamente despidas, e nasciam por baixo das pernas de alguém (Hera? Quem era?). Depois, frente à mãe de Dionísios, aqueles que já haviam nascido formavam um novo coro, em fila em zigue-zague e cada novo rebento entrava pra fila, sempre entoando cânticos, sempre formando coros. Como já dito, eu não conhecia nenhuma das músicas e tantas coisas aconteciam ao mesmo tempo que fui incapaz de memorizar ou de apreender qualquer trecho das canções.

Por que esse dia e essa atividade específica significaram uma crise para o Te-ato? Que tipo de crise se instaurou a partir dessa manhã? A maneira repentina com a qual se conduziu a nudez fez com que alguns universitários se sentissem forçados a participarem do rito, mesmo sem estarem de acordo ou sem poderem prever o que aconteceria. Além disso, quando analisamos quais os corpos que se sentiam à vontade para o exercício do nu nesse contexto específico, percebemos que aqueles que já ocupam tradicionalmente o espaço do Teatro Oficina eram os que mais se sentiam acolhidos por ele – corpos cisgêneros, especialmente de pessoas que já frequentavam o Teatro Oficina há mais tempo. Embora eu me encaixe nessa categoria, o trabalho se desenvolveu de maneira tão inesperada que eu me vi paralisado e me afastei do rito que se desenrolava em determinado momento.

O trabalho de Te-ato não é pacífico. Esse foi um dos grandes conflitos que vivenciamos durante a 5ª denteção e que culminou com a realização da *Aula Magma* que tivemos no dia 25 de abril de 2022. Nela, que foi inteiramente registrada em vídeo, diversas pessoas trans puderam se expressar e refletir sobre o seu espaço dentro do Teatro Oficina e sobre os trabalhos que haviam sido desenvolvidos até então. Infelizmente, esse vídeo não está disponível para consulta e não pôde ser aqui referenciado.

No entanto, mesmo diante da ausência desse documento, é possível tecer alguns breves comentários sobre esse ocorrido, ainda que o tecedor nesse caso seja um pesquisador homem cisgênero. Para engrandecer essa escrita, trago algumas reflexões da professora, performer e escritora trans Dodi Leal, que escreve sobre a relação entre as transgeneridades e o teatro, entendendo a performance de gênero enquanto uma experiência estética e não da ordem do traumático<sup>46</sup> (2018, p. 46). Questiona ela:

---

<sup>46</sup> Sobre isso, diz a autora: “um dos aspectos nevrálgicos da relação das transgeneridades com o teatro, numa perspectiva pós-dramática, é não só a *atitude de recusa* frente a uma norma dramática e traumática mas, além disso, a constituição de uma *linguagem crítica* à esta norma. O teatro pós-dramático, bem como as transgeneridades, se constitui como formas de expressão que resistem ao esmagamento do tempo e ao desgaste subjetivo produzidos pela indústria cultural” (Leal, 2018, p. 47).

Tomamos novamente a pergunta: o que quer dizer uma cena? Na argumentação em curso aqui, uma cena quer dizer *tudo aquilo que não pode ser dito ou explicável*. Assim, uma travesti, que provoca o efeito de estranhamento épico na cisnormatividade, o faz por suspender aquilo que pode ser dito ou explicável, por gerar uma infinidade de interpretações ou por ser exposta a figuras taxativas e prepotentes que a encerram: vaca. Aproximamos, então, a travesti do efeito de estranhamento causado pela arte. Não apenas por esta também promover suspensões, ou por provocar, assim como a travesti, uma infinidade de interpretações ou exposição a figuras taxativas, mas principalmente pela sua função. Mas para que serve uma travesti? Para que serve a arte? Para nada (idem, p. 17).

E completa a autora, em nota de rodapé:

Falaremos (...) sobre a inutilidade das transgeneridades associando-a com a inutilidade da arte no sentido de que **ambas não existem para servir uma ordem hegemônica que valoriza e autoriza os processos criativos e formas de existências em condição com seu grau de produtividade** (idem, ibidem, grifos meus).

Talvez essa grande crise do Tudão – e que eu próprio tomo a liberdade de nomeá-la grande, mas cabe perguntar como ela ressoa até hoje dentro da estrutura do Oficina, para além da 5ª dentição e após o seu fim – talvez essa crise tenha a ver também com indagações e ponderações que faz Dodi Leal quando cruza as transgeneridades e o teatro<sup>47</sup>. Peço licença para citá-la de maneira indireta e relacionar o seu pensamento com o que vivenciamos no Tudão. Digo, portanto, que a presença de pessoas trans desestabiliza a estrutura cis-normativa de espaços de arte, mesmo aqueles que se colocam abertos à entrada, presença e permanência delas. Seria ingênuo pensar que não há embates e predominância da cis-normatividade dentro de uma companhia teatral brasileira sexagenária, ainda que haja esforços para que isso mude atualmente. Ainda, segundo Leal:

Observar os condicionantes, sobretudo aqueles que foram naturalizados. Permitir-se repensar-se. As transformações não são individuais, elas se dão em relação, em processos de transformação recíprocos. Perceber, desde o princípio, que *todas/os* nós fomos cisgenerificadas/os compulsoriamente ao nascer. Usando a desculpa do órgão genital como constitutivo de gênero, que é da ordem subjetiva e social, nossos corpos aprenderam a ser homem ou a ser mulher, numa perspectiva cisnormativa, porque tinham que ser. O problema *também* está aí. Felizmente alguns corpos desaprendem a ser cis-homem e outros alguns corpos desaprendem a ser cis-mulher (Idem, p. 35)<sup>48</sup>.

<sup>47</sup> Questiona a autora: “No que as transgeneridades se aproximam do teatro? Por que recurso às artes cênicas para tratar das perversidades da leitura social de um grupo oprimido? De que maneira a teatralidade nos ajuda a compreender as poéticas de gênero nos processos de afirmação e resistência de pessoas trans? De que forma a consideração de aspectos da recepção teatral pode contribuir na discussão da recepção social das transgeneridades? Quais as matérias subjetivas e cênicas sobre as quais as transgeneridades procuram dar tratamento estético?” (idem, p. 44).

<sup>48</sup> Recomenda-se a leitura integral do texto *Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral*, de Dodi Leal. Nele, a autora verticaliza essa discussão, e evidencia diversas implicações entre teatro e transgeneridades, que escapam do escopo dessa pesquisa.

Ainda, penso que essa crise específica é muito representativa da crise e do embate que percebi dentro da U.A. entre a modernidade e a contemporaneidade. Crise essa que se relaciona de maneira direta e frontal com esse conflito cis-têmico. Hoje, em 2023, os corpos que ocupam o fazer artístico em suas mais diversas esferas, do artesanal ao industrial, da cultura de massa à produção em pequena escala, do teatro à literatura, às artes plásticas, enfim, vemos que esses corpos são distintos daqueles que o ocupavam em 1923. Então, cabe a pergunta: se os corpos mudaram (e ainda bem que assim tem sido) por que as referências artísticas e estéticas continuam as mesmas?

Leitoras e leitores atentos poderão perceber que, até agora, quase todas, se não todas as referências artísticas citadas e trazidas à baila pelo trabalho do Oficina são de meados do século XX. Novamente, estamos em 2023. Entender a antropofagia como cerne de um trabalho teatral, tendo como eixo central o Manifesto Antropofágico de Oswald de Andrade, é usar uma obra que tem quase cem anos como norteador de um trabalho artístico. Ainda que, como disse antes, tais referências e tais textos permaneçam revolucionários nos dias de hoje, sobretudo quando consideramos a onda reacionária e retrógrada que nos acompanha e nos rodeia – pois vemos com frequência que movimentos de grande avanço progressista em áreas como ciência, cultura ou educação, ou ainda, que promovam maior bem-estar social e melhor distribuição de renda são acompanhados de movimentos contrários, conservadores, muito fortes – ressaltar que adotamos referências modernistas para criações artísticas contemporâneas feitas por corpos recém saídos da maior pandemia mundial da história recente, corpos esses sedentos pelo novo. Corpos com outros saberes, outras vivências, que trazem para dentro desse teatro sexagenário visões outras e múltiplas e que o questionam e o colocam à prova pelo simples fato de ocuparem esse espaço. Foi assim que muitas vezes questionamos a pertinência de continuarmos os estudos das obras de Villa-Lobos, em vez de algum outro ou alguma outra compositora brasileira. Foi assim que questionamos a estrutura do trabalho de Tudão Te-ato. Foi assim também que se deu o conteúdo da *Aula Magma*.

Agora, um ano após a finalização da 5ª denteição, eu não tenho os exatos contornos de como tais embates artísticos reverberaram nos trabalhos seguintes da companhia. Mas posso dizer, no limite do que essa pesquisa se propõe e me permite, que a experiência que tivemos na denteição foi, em muito, pautada também por esses confrontos (e ainda bem que eles existem!) que, em certa medida – e, ao menos no Núcleo 5, posso afirmar que positivamente – culminaram em criações artísticas múltiplas, que refletiram a miscelânea dos corpos que integraram a 5ª denteição.

Entre o trabalho de Tudão Te-ato e o trabalho de Tudão Villa-Lobos, realizávamos o trabalho do Núcleo 5, nas terças à tarde e nas quartas pela manhã. Antes de adentrar no núcleo 5, falarei de maneira breve sobre o Tudão Villa-Lobos e sobre o trabalho de percussão.

### 2.6.2. Tudão Villa-Lobos, Percussão y Danças Afro-Brasileiras

Após o Núcleo 5, nas quartas pela tarde, tínhamos outro trabalho de Tudão, que reunia todas as pessoas da Universidade Antropófaga. Esse, diferentemente de segunda-feira, era focado no coro musical e se chamava Tudão Villa-Lobos. Começamos estudando as 03 partes corais da obra *Floresta do Amazonas: Overture, Caçadores de Cabeça e Dança dos Índios*, escritas pelo compositor. Todas foram cantadas em uníssono por mais de 100 vozes. Depois, iniciamos uma segunda etapa desse trabalho – também de coralidade – abrindo divisões em naipes vocais, a partir do canto da obra *Choros 10*, também de autoria de Villa-Lobos<sup>49</sup>. Assim como o Núcleo 5, esse trabalho foi dirigido por Felipe Botelho.

Esse trabalho ocorreu semanalmente durante toda a Universidade e culminou com a gravação da performance cantada de todas essas músicas, dentro do Oficina, por todos os participantes da 5ª denteição<sup>50</sup>. O trabalho de Tudão Villa-Lobos, muito distinto do Tudão Te-ato, era sempre direcionado a partir da palavra falada (não era necessário um trabalho silencioso) e foi uma oportunidade para que mesmo aqueles que ainda não tinham feito aulas ou cursos de canto se lançassem nessa área de conhecimento. Desafiadoras, todas as peças eram cantadas num misto de língua portuguesa com uma língua inventada pelo compositor, como supracitado. Além disso, o Tudão Villa-Lobos também trazia à tona a expressividade do corpo: não executávamos as peças como um coro tradicional, mas as cantávamos em roda, muitas vezes caminhando ou correndo pelo espaço do teatro, tentando acompanhar a banda e ouvindo uns aos outros, num esforço para manter-se dentro de seu naipe vocal e numa partilha com o todo. O resultado era

---

<sup>49</sup> Sobre o Tudão Villa-Lobos, diz a chamada aberta: “Em 2011, o aprendizado da obra Chôros no10, de Heitor Villa-Lobos, marcou o início da criação da peça Macumba Antropófaga - uma revolução no trabalho de coro, até então pouco dedicado à composições sinfônicas com diferentes naipes sobrepondo-se e contracenando em diversas dinâmicas. Pluripotente, essa rítmica religiosa criou novos tecidos na formação dos coros das óperas de carnaval. Desde então, uma obra de Villa-Lobos é sempre incorporada aos espetáculos”.

<sup>50</sup> A gravação em vídeo dessa performance não está disponível para consulta, mas é possível conferir os vídeos feitos pela companhia a partir do projeto *Rasga Coração*, que foi realizado no segundo semestre de 2022, com um elenco misto entre integrantes do Tyazo e participantes da 5ª denteição. Nos vídeos, o grupo canta o mesmo repertório que trabalhávamos no Tudão Villa-Lobos. A *playlist* com os vídeos pode ser acessada no link: [https://www.youtube.com/playlist?list=PLTN97D\\_XfEQExwxBuN2OA0DEFLBAzXuJ](https://www.youtube.com/playlist?list=PLTN97D_XfEQExwxBuN2OA0DEFLBAzXuJ)

uma miscelânea de vozes, ora em uníssono, ora em cânone, com corpos múltiplos que ocupavam o espaço na sua totalidade. Mais informações sobre o Tudão Villa-Lobos podem ser encontradas no Anexo II desse texto.

E aqui leitoras e leitores atentos poderão me perguntar: como foi feita a divisão de vozes em naipes vocais dentro desse sistema? Quando consideramos a presença de pessoas trans cantantes num projeto artístico com muitas pessoas que pretende ensinar e apresentar uma peça musical do início do século XX, que ainda trabalha as divisões em naipes vocais de acordo com o gênero, estamos num terreno delicado. A versão que trabalhamos de *Choros 10* continha, em suma, 4 vozes: duas masculinas (tenores e barítonos) e duas femininas (sopranos e contraltos). Há versões gravadas por outros grupos que contêm subdivisões dessas vozes, como contralto 1 e 2, dentre outras. Para a classificação vocal de um grupo tão numeroso e tão diverso, em vez de serem utilizados esses parâmetros definidos por gêneros, os parâmetros “grave” e “agudo” foram usados. Assim é que os participantes da U.A. foram separados em seus naipes vocais, que continham frases melódicas distintas. Durante os ensaios, o maestro Felipe Botelho se dirigia aos diferentes naipes usando os termos “barítonos, barítonas, barítones”, por exemplo, para se referir ao grupo misto de pessoas que tinham as vozes mais graves (eu fazia parte desse grupo).

Por fim, aos sábados era realizada a oficina de Percussão e Danças Afro-Brasileiras<sup>51</sup>, que era aberta inclusive para pessoas não selecionadas para a Universidade Antropófaga. Muito mais focada no aprendizado de instrumentos e, portanto, mais musical do que propriamente teatral – aqui víamos que a música não existia necessariamente em função da cena, como veremos no trabalho do Núcleo 5, mas objetivava-se o aprendizado de diferentes ritmos e estilos musicais –, o trabalho desse núcleo era acompanhado também por um trabalho corporal intenso de dança africana, principalmente do Candomblé e da Umbanda, e era dirigido por Ito Alves. Corpo e música estão sempre interligados no Oficina.

## 2.7. Cartografias antropófagas I

Cecília Almeida Salles, ao longo do seu livro “Redes de Criação”, cria diferentes categorias, que ela chama de generalizações, de diferentes processos criativos, entre diferentes artistas, e os compara. Trazendo essa prática para a minha pesquisa, posso

---

<sup>51</sup> Por ter participado de maneira breve nesse trabalho, o incluo de maneira sucinta no texto.

analisar os documentos de pesquisa que possuo e também criar categorias maiores, mais abrangentes, de elementos relevantes que observei no trabalho da U.A., e que caracterizam a singularidade desse projeto artístico-pedagógico.

Ao apresentar aspectos gerais que caracterizam o movimento criador, está sendo evidenciada a possibilidade de se partir dessa generalidade para o aprofundamento de estudos singulares e de análises comparativas, que envolvam o processo criador na arte, em sua diversidade de manifestações. (...) A ênfase dada ao processo sugere, assim, uma porta de entrada para a transdisciplinaridade, em que as conexões entre ciência e arte, por exemplo, podem ser melhor examinadas. (Salles, 2003, p. 160).

Seguindo esses ensinamentos, apresento aqui um primeiro grupo de categorias generalizantes que podem servir de base para um mapa de análise dessa geografia do trabalho que realizei no Oficina. O segundo grupo dessas categorias será apresentado no fim do capítulo 3, porque é preciso abordar mais temas antes de formulá-las.

A primeira categoria é o *trabalho em multidão*. A noção de coletivo, a sede de se estar em coro, se evidencia não só pelos 5 núcleos que estruturam o trabalho, mas também nos trabalhos de Tudão, que ocupam 2 dias na semana. E é essa sede, essa vontade e essa gana de estar em conjunto que traz à baila as dificuldades e as crises na capacidade de se estar em um coro tão numeroso.

Aliás, esse é um diferencial da antropofagia no Oficina: sedenta pelo coletivo, ela é comumente representada, vivida e performada pelo todo, pelo conjunto, e não por solistas (que, por sua vez, também serão fruto dessa estética antropofágica, que tudo gera). Isso fica muito potente e ganha muitos contornos quando pensamos que, à época, estávamos recém-saídos da pandemia de Covid-19. Era comum, por exemplo, que realizássemos ensaios – inclusive aqueles que fossem muito exaustivos fisicamente – usando máscaras. Essa sede de coletivo também se coloca frontalmente contrária (e isso podemos perceber a partir, por exemplo, da definição da universidade antropófaga, que já abordei anteriormente) aos ideais liberais que elogiam o individualismo e a meritocracia como centrais para a sociedade ocidental.

A *relação com o território* surge como uma segunda categoria importante. Estamos falando de um teatro fechado, com uma sede protegida como patrimônio histórico e cultural, mas que busca o tempo todo a sua relação com a cidade. O próprio prédio e os espetáculos estão sempre nessa relação formativa com o território, que eu tenho chamado por diversas vezes como a relação teatro-cidade. Vimos, desde o capítulo 1, a luta pelo parque do Bixiga e as diversas sedes que a companhia teve na cidade de São Paulo. A arquitetura do prédio permite muitas porosidades entre cena e urbe, seja na

constante dos portões do teatro durante as peças, seja no seu grande janelão de vidro que dá para o terreno ao lado ou mesmo no grande teto retrátil. O projeto atual, assinado por Lina Bo Bardi, previa, inclusive, uma integração completa do teatro ao centro de São Paulo (Fernandes, 2020, p. 223).

Mas a relação com o território não se dá somente na esfera arquitetônica e de luta pelo direito à cidade – que se traduz e resvala em tantos outros: o direito à água potável e aos rios de São Paulo, o direito ao lazer e à criação de mais parques arborizados, no lugar de estacionamentos ou rodovias, o direito à cultura e à formação cultural, que também é o direito à educação e ao fomento cultural pelo estado, que movimenta cadeias produtivas e gera empregos, por exemplo – mas também está presente nos próprios rituais/espetáculos da companhia. A tragycomédiorgia é territorial. A antropofagia é territorial. Tentar descentralizar o pensamento europeu para antropofagizá-lo em conjunto com outras matrizes de pensamento, em igual grau de importância (de novo, muitas vezes isso resta como tentativa) é também uma ligação com o território. Assentar Ogum no símbolo do teatro é território. Batizar o teatro como Terreyro é território. O próprio ciclo dos *Sertões*, que narra uma luta pela terra, e que é tido por muitos membros atuais do Tyazo como um divisor de águas do Oficina, é uma obra artística que liga a companhia inevitavelmente ao território brasileiro. Assim é que o prédio do Oficina se mantém poroso à cidade. Assim é que a formação da Universidade Antropófaga também tem a relação territorial como um dos seus cernes.

As próximas categorias cartográficas serão vistas no capítulo 3.

## A mordida do núcleo 5 da 5ª denteição da Universidade Antropófaga

### 3.1. Cantos, sons, músicas e mais e mais experimentos laboratoriais

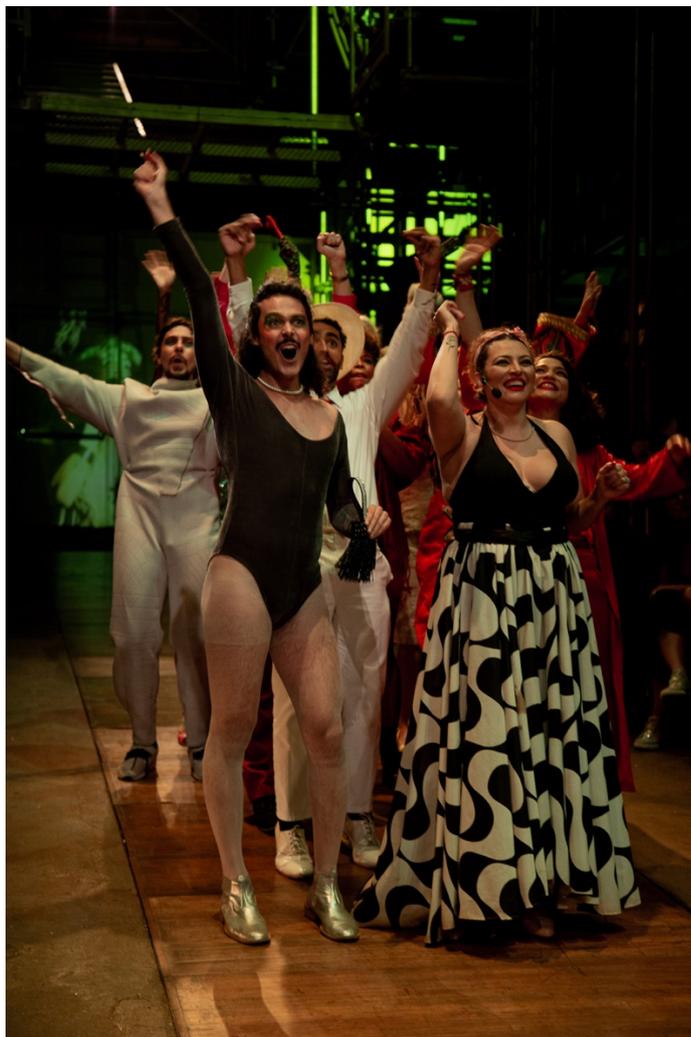


Foto: Jennifer Glas. O coro antropofágico recebe Carmem Rhéa.

Nesse capítulo, embarcaremos na mordida do núcleo 5 – *o laboratório de experimentos musicais, cantos e composições 5ª denteição* da Universidade Antropófaga. Veremos o processo de ensaios e o resultado da encenação de *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*, relacionando-o com os demais capítulos: a história do Oficina e da Universidade Antropófaga bem como os conceitos já apresentados. Além disso, apresentarei a trajetória do Núcleo 5, o seu método de trabalho e analisarei a dramaturgia da nossa peça, de forma a entender como o texto de Cacilda foi musicado, apropriado, atualizado, atuado e encenado pelo nosso grupo.

Ainda, veremos a inclusão dos parangolés na encenação, a divisão dos personagens em coro, a história do Oficina junto ao TBC – teatro que é referenciado no texto – e como se dá a presença de Cacilda no Oficina. Nesse capítulo surgem algumas

perguntas como norteadoras para a discussão que será travada: o que acontece quando complexificamos a performance musical dentro dessa estética? Quais respostas e alternativas encontramos enquanto grupo? Como trabalhamos o cânone, a divisão de vozes, o texto em conjunto com a sonoplastia, a disposição no espaço e a troca de figurino, a inclusão do público na dramaturgia da peça?

Aqui faz-se necessário dizer que sempre que os termos “complexo”, “complexidade” ou demais variações forem utilizados nesse texto para se referir à música e ao trabalho musical desenvolvido e aqui analisado, estou pensando em tais termos a partir de uma perspectiva que caracteriza o desenvolvimento da música no ocidente. É assim que considerarei mais complexos trabalhos que envolvam harmonias, divisão em vozes, presença de contrapontos ou cânones, etc., do que trabalhos que realizamos e que não continham tais elementos. Isso não implica, em nenhuma instância, que quando eu digo que tais trabalhos são de maior complexidade, outras perspectivas musicais, especialmente de outras tradições culturais, sejam menos complexas ou tenham menor valor. Quero dizer, em suma, que, ao adicionarmos outras camadas de sentido e novas camadas sonoras, também adicionamos complexidade dentro do trabalho musical realizado na 5ª denteção da U.A.

Ainda outras indagações: como resolvemos os problemas enfrentados pelo coletivo? Como construímos coesão no coro? É isso que se objetiva no trabalho do Oficina? Talvez mesmo após o término desse estudo eu não consiga responder a tais questões, em especial a última, que inclusive ultrapassa os limites desta dissertação – recortada e atravessada pelo trabalho e criação do Núcleo 5 e da Universidade Antropófaga, mas que poderia, talvez, se estender a outras montagens da companhia. Será que é a coesão o objetivo estético dessas montagens? Claro, há uma preocupação com sutilezas, com nuances de cada cena, de cada palavra escolhida. Às vezes passamos bastante tempo afinando um determinado verso, estudando a intenção e a movimentação específica de uma parte do texto, então por certo que se esse trabalho foi realizado em ensaio é porque visa-se a sua execução durante o espetáculo. Mas se ele se transforma, se antropofagiza, se muda ou se subverte, talvez isso também faça parte do todo construído nesse Teatro. Coesão e desordem, paz e caos, Apolo e Dionísio. A ver. Tudo a fazer.

### **3.1.1. O trabalho no Núcleo 5**

Nas terças pelas tardes e quartas pelas manhãs tínhamos os encontros do Núcleo 5, dirigido por Felipe Botelho, focado nos aspectos musicais do Oficina e no levantamento

e montagem de um trecho inédito da peça *Cacilda!*, escrita por Zé Celso e Marcelo Drummond. Durante as semanas da Universidade fizemos aquecimento e preparação vocal e corporal, utilizando diferentes exercícios teatrais e abordagens, principalmente aqueles que mesclavam movimentação cinética e vocalizes. Era comum que a partir de um movimento do quadril, por exemplo, iniciássemos sons vocálicos graves, e que depois ficassem mais agudos à medida em que passássemos a movimentar os membros superiores. Também fazíamos com frequência exercícios que se apoiavam na arquitetura do Oficina para aquecer corpo e voz (incluído aí o estudo de ocupação do espaço do Teatro Oficina<sup>52</sup>), lançar ou projetar falas e vogais pelo espaço, testar ou explorar os diferentes níveis do teatro em diferentes cenas e momentos do texto... Como detalharei nos próximos itens desse capítulo, a preparação corporal e vocal era na maioria das vezes conduzida pelo Maestro Felipe Botelho (o diretor do Núcleo 5 tem o apelido de Maestro<sup>53</sup>) e os outros co-diretores do núcleo, membros do Tyazo, se revezavam para orientar a primeira parte de cada encontro.

Aqui detalho as atividades executadas pelos membros do Tyazo que codirigiam esse o Núcleo 5: Camila Fonseca – responsável principalmente por questões técnicas de som e sonoplastia; Danielle Rosa – atriz do rito e responsável por alguns dos aquecimentos de corpo e voz que realizamos; Florbela – a atriz mirim de 03 anos, filha de Danielle Rosa e Marcelo Dalourzi; Guina – músico, responsável por coordenar a banda e trabalhar questões musicais com o coro junto a Felipe Botelho; Igor Marotti – atuador e câmera, também responsável pelas projeções em vídeo durante o rito; Marcelo Dalourzi – ator, também responsável pelos aquecimentos do Núcleo; Nash Laila – diretora de cena do rito e produtora do rito y Victor Rosa – produtor do rito. Assim, como veremos ao longo desse capítulo, a peça teve dois diretores: Felipe Botelho y Nash Laila. O primeiro, responsável pela direção musical da peça (desde harmonização e escrita em partitura das nossas composições até a regência da banda e organização dos ensaios) e a segunda responsável pela direção de cena da peça (coreografias em coro, direção de atores, intenção de texto, supervisão da equipe de figurino, objetos de cena e maquiagem...).

---

<sup>52</sup> Aqui emprego o termo “ocupação” como o estudo de cena para o espaço físico do Teatro Oficina, que tem características muito peculiares para a encenação teatral, como o seu pé-direito extremamente alto, o seu palco em pista, em contato direto com o público, dentre outros. Mais informações sobre a arquitetura específica do Teatro podem ser encontradas no artigo presente no link a seguir: <https://www.archdaily.com.br/br/878324/classicos-da-arquitetura-teatro-oficina-lina-bo-bardi-e-edson-elito>, acesso em 03/05/2022.

<sup>53</sup> Aqui, o termo “Maestro” é empregado de maneira independente à concepção de pessoa com formação em regência. Felipe Botelho é diretor musical de diversas peças do Oficina há mais de 12 anos, e executa atividades típicas de regência, tais como composição musical, regência do coro e da banda.

Como disse, rotineiramente, iniciávamos os encontros do núcleo 5 por algum exercício de aquecimento – seja algum dos que descrevi acima ou outros como explicarei adiante – e prosseguíamos para uma segunda parte do trabalho, direcionada para a música de cena, leitura e estudo do texto da peça, que é em si um trabalho sonoro a partir da vocalidade, aprendizado em coro de músicas referenciadas no texto, especialmente do repertório de Carmem Miranda, composição musical em grupo a partir do texto – musicamos em conjunto a fala do Rizzo, personagem transformado em coro, composição individual de pequenos trechos da peça, e atualização, montagem de roteiro e adaptação da encenação para o contexto atual.

Nesta altura é preciso destacar um conceito-chave para este trabalho, sobretudo no que concerne a esse capítulo. Saliento, no entanto, e isso eu repito de maneira muito enfática, que é impossível separar corpo, cena, atuação e música no trabalho prático do Oficina. Não sei se é possível fazê-lo em algum trabalho teatral, mas no Oficina essas instâncias ficam de tal forma imbrincadas que mesmo durante os aquecimentos de voz já trabalhamos intenção de troca e partilha em coro, por exemplo. Sendo assim, o esforço que faço nestas linhas é um de raciocínio analítico, para que seja possível melhor compreender o trabalho feito. Como expliquei acima, especificamente no Núcleo 5 compusemos músicas a partir do texto da peça *Cacilda!*. Assim, o conceito a que me refiro é o de música de cena. No artigo “Sonoplastia: breve percurso de um conceito”, de César Lignelli, lê-se:

a música de cena pode ser caracterizada por composições organizadas a partir de sons advindos de qualquer fonte que afetem o sistema nervoso humano, incluindo palavra e sons referenciais desde que estes se encontrem deslocados de seu uso habitual em um dado contexto. É imprescindível que ocorra em tempo e espaço específico e exerça na circunstância funções gerais de reforço e/ou contraponto e suas variáveis discursivas na cena (2015, p. 145).

Ainda, podemos complementar esse entendimento com o que diz Lívio Tragtenberg: “a música de cena concebe-se e atua num enclave de signos que caracterizam a encenação teatral. Funda-se em procedimentos específicos que fazem da circunstância, conceito; e do seu fluxo, sistema” (2008, p. 21).

Mantenho a minha análise na música de cena neste momento porque é sobre ela que trabalhamos de maneira mais intensa no Núcleo 5. Música, atuação e cena estiveram simultaneamente presentes no que construímos dentro do núcleo, especialmente no trabalho de oralidade falada e cantada, muitas vezes acompanhado de instrumentos musicais. Nessa prática, o som está sempre ao serviço da cena, ao serviço da dramaturgia textual pré-concebida e ao que desenhamos como roteiro (como se verá no Anexo I).

Assim, se a música atrapalha a cena, se a música não contribui para o sentido e para a encenação que se almeja, então muda-se a música para que a cena funcione. É importante observar que a coexistência desses diferentes elementos cênicos não é sempre pacífica: dentro da minha experiência no Oficina, a perspectiva sonora, embora também construa sentido e significado, como se verá mais adiante, é posterior e hierarquicamente subordinada à dramaturgia textual; diferentemente de outros trabalhos ou outras propostas cênicas, nas quais música e dramaturgia textual, em igual patamar hierárquico, podem ser construídos de maneira simultânea. Não é o que se passa dentro dessa montagem da 5ª denteição.

Se passo a analisar a prática estritamente musical dentro do Núcleo 5 e da Universidade Antropófaga, percebo algumas características marcantes. O trabalho em coro do Oficina tem um método muito distinto do que usualmente se pratica em escolas ou em formações musicais. Não estudamos partituras musicais, raramente lemos a letra – é um aprendizado por repetição e intuição. Talvez por isso ele seja muitas vezes mais fugaz quando comparado aos resultados obtidos por coros orquestrais ou por outros grupos de teatro, mas aí novamente nos deparamos com o que eu disse logo acima: a música está a serviço da cena. E não podemos nos esquecer que toda a cena do Uzyna Uzona é construída dentro dessa estética que lhe é muito própria, a da Tragycomediorgia. Talvez também seja por essas razões que às vezes algumas das nuances construídas em ensaios, ou algumas das divisões em naipes vocais se percam quando em performance, ou o coro caminhe para um uníssono, quando as músicas não estão muito bem internalizadas. Essas são algumas reflexões sobre possíveis fragilidades do trabalho – que não necessariamente fragilizam a estética do Oficina, mas que devem constar aqui.

Sobre isso, é interessante traçar um paralelo entre a minha experiência e percepção do trabalho de coro dentro da 5ª denteição, e os esforços que fazia Letícia Coura quando entrou no Teatro Oficina nos idos de 1999 com a função de ensaiar o coro, especialmente no seu caráter musical, para a montagem de *As Bacantes*. Ela relata que, à medida em que a prática musical se tornava mais precisa, ou mais baseada na afinação do grupo e na melhora da percepção musical, mais Zé Celso, que dirigia o espetáculo, se opunha a esse trabalho. Diz ela, ainda, sobre essas experiências: “[e] o Zé insistindo que a palavra era o mais importante, o sentido do que se cantava, e não a música propriamente dita, não a melodia exata, as notas “certas”” (2020, p. 17). Posso me arriscar a dizer, diante disso, que tradicionalmente no Oficina não se objetiva uma performance musical rígida, ou com um alto grau de exatidão. Mais importante é a expressividade em grupo, o coro, a dança,

a festa e a orgia. E, ainda que, como eu disse anteriormente, o próprio Zé Celso não tenha participado pessoalmente da 5ª dantição, a sua prática de trabalho continua impressa no grupo mesmo na sua ausência.

Outro ponto importante é o da composição do coro da Universidade Antropófaga, tanto do Tyazo quanto dos artistas convidados e selecionados: como dito no capítulo anterior, propositalmente não se trata de um grupo homogêneo. Somos muito distintos em cores, origens étnicas, regionais, orientações sexuais e identidades de gênero e em expertises artísticas. Com o recorte sonoro, há artistas no coro com mais ou menos tempo de experiência e intimidade com o trabalho musical. Assim, além do método específico do Oficina (e talvez dispensemos as partituras musicais justamente porque há artistas que não conhecem a notação musical e não temos tempo hábil para esse aprendizado), há esse desafio, o de exercitar as nossas memórias, os nossos ouvidos sonoros e musicais e de fazer com que o coletivo soe bem e soe bem dentro do espaço do teatro Oficina, que é muito específico – pé direito extremamente alto, interferências da rua, uma parede enorme em vidro... as dimensões espaciais todas são muito grandes e normalmente o coro se espalha ou ocupa o espaço de diferentes formas: em cima das arquibancadas, suspensos em plataformas de metal, distribuídos e espalhados pela pista, surgindo do fosso subterrâneo que fica embaixo da pista, vindo do lado de fora do Teatro, quando as portas estão abertas... Isso, por certo, gera problemas de retorno, atrasos na chegada do som para pessoas diferentes, descompasso entre a banda e os atores, dentre outros.

Há, ainda, outras questões que merecem atenção. Acima, falei brevemente sobre exercícios que fizemos para ocupar esse espaço, muito distinto dos demais teatros e inclusive listei algumas características dessa arquitetura e possíveis problemas na execução de músicas pelo coro (descompasso com a banda, perda do retorno etc.). Assim, no Núcleo 5 da Universidade Antropófaga sempre que aprendíamos ou estudávamos uma nova composição, era fundamental coloca-la no espaço físico, inclusive para entender como essa música afetava a cena e como ela poderia ser executada, quais sentidos poderiam ser revelados pelos corpos em coro nesse espaço em questão. Cito uma experiência específica como exemplo, de um dia em que ensaiávamos a fala de um personagem chamado Rizzo, que, como eu disse, foi transformado em um coro musicado, mas que, naquele dia, não foi acompanhado pela banda: sem essa referência, tivemos grandes problemas de andamento e erramos várias das entradas em determinados versos, ainda mais porque incluímos ações diversas durante a cena, como escalar as escadas do teatro, atravessar a pista... Aqui se faz necessária a entrega completa do que cunhou

Antonin Artaud como “atletas afetivos”<sup>54</sup>, e que é usado reiteradas vezes por Zé Celso: precisamos ativar todos os nossos sentidos para a cena, sem perder a dimensão do afeto e do gozo<sup>55</sup>.

Retomando o exemplo anterior, do coro feito a partir da fala do Rizzo, há algo muito importante sobre a metodologia e a abordagem escolhida para a criação da música em cima da dramaturgia textual pré-existente. Todo o trabalho começou a partir da leitura e do entendimento do texto, colocado desde o princípio como o mote central e o norteador de toda a criação teatral desse processo. Depois, decidimos em conjunto que um trecho específico seria musicado em grupo. E então partimos para esse trabalho, que foi feito da seguinte maneira: em dois encontros trabalhamos especificamente sobre quais os possíveis ritmos musicais poderiam ser cantados com aquele texto. Nash Laila, co-diretora dos trabalhos do Núcleo 5, tocava um surdo com uma célula rítmica de samba, e, em cima do andamento que ela repetia, íamos sugerindo diferentes claves rítmicas para cada verso do texto. Quando não havia consenso, outras pessoas sugeriam opções diferentes até que a maioria se desse por satisfeita. Terminado esse trabalho, que durou uma semana, passamos a colocar uma melodia em cima do ritmo que havia sido criado. Por certo, parte do ritmo precisou ser alterada, mas a sua maior parte foi mantida e assim musicamos, num grupo de mais de 20 pessoas, um texto teatral. A harmonia foi criada em conjunto com a melodia, pelos integrantes da banda, dirigidos por Felipe Botelho.

Após todas essas fases elaboramos o roteiro de cenas, presente no Anexo I. Ele foi o guia textual e visual do que realizamos como montagem e encerramento dos trabalhos da Universidade antropófaga, o rito *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*.

Para dar continuidade a esse estudo, faz-se oportuna uma discussão, ainda que breve, sobre os conceitos de dramaturgia, teatro dramático e teatro pós-dramático, para que, no final desse item, eu possa lançar alguns questionamentos que serão discutidos nos

---

<sup>54</sup> Em O Teatro e seu duplo, escreve Artaud: “É preciso admitir, no ator, uma espécie de musculatura afetiva que corresponde a localizações físicas dos sentimentos. O ator é como um verdadeiro atleta físico, mas com a ressalva surpreendente de que ao organismo do atleta corresponde um organismo afetivo análogo, e que é paralelo ao outro, que é como o duplo do outro embora não aja no mesmo plano” (Artaud, 2006, p. 142).

<sup>55</sup> Há, ainda, alguns que preferem o termo “atletores”, que designa a mesma coisa. Um bom exemplo desse termo encontro no trecho a seguir: “Neologismo de ator e atleta, utilizado no grupo a partir da montagem de *Os Sertões*, para indicar que o trabalho do ator se assemelha ao do atleta na sua dedicação absoluta ao ofício, um processo físico, de concentração e de repetição. Em 1999, uma leitura encenada de três das nove peças que compõem a obra completa *Cacilda*, para a reinauguração do TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, durou 9 horas” (Tróis; Colling, 2016, p. 132).

itens seguintes desse capítulo. Por isso, faço uma interrupção na análise do trabalho do Oficina para introduzir algumas ideias de outros autores, que ainda não encontraram espaço nesse texto.

Começo pela dramaturgia. Tendo sofrido inúmeras alterações e expansões no século XX, hoje se entende que a noção de que a dramaturgia é a disposição ordenada do conflito num texto dramático (Ovadija, 2011, p. 5) foi ampliada. Segundo Matteo Bonfitto a dramaturgia não mais é compreendida de maneira restrita à palavra escrita, “mas sim com o funcionamento e a articulação de cada elemento cênico” (2011, p. 57). Dessa forma, há “diferentes dramaturgias, tais como a dramaturgia dos objetos, a dramaturgia da música e de sonoridades, a dramaturgia do espaço, a dramaturgia do figurino, a dramaturgia do ator, dramaturgia do espectador” (Idem, *ibidem*, p. 59).

Hans-Thies Lehmann informa algo semelhante quando dissecar a dramaturgia no que nomeia de teatro pós-dramático. Para o autor, superado o paradigma textocentrista<sup>56</sup>, abrem-se novos espaços, novos sentidos, novas dramaturgias, e a inter-relação entre os elementos do espetáculo (luz, som, gesto, corporeidade, etc.), de responsabilidade dos dramaturgos, é o que forma a dramaturgia, essencial para as artes performáticas (2009, p. 3-6). Assim, a dramaturgia deixa de ter um poder de controle sobre os demais elementos cênicos, passando a ser uma ‘negociadora’ da liberdade de experimentação e risco teatral (idem, *ibidem*, p. 4).

Já sobre o teatro dramático e pós-dramático, o autor aponta diversas diferenças. Aqui, de maneira sintética, me concentro nas seguintes: “O teatro dramático está subordinado ao texto” enquanto que

[no teatro pós-dramático] pode-se constatar um tratamento não-hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestética e rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que as qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados (Lehmann, 2007, p. 25 e 144).

Posto isso, e voltando à experiência vivida no Oficina e no núcleo 5, entendo que a construção de significados a partir dessa perspectiva sonora também merece ser estudada. Na prática em questão, ela é vinculada ao texto e constrói sentido a partir da performance. Mas estariam as músicas de cena sempre subordinadas ao texto

---

<sup>56</sup> “In postdramatic theatre, performance art and dance, the traditional hierarchy of theatrical elements has almost vanished: as the text is no longer the central and superior factor, all the other elements like space, light, sound, music, movement and gesture tend to have an equal weight in the performance process. Therefore new dramaturgical forms and skills are needed, in terms of a practice that no longer reinforces the subordination of all elements under one (usually the word, the symbolic order of language)” (Lehmann, 2009, p. 3).

dramatúrgico? Como se dá a construção de sentido dessas três grandezas: música, atuação e cena? Uma pista inicial é a de que as composições individuais ou em grupo em cima do texto revelaram novos sentidos, novas direções para as cenas, até então desconhecidos, e que as próprias palavras do texto nos levaram para determinados caminhos rítmicos e melódicos que abriram novas possibilidades criativas. Outra pista importante também é que muitas vezes escolhemos trabalhar a corporeidade, a movimentação, a música e demais elementos cênicos para tornar certas partes do texto literais porque dentro do espaço do Oficina, dada a complexidade textual trabalhada, a imensa quantidade de referências ali presentes, e a multidão de elementos cênicos simultâneos, sem essa literalidade, grande parte da mensagem se perde para o público.

Além desses aspectos, Sarrazac tem contribuição importante sobre o coro no teatro dramático e pós-dramático, que, creio, aplica-se ao Oficina:

Portanto, convocar a forma coral nos dias de hoje é situar historicamente a obra: no teatro ocidental, entre os anos 1950 e 1980, as obras com coro situam sempre as peças na tradição dramática, nem que seja para estabelecer o balanço crítico: o brechtismo (Aimé Césaire, Heiner Müller, Max Frisch; o Michel Vinaver dos *Huissiers* [Os assessores]); os escritos de Artaud (experimentos de criação coletiva; *Marat/ Sade* de Peter Weiss; e Peter Shaffer); as “escritas no presente” que têm como ponto comum um conteúdo frequentemente explícito (em Tremblay e Gatti) ou implícito (em Vinaver, por exemplo) de crítica social ou política.

(...)

[O coro] impõe ao espectador um regime de representação multiforme, orientado para o *espetáculo total* participativo e dionisíaco outrora pressentido por Nietzsche e Artaud. (p. 48, 2012).

As minhas suspeitas de que estamos na verdade falando sobre um teatro que, ao menos em grande parte, está dentro do paradigma do teatro dramático e não do teatro pós-dramático passam a conter mais tutano e substância para se manterem de pé. Temos algumas evidências, a primeira: o coro do Oficina é do período listado pelo autor. Como vimos no primeiro capítulo, o Oficina se funda em 1958 e se reestrutura na maneira que o conhecemos hoje justamente durante a década de 80 para voltar à ativa nos anos 90. Além disso, as referências dramatúrgicas e estéticas do Oficina são as mesmas das citadas pelo autor (embora não se limitem a elas), tendo, frequentemente – se não sempre – um conteúdo de alto engajamento político – talvez não fosse necessário retomar, mas o faço mesmo assim: o Oficina tem o seu engajamento político até mesmo nas bases que fundam a arquitetura da sua sede, tanto quando consideramos a luta pelo parque do Bixiga quanto quando consideramos todas as interações entre teatro e cidade.

Daí talvez decorra a crise que citei anteriormente caracterizada pelo embate entre a modernidade e a contemporaneidade, travada dentro da Universidade Antropófaga. Talvez agora, levando em consideração o contexto de criação do coro antropofágico do Oficina e as bases conceituais de outros grupos teatrais do mesmo período com poéticas semelhantes, possamos entender melhor o porquê desses conflitos na 5ª dentição.

Volto-me para o trabalho musical *stricto sensu*. Incluo observação importante de Letícia Coura sobre o trabalho de música dentro do Oficina. Diz ela que é comum que alterações significativas ocorram em cenas inteiras entre uma sessão e outra do espetáculo, às vezes poucos minutos antes de o grupo entrar em cena. E que “[u]ma canção nunca está engessada. Ela pode mudar sempre. (...) Se for para melhor contracenar com a dramaturgia, dialogar com ela, elucidá-la, enriquecê-la, ultrapassá-la, nada estará pronto. Tudo pode – e vai – mudar” (2020, p. 14).

Retomo, mais uma vez, perguntas feitas acima: nesse trabalho, as sonoridades estão, de fato, submetidas ao texto dramaturgico? Essa submissão hierárquica se dá exclusivamente no momento de criação teatral ou ela se mantém quando da performance? Reconhecer que a montagem realizada pelo Núcleo 5 tem caráter textocentrista é o mesmo que dizer que esse trabalho está submetido ao paradigma do teatro dramático? Como se trabalha o espaço e a voz, sobretudo dentro da arquitetura do Oficina? E a influência e a presença de diferentes corpos, com diferentes tipos de trabalhos com a música, na ocupação desse espaço único?

Vejamos, a partir da experiência do núcleo 5.

### **3.1.2. Primeiros encontros**

Agora, adentrarei numa parte desse estudo que é orientada de maneira predominantemente cronológica pelos trabalhos que realizamos no Núcleo 5, tendo como ferramentas principais o meu diário de bordo e os registros em vídeo desse processo. Nash Laila, em diversas ocasiões durante esse processo criativo, sobretudo quando enfrentávamos alguma dificuldade sobre a qual desejávamos que o destino tivesse se desenrolado de maneira diferente, nos dizia: “amor aos fatos”. Essa frase sintética, que se tornou um lema dentro do núcleo 5, passa a guiar as próximas linhas. Algumas das perguntas lançadas anteriormente serão aqui discutidas e – ressaltado – essa discussão terá como termômetro a experiência do núcleo 5, que pode ser bastante distinta de outros processos criativos do Oficina.

A primeira pergunta que desejo discutir é a seguinte: as sonoridades estão, de fato, submetidas ao texto dramático? Nesse primeiro item me focarei nos primeiros encontros, feitos entre os dias 16 de março de 2022 e 13 de abril de 2022. Faço essa divisão porque é nesse primeiro período que nos habituamos ao trabalho da Universidade Antropófaga, que chegamos ao Teatro Oficina, e que demos os nossos primeiros passos na construção do nosso rito. Após o dia 13 de abril, iniciamos uma etapa mais composicional, focada na criação das músicas autorais de cena, que foram cantadas, tocadas e performadas, e no ensaio e montagem da peça. Esse período está contemplado pelo próximo item. Respondendo à pergunta lançada no início desse parágrafo: na experiência do núcleo 5, sim, as sonoridades, em especial a música de cena, estão submetidas ao texto dramático. Vejamos a cronologia dos fatos e os trabalhos do núcleo para entender o porquê dessa afirmação.

No dia 16 de março de 2022 tivemos o primeiro encontro dos selecionados do núcleo 5. Até então só nos havíamos visto durante o processo seletivo e nesse dia pudemos nos reunir, ainda virtualmente, com o grupo na sua formação definitiva, que iria permanecer praticamente inalterada até a apresentação final<sup>57</sup>. Nessa ocasião, além das explicações de como a Universidade aconteceria e como seriam conduzidos os trabalhos do nosso núcleo, tivemos a tarefa de assistir e de estudar o samba-enredo do Morro da Casa Verde sobre Cacilda Becker<sup>58</sup>. Até essa altura, não sabíamos se iríamos fazer um produto final, mas, de acordo com as orientações da época, estávamos voltados para o texto e para a sua montagem, e trabalharíamos como se estivéssemos montando o texto para entrarmos em cartaz. Danielle Rosa, atriz do Tyazo e membro do núcleo, nos pediu, na ocasião, que tivéssemos ouvidos livres e que não nos fixássemos a melodias ou a acordes das músicas porque o processo criativo é mutável. Ali se iniciava o momento da descoberta.

O encontro seguinte se deu no dia 22 de março de 2022 e nele, como prometido, começamos o trabalho sobre o samba-enredo, que foi a abertura do nosso rito. Esse foi o primeiro encontro presencial do Núcleo 5, que aconteceu no dia seguinte ao primeiro dia de Tudão Te-ato, relatado anteriormente. É interessante notar que a primeira atividade proposta dentro do núcleo foi justamente uma atividade de coro, pormenorizando

---

<sup>57</sup> Algumas pessoas do Tyazo foram convidadas para integrarem a banda da peça, embora não tenham participado do processo todo do Núcleo 5. Por conta da adição desses integrantes afirmo que o grupo permaneceu praticamente inalterado.

<sup>58</sup> Esse samba-enredo pode ser visualizado no link a seguir: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=88](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=88).

melodias e intenções. De todas as músicas que cantamos no rito, essa foi a única que teve divisão de vozes<sup>59</sup>, embora a divisão se bastasse em vozes graves e vozes agudas (não existindo, portanto, subdivisões como sopranos, contraltos, tenores e barítonos). Como ferramenta de trabalho, Nash Laila estendeu um grande rolo de papel cartão sobre a pista do teatro, e nele escrevemos toda a letra da música, com giz de cores distintas, indicando diferentes intenções, gestos e nuances que o coro precisaria ter durante a performance. Novamente, há a ausência de partituras, que é substituída – nesse caso – pela letra e por um estudo mais textual, que tenta imprimir nos corpos dos atores a memória musical já mesclada com a interpretação desejada da música. Depois de repetirmos algumas vezes esse exercício, cantamos acompanhados do piano e do violão, depois do violão, baixo e tambor. Essa também é uma característica própria do trabalho musical desse processo criativo: logo após experimentarmos uma música de cena com o coro, sempre adicionávamos os instrumentos da banda, o que nem sempre funcionava – às vezes eram necessários ajustes entre coro e instrumentistas.



Foto: acervo pessoal. O Núcleo 5 ensaia o samba-enredo do morro da casa verde em torno da letra escrita no papel cartão, estendido ao longo da pista do teatro.

<sup>59</sup> No trabalho de Tudão Villa-Lobos, como citado, também trabalhamos divisão de vozes, mas, nesse caso, de uma maneira mais complexa do que a do rito *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*.

A partir do relatado, percebe-se, mais uma vez, que sim, o trabalho de cena e a construção musical decorrem da escolha do texto dramático e ele é o centro da criação. Esse primeiro exemplo, o do samba-enredo, é de uma música pré-existente que nós aprendemos e performamos como coro. À exceção dela e da canção russa cantada por Lena Kilina entre os dois grandes atos da peça, todas as demais ou estavam explicitamente mencionadas no texto (músicas como *Tai*, *Adeus Batucada*, *Uva de Caminhão*, *Babalu*, dentre outras) ou foram criadas a partir do texto, sendo, na verdade, versões musicalizadas da dramaturgia textual pré-existente, como se verá mais adiante. Cabe ressaltar que os roteiros ilustrado e musicado, anexos I e III deste trabalho, respectivamente, contém versões ilustradas e cifradas das músicas citadas acima.

Nos encontros seguintes, entre os dias 23 e 30 de março de 2022, continuamos o trabalho em cima do samba-enredo, conectando-o principalmente com o espaço do Teatro Oficina. E aqui retomo mais uma pergunta lançada anteriormente: como se trabalham o espaço e a voz, sobretudo dentro da arquitetura do Oficina durante os ensaios? Na verdade, o trabalho de corpo sempre está presente, já que corpo e voz são indissociáveis<sup>60</sup>, mas nesse período tivemos um foco maior no corpo e na presença desses corpos cantantes na abertura dessa peça dentro do Teatro Oficina. Então, esse foco que mencionei não se limita à expressividade corporal do coro que canta uma música, mas também na relação desses corpos e dessas vozes com o espaço e as suas dimensões – especialmente com relação à sua altura. Logo, o aprendizado da música, o aquecimento corporal e vocal e o ensaio e movimentação das cenas ocorriam de maneira conjunta encontro a encontro. Ao mesmo tempo em que ensaiávamos e entendíamos o histórico do texto cantado, recebíamos direções de que o coro, naquele momento, era a escola de samba que entrava na avenida e que atravessava o corredor do teatro, por exemplo. Nesse período também fomos presencialmente ao TBC – Teatro Brasileiro de Comédia, que, como disse, está fechado há alguns anos. Esse Teatro é parte importante da peça que realizamos.

---

<sup>60</sup> Retomo essa ideia, já apresentada anteriormente e aproveito para sugerir leituras sobre a relação entre o corpo e a voz: o livro *A arte de ator: da técnica à representação*, de Luiz Otávio Burnier, bem como o artigo *Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator*, de João Henriques.



Foto: acervo pessoal. O Núcleo 5 visita o Teatro Brasileiro de Comédia. Da esquerda para a direita, vemos: Guina, Camila Fonseca, Daisy Cordeiro, Wini Lippi, Gabriela Costa, Gabrielle Leme, Viviane Pitaya, Felipe Côrtes, Lufe, Tetê Purezempla, Kaiala Mavamba, Giovanna Lago, Raquel Ferraz, Rodrigo Bittes, Lena Kilina e Beatriz Id.

Ainda em março, estudamos o texto mais detalhadamente, entendendo os seus significados, e recuperando a sua história (a vida de Cacilda, o seu encontro com Carmem Miranda, delirado por Zé Celso; o ano mortal para Getúlio, Carmem e Cacilda, o declínio do TBC). Foi aí que decidimos quais cenas comporiam o nosso rito. Tomadas essas decisões, começamos o trabalho composicional em cima da música do Rizzo<sup>61</sup>. Esse trabalho já foi descrito de maneira detalhada anteriormente, portanto, não o descreverei de novo. Mas aqui aproveito para retomar mais uma pergunta: qual a influência e a presença de diferentes corpos, com diferentes tipos de trabalhos com a música, na ocupação desse espaço único?

Essa pergunta me parece intrigante porque, a princípio, a influência dos corpos poderia ser percebida na sua perspectiva mais literal: como cada corpo ocupa a arquitetura do Oficina, e como a atuação e a cena são construídas a partir desse texto dentro desse teatro. Mas agora que passo a analisar o processo criativo, vejo que os corpos que ali estavam também foram determinantes por outro aspecto, além da performance: nesse período dos trabalhos, todos nos tornamos compositores do nosso rito,

<sup>61</sup> A performance final dessa música pode ser conferida no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=3503](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=3503).

independentemente de nossos saberes ou expertises musicais. Assim, a criatividade, a inventividade, e mesmo as diferentes experiências musicais na trajetória de cada um foram determinantes para a criação das músicas de cena que cantamos, ora em coro, ora pelos protagonistas. Então os diferentes corpos influenciaram a criação tanto na etapa de ensaios e composição musical e cênica, quanto na etapa de performance e apresentação do espetáculo.

Mas ainda que esse trabalho musical com o coro seja possa ser classificado como mais intuitivo e priorize a cena em vez do rigor da divisão de vozes ou da execução de cânones, por exemplo, há a preocupação para que o coro tenha uma certa coesão. É assim que parte das atividades realizadas visavam demonstrar, na prática, os conceitos de tempo, contratempo, subdivisões de compassos quaternários, dentre outros. Em coro, tínhamos de cantar nos tempos fracos e fortes de um compasso, além de simularmos, em grupos menores, diferentes instrumentos percussivos de uma bateria vocal de escola de samba.

É importante contextualizar aqui que tipo de música falamos quando discutimos a produção musical do Teatro Oficina. Como mencionei de maneira breve no capítulo anterior, estamos falando sobre música ocidental, tocada por uma banda composta por instrumentos temperados, que trabalha, na maioria das vezes, construindo uma base harmônica funcional<sup>62</sup>. Além disso, é possível perceber que as músicas seguiam, muitas vezes, formas já comuns na música brasileira – mesmo aquelas feitas a partir do texto e compostas pelos membros do Núcleo 5 acabavam se transformando ou se aproximando do samba, do samba-canção, do jazz, do baião ou de algum outro estilo musical tradicional.

Aliás, quando analisamos os ritmos musicais trabalhados, é fácil perceber que há uma preponderância de uns sobre outros. O samba, já citado várias vezes, ritmos de matrizes africanas e o rock são alguns que apareciam com frequência no trabalho. Não trabalhamos, no entanto, o funk, por exemplo, e nem o sertanejo – que só entrava de maneira muito breve em uma trilha pré-gravada de uma canção de Marília Mendonça, em

---

<sup>62</sup> A harmonia funcional está relacionada à tradição da música ocidental tonal. Nela, cada acorde desempenha uma função distinta na música, como tensão ou relaxamento. Segundo Bohumil Med, importante musicólogo ocidental, a “harmonia [é] o conjunto de sons dispostos em **ordem simultânea** (concepção vertical de música)” (1996, p. 11, grifos originais). Ainda nesse sentido, é importante notar que estamos falando sobre música tonal, ou seja, baseada na divisão dos sons em tons e semitons, que, por sua vez, são: “o menor intervalo **adotado** entre duas notas na música **ocidental** (no sistema **temperado**). (...) *O menor intervalo entre dois sons é, na verdade, a diferença de uma vibração (por exemplo entre uma nota com setenta e outra com setenta e uma vibrações por segundo). O sistema musical ocidental utiliza somente uma seleção semitonal dos sons existentes. Algumas culturas orientais (japonesa, chinesa, árabe, hebraica, indiana, etc.) utilizam em seu sistema musical frações menores que um semitom (um quarto de tom, um oitavo de tom, etc.)* (Idem, p. 30, grifos e itálico originais).

meio a algumas outras canções de cantoras brasileiras. Eu não creio que isso se deva à uma hierarquização de ritmos ou estilos musicais feita pela companhia, mas talvez por uma maior aproximação histórica de alguns estilos e não de outros.

Assim é que é preciso notar que a criação musical, a expertise artística em música, ou mesmo a familiaridade que diferentes pessoas desse trabalho demonstravam com a criação sonora dependem e partem de uma perspectiva de criação que é específica e que passa por uma curadoria. As músicas que criamos também estão inseridas dentro de um contexto cultural e seguem os preceitos que apresentei acima enquanto criação musical.

A partir de abril, com a estreia do rito inicialmente prevista para a primeira quinzena de junho, um novo ritmo de urgência é impresso no trabalho. Trechos do texto foram escolhidos pelo Maestro para serem transformados em músicas e foram atribuídos aos integrantes do Núcleo, que tinham a tarefa de, individualmente, cada um a partir de seu próprio processo criativo, criar as canções e trazê-las para o grupo. Foi aí que se deu o trabalho de composição musical a partir do texto de *Cacilda!*.

### **3.1.3. O trabalho composicional em cima do texto de *Cacilda!***

Aqui delimito o trabalho realizado a partir do dia 19 de abril de 2022 como uma etapa distinta da anterior por dois motivos. O primeiro, porque ele se inicia com a apresentação dos trechos textuais já musicados individualmente. Cada integrante cantava ou tocava a sua música de cena para os demais membros, reunidos em roda. E o segundo motivo é que esse período se inicia logo após a crise ocorrida no Tudão Te-ato, narrada no capítulo anterior. Embora essa crise não tenha impossibilitado ou inviabilizado o trabalho do Núcleo 5, questionamentos que surgiram nela também foram trazidos para o núcleo e reverberaram na criação<sup>63</sup>.

As músicas compostas receberam nomes próprios e, depois de cantadas para o grupo, foram gravadas para serem posteriormente transcritas para partitura. Aqui, utilizamos partituras. Não para o coro, mas para a banda. Era necessário definir o tom e a instrumentação de cada música<sup>64</sup>. Essas tarefas ficaram concentradas com o Maestro Felipe Botelho.

---

<sup>63</sup> Não me aprofundarei sobre as consequências das discussões realizadas nessa época, mesmo porque creio que elas reverberaram nos trabalhos do Oficina que continuam sendo realizados ainda hoje, e eles fogem do escopo dessa pesquisa.

<sup>64</sup> Nos trabalhos da U.A., o coro nunca tinha partituras, mas a banda sempre dispunha de partituras e de cifras, inclusive no Tudão Villa-Lobos.

A composição musical, no entanto, não poderia estar dissociada da construção das cenas do rito. Dessa forma, nesse período, trabalhamos exercícios de coro e corifeu, juntando música, corpo, espaço, movimento e cena. Em um deles, conduzido por Danielle Rosa e Marcelo Dalouzi, cada ator ou atriz devia escolher uma frase do texto e associá-la a um som e a um movimento criado. Havia um som específico que o coro repetia durante as transições, e era interessante observar como nos comportamos diante de cada provocação, de cada som e movimento feito por cada pessoa. Após essa experiência, anotei em meu diário de bordo: “exercício muito útil e muito ilustrativo de uma das maneiras com a qual se trabalha o coro, o som e o corpo no Oficina – é necessário o gozo”. Como de costume, o espaço se faz presente. Por isso, exploramos diferentes espaços do teatro e cantamos a partir desses espaços. Depois, explorando movimentos diferentes, e criamos sons que advinham desses movimentos.

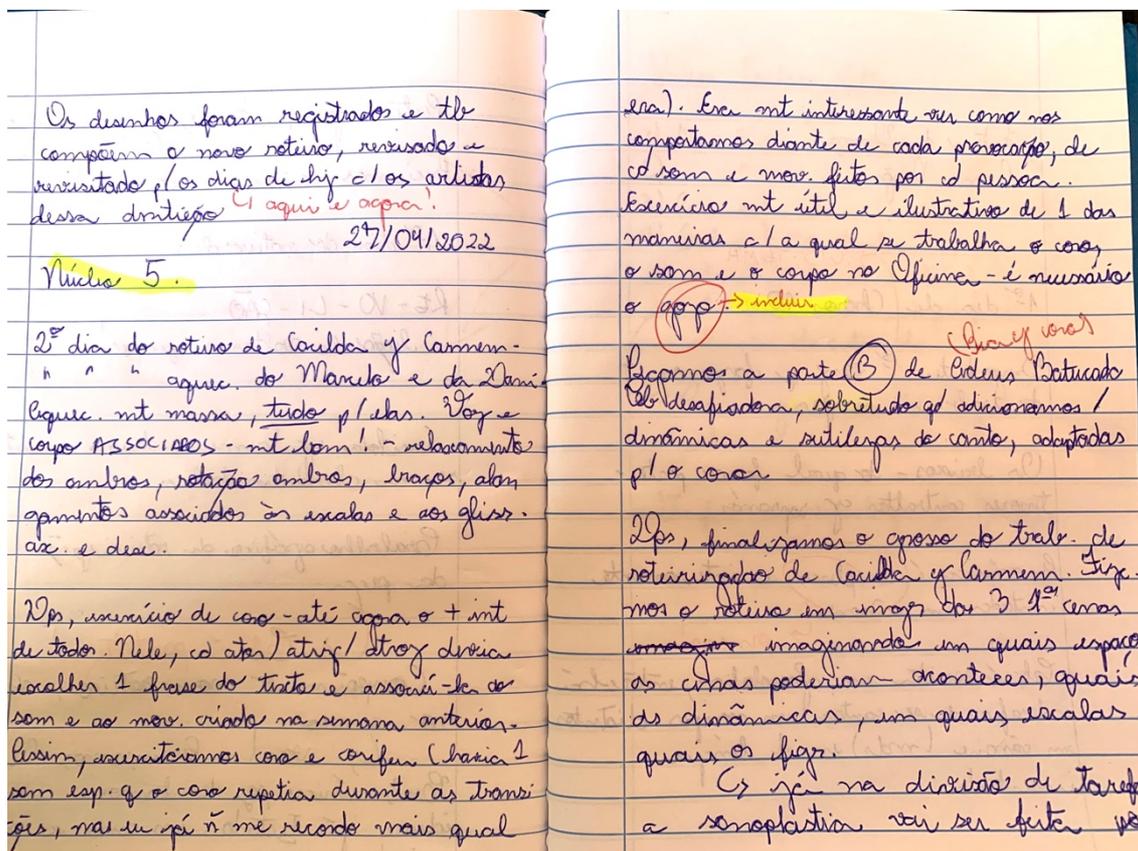


Foto: Acervo pessoal. Diário de bordo do pesquisador, parte dos registros do dia 27/04/2022.

Além disso, as músicas indicadas nas rubricas do texto, como *Adeus Batucada*, *Tai*, e *Uva de Caminhão*, ainda que cantadas por solistas na versão final do espetáculo, foram sempre estudadas e aprendidas em coro. Sobre *Adeus Batucada*, escrevi no diário de bordo que: “é preciso estar atento às nuances distintas de cada trecho. O arranjo que fazemos é diferente do de Carmem porque precisamos cantar em coro, e até agora estamos

em uníssono”. Na versão final, parte da música era cantada por Beatriz Id como solista, e parte pelo coro. Essa, inclusive, é uma característica importante do trabalho musical do Oficina: as músicas geralmente são trabalhadas em roda, pela integralidade do grupo, e até o final do trabalho a maioria do elenco tem todas as letras de cor, dada a quantidade de vezes que repetimos cada canção.

Ainda nesse período, elaboramos o roteiro ilustrado do rito *Cacilda y Carmem – deusas encontram-se na clandestinidade*, que atualmente compõe o Anexo I. Trabalhamos graficamente a roteirização da nossa peça, num trabalho singular porque nele desenhamos e discutimos várias ideias, algumas já experimentadas em cena, a maioria ainda não. Os desenhos, depois de registrados, também passam a compor o novo roteiro como texto, que foi revisado e revisitado para os dias de hoje, com os artistas dessa denteição. Cumpre dizer que esse roteiro também é partitura.



Foto: acervo pessoal. Primeira versão do roteiro ilustrado.

Incluo essas considerações – que a princípio podem não ser vistas como de caráter da composição musical, mas que na realidade o são – nesse item sobre o trabalho composicional porque é assim que ele foi realizado dentro da 5ª denteição do Oficina. Não houve um período em que nos dedicássemos exclusivamente à composição musical, esquecendo-nos dos ensaios das cenas ou do texto que desejávamos montar. Ao mesmo

tempo em que pensávamos o roteiro de ações, pensávamos a musicalização do texto e a divisão dos papéis, bem como a presença do coro. A composição aqui precisa ser entendida de maneira ampla, abarcando atuação, música e cena.

Nessa altura, o processo criativo se torna tão intenso que eu finalizo de maneira abrupta o meu diário de bordo. Não tenho registros escritos do período que se segue, que foi o de ensaios e montagem da peça. No entanto, tenho registros em vídeo de alguns desses ensaios, e é possível tecer comentários sobre esse trabalho a partir das ferramentas de pesquisa que estão à minha disposição. É curioso porque finalizo o meu último registro no diário de bordo sobre os encontros do Núcleo 5 com os seguintes dizeres: “Sobre a última cena: tudo a fazer. Temos pouco mais de 6 semanas para finalizarmos tudo, incluindo figurinos, produção, musicalização...”

### 3.1.4. As músicas que escrevemos

Nesse item comentarei alguns dos trechos textuais que foram transformados em música de cena<sup>65</sup>. Dentre as quase 30 músicas criadas, selecionei quatro em que estive mais diretamente ligado seja na sua etapa de criação e composição, seja na sua execução durante a performance, porque assim creio ter mais propriedade para fazer comentários e análises delas do que das demais. As canções escolhidas foram batizadas de: *Good Business* (composição Daisy Cordeiro), *Cachaça* (Lena Kilina), *Tofe Ti Tofe* e *Oh! Esse Fatal Carisma* (as duas últimas compostas por mim). Como dito anteriormente, todas as canções foram arranjadas e partiturizadas pelo Maestro Felipe Botelho. Veremos que, em muitos desses exemplos, as músicas de cena seguem o estipulado por Tragtenberg:

Não basta à música de cena ilustrar uma situação dramática a partir dos elementos fornecidos pela narrativa verbal. É preciso que ela explore os diferentes ângulos e que interfira com suas qualidades específicas na encenação como um todo, operando basicamente com os parâmetros de espaço e tempo, densidade e velocidade da cena e, finalmente, na curva dramática. De forma que sejam identificadas e exploradas de maneira diagonal as diversas camadas que compõem o fenômeno cênico (2008, p. 22 e 23).

Também para orientar esse item, resgato mais perguntas formuladas no início desse capítulo: o que acontece quando complexificamos a performance musical dentro da estética do Oficina? Quais respostas e alternativas encontramos enquanto grupo?

Nos exemplos a seguir, há maior complexidade da performance musical do que o que tenho dissertado até agora, seja porque há uma formação completa da banda que acompanha o elenco, seja porque há divisão entre solistas e coro, seja porque as músicas

---

<sup>65</sup> Para uma melhor compreensão dos comentários que teço aqui, recomenda-se a escuta das músicas listadas nas notas de rodapé desse subitem.

refletem e contracenam de maneira intrínseca com o texto e com a dramaturgia textual. Esses exemplos, no entanto, são somente algumas das possibilidades que encontramos durante a Universidade para as músicas de cena e para a atuação, outras possibilidades foram construídas com outras músicas em outras cenas, e outras mais poderiam ser construídas se continuássemos o processo criativo por mais tempo.

O primeiro exemplo é o da música *Good Business*, que foi composta a partir do seguinte extrato textual:

(Entra o Empresário Macho Alfa acompanhando do Coro Good Business pelo lado contrário de Carmem, Cacilda o percebe)

CARMEM

Este tal empresário, meu amor,  
um cafetão filho da puta,  
me pôs pra trabalhar num show depois do outro,  
das duas às três, depois às quatro, às cinco horas...  
até o raiar da Aurora...

(coreografia de pernas ao redor de Carmem)

Nove Horas de Shows contínuas por Nove Semanas  
na engrenagem do Good Business! Good Business! Good Business! (projeção  
reforçando o Good Business!)

(BREQUE. Empresário Macho Alfa acompanhado do Coro Good Business  
atravessa a pista e entrega bolinhas de comprimido para Carmem)

Estou com todos os ésse-ésses,  
do STRESSE!

(O Coro Good Business violentam Carmem com choques elétricos. Ela os  
expulsa)

Não quero por enquanto, ver nada,  
nem ninguém,  
até que me cure alguma Boa Notícia  
você tem alguma minha estrela?

Nessa cena, Carmem Miranda está sob o efeito de medicamentos pesados, e relata uma “overdose” de shows, o que reflete o excesso de trabalho ao qual era submetida no final de sua vida. Nisso, ela encontra Cacilda, que durante uma crise no Teatro Brasileiro de Comédia, ficava cada vez mais ociosa. Então, uma das Carmens<sup>66</sup> começa a cantar essa música que foi composta num formato de jazz, ao passo que um coro de vedetes dança a canção. Enquanto havia o desabafo de Carmem, com um contexto trágico, já que antecede a sua morte, a música pintava uma atmosfera dançante e alegre, sendo tocada pela banda. Assim era a música, já cifrada, no roteiro musical da peça, também presente no Anexo III:

"O Americano empresário dos teus shows depois me paga. "

<sup>66</sup> Nos trabalhos do Oficina é comum que personagens sejam multiplicados e interpretados por vários atores.

**Banda puxa a introdução do Jazz |: G Am7 | Bm7 Am7 :| Quando o coro já está formado | D7 | % |**

**G Am7 Bm7 C**

Este tal empresário, meu amor,

**Am7 D7 G° G**

um cafetão filho da puta,

**G Em7 A7 D**

me pôs pra trabalhar num show depois do outro,

**G D7 G A7 D7**

das duas às três, depois às quatro, às cinco horas... .

**Am7 D7 G**

até o raiar da Aurora...

**G D7 G Am7 D° D**

Nove Horas de Shows contínuas por Nove Semanas

**D7 C A7 E7**

na engrenagem do Good Business! Good Business! Good Business!

**Convenção: Em JJJ**

**A7 Am7 D7**

Estou com todos os ésse-ésses,

**Bb° /**

do STRESSE!

(O Macho Alfa coloca uma bolinha na boca de Carmem) - **Guitarra marca a ação**

**Am7(9) D7 G D7**

Não quero por enquanto, ver nada,

**Bm (fim)**

nem ninguém,

até que me cure alguma Boa Notícia você tem alguma minha estrela?

O contraste do conteúdo cantado por Carmem, com a melodia escolhida e o tom cômico que se dava na atuação geravam a comédia em cima do contexto trágico da personagem. O coro de dançarinas também contribuía para esse contexto e Carmem, no final da música, tomava comprimidos, sendo medicada. A seguir, a partitura da música acima:

## Good Business

Piano

Daisy Cordeiro

Chords for the first staff: G, Am<sup>7</sup>, Bm<sup>7</sup>, C, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>°</sup>, G

Chords for the second staff: G, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, G, D<sup>7</sup>, G, A<sup>7</sup>

Chords for the third staff: D<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G, G, D<sup>7</sup>, G

Chords for the fourth staff: Am<sup>7</sup>, D<sup>°</sup>, D, D<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>

Chords for the fifth staff: E<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>

Chords for the sixth staff: Bb<sup>°</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G, D<sup>7</sup>, Bm

67

O outro exemplo escolhido é o da música *Cachaça*, que é cantada logo em seguida, na mesma cena. Composta por Lena Kilina, a única integrante russa da Universidade, o que seria inicialmente o misto de uma marcha russa, acabou se tornando uma marchinha russo-brasileira de carnaval em homenagem à cachaça. Irônica, a homenagem reflete os problemas de Carmem com o alcoolismo na fase final de sua vida, enquanto a atmosfera se mantém como festa, carnaval e celebração.

**Banda puxa intro Marchinha | Am | % |**

CARMEM

**E7 Am DmAm F7 E7 Am**

Majestade? Aqui só conheço uma: o Baco cinquenta e um!

**E7 Am**

A Pinga! A Cachaça! Que nome lindo de cantar!

**F Am**

Me arreganha toda... Pinga! Cachaça! Qual enche mais a Boca!?

**E7 (breque) F#°**

Ganimedes, Gostosura! Mais uma Cachaça!

*(As duas brindam, dão pro santo)*

<sup>67</sup> A performance da música *Good Business* está disponível no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=1186](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=1186).

## Cachaça

Lena

Piano

5 Pno.

9 Pno.

13 Pno. que nome lindo de cantar

17 Pno.

21 Pno. Qual enche mais a boca?

25 Pno. Ganimedes gostosura

68

Já *Tofe Ti Tofe* foi a primeira música que compus para o rito. Ainda parte da mesma cena, tomei como referência *The Lady in the Tutti Frutti Hat*, de Carmem Miranda<sup>69</sup>, e a partir dessa melodia criei uma nova, que se adequasse ao que o coro cantaria nessa passagem. Aqui, Carmem já se encontra mais fragilizada. A cena tem uma elipse temporal, é como se Carmem revisitasse toda a sua vida em um curto espaço de tempo e, nessa altura, ela já não mais esconde os seus problemas de saúde. “*Tofe Ti Tofe*”, o nome da música, é uma onomatopeia das tosses que Carmem não consegue segurar ao longo da cena.

**Banda puxa intro da marchinha | Dm | A7 |**  
**CARMEM**  
**Dm C7 F A7 Dm/**  
 “Eu sou A Dama das Bananas! Tofe ti Tofe”  
 Não, não leia.

<sup>68</sup> A canção *Cachaça* pode ser conferida no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=1357](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=1357).

<sup>69</sup> A canção *The Lady in the Tutti Frutti Hat* pode ser conferida no link: <https://www.youtube.com/watch?v=TLsTUN1wVrc>.

**Convenção Dm JJJ****AmE7 / Am**

pra que saber? O importante é sofrer menos!

**E7 Am (fim)**

ponha na minha cabeça esse Poder!

**Tofe Ti Tofe**

Rodrigo Bittes

Piano

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

Pno.

70

Também como marchinha de carnaval, a música é a última das autorais dessa cena. Em seguida, Carmem se despede de Cacilda enquanto o coro e a solista Beatriz Id cantam *Adeus Batucada*. As três músicas citadas como exemplo são tragicômicas e retratam o encontro fictício entre essas duas personagens, trazendo o carnaval, o samba e a orgia para a tragédia que elas viviam.

*Oh! Esse Fatal Carisma* era a última música autoral do espetáculo, duas cenas após as anteriores, e a sua composição também foi minha. Essa já se apresentou como um desafio maior porque mesmo a compreensão do texto me parecia um pouco obscura, a princípio: “Oh!/Esse fatal carisma/poder de presença,/em vez de direitos/fonte de todos os meus males/agrido com o meu simples estar/porque sempre estou”. Para que fosse

<sup>70</sup> *Tofe Ti Tofe* pode ser conferida no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=1481](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=1481).

possível musicar essa fala, e criar a última música cantada por Cacilda, era necessário que eu entendesse ou atribuisse algum sentido ao que ela estava falando. Então compreendi que, dado o contexto da peça e o que Cacilda passara nos atos anteriores, ela se referia ao seu próprio poder de presença cênica, anteriormente idolatrado pelo personagem Rizzo (que foi pulverizado em diversos coros e solistas). Esse seu poder de presença, denunciado por ela como um “fatal carisma” é o que ela atribui como a sua ruína e como a origem de suas mazelas. Decidi, portanto, que essa canção deveria ser algo mais próximo do rock, algo que tivesse uma agressividade latente, o que foi brilhantemente arranjado por Felipe Botelho.

CACILDA MARIA

**Am D7**

Oh!

**Am D7 Am D7**

Esse fatal Carisma,

**F7 E7**

poder de presença,

**Am**

em vez de direitos,

**GAm D7**

fonte de todos os meu males.

**Am D7**

agrado com meu simples estar,

**Am G Am**

porque sempre estou...

Para a criação dessas duas músicas de cena, optei por um processo criativo diferente daquele feito em conjunto pelo Núcleo 5. Não criei em uma etapa o ritmo para posteriormente pensar a melodia. Construí, a partir do texto, frases melódicas, já incluídas dentro de um determinado padrão rítmico (seja ele o de uma clave rítmica de samba, como no caso de *Tofe Ti Tofe*, seja um padrão mais livre, que foi transformado em um rock dançante como em *Oh! Esse Fatal Carisma*). Inicialmente, as músicas foram testadas acapela e esboços foram gravados. Depois, mais desenvolvidos, esses esboços foram apresentados para o grupo no dia 19 de abril e, finalmente, antropofagizados por todo o elenco e pela banda, até fazerem parte da encenação final.

Cumpramos ressaltar que todas as músicas aqui trazidas foram executadas ao vivo por elenco e banda (havia somente alguns momentos específicos em que músicas eram colocadas a partir de gravações, de resto, todas as autorais bem como a maioria das listadas nas rubricas do texto foram executadas pelo grupo) o que constrói uma relação distinta entre atores e público, ainda mais se considerada a proximidade entre ambos no espaço do Oficina. Além disso, como dito anteriormente, é possível observar a partir das performances registradas em vídeo, que as músicas que compusemos contracenam

com a dramaturgia textual e com o contexto visual da cena, ora construindo reforço para a letra cantada por coro e protagonistas, ora trazendo contraponto, ironia e comédia, como é a maioria dos casos. É o que diz Tragtenberg: “ao transitar entre o estilo musical de referência e a sua recriação, a música de cena busca em seu próprio texto os meios expressivos que contemplem os diferentes registros presentes nas texturas dramáticas da cena” (2008, p. 33).

## Oh Esse Fatal Carisma

Rodrigo Bittes

71

### 3.1.5. Período de ensaios (atuação e cena)

Entre maio e junho tivemos pouco mais de 06 semanas para o ensaio e finalização do rito *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*. Embora o espetáculo fosse inteiramente criado a partir de somente quatro cenas da odisseia de *Cacilda!*, o trabalho era volumoso para a quantidade de tempo disponível: ensaiar o coro em todas as cenas, afinar e transpor todas as músicas para as partituras e para banda e solistas, decidir figurino, iluminação, entradas e saídas, microfonação adequada para os atores (precisávamos revezar os microfones, pois não havia suficientes para todo o elenco). Assim, dedicamos, a princípio, uma semana para o levantamento de cada cena.

<sup>71</sup> *Oh! Esse Fatal Carisma* pode ser vista no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=4167](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=4167).

Ao final de quatro semanas, tínhamos a estrutura geral do espetáculo formada – ainda que cambaleante – e nos restavam pouco mais de duas semanas para ensaios gerais.

Nesse período, a estrutura de um ensaio típico se dava da seguinte forma: os ensaios das cenas passavam por música e atuação de maneira simultânea. Nash Laila corifeava a direção de cena enquanto que Felipe Botelho corifeava a banda. Em conjunto, os dois dirigiam a criação artística. Os demais membros do Tyazo que codirigiam o Núcleo 5 também atuavam como atores dentro do rito e se distribuíam em outras funções, de produção, sonoplastia, membros da banda, como já mencionado. Assim é que nesse período, a cada semana, quando começávamos o início dos ensaios de uma nova cena, todos aqueles que não eram protagonistas naquela cena em questão continuavam implicados no seu desenvolvimento, seja como banda, seja como produção, figurino, sonoplastia ou coro.

Na formação da banda, alguns atores do elenco passaram a se revezar para o acompanhamento das músicas<sup>72</sup>. Então, além de desempenharmos muitas funções durante os ensaios, também na execução das cenas ora éramos coro, ora protagonistas, ora banda, ora trocávamos de figurino ou auxiliávamos alguma outra pessoa do elenco na sua troca ou no revezamento dos microfones. Essa grande quantidade de funções e a necessidade de transicionar rapidamente entre uma posição e outra me parecia desafiadora durante o processo. Especialmente na cena 02, eu acabava de ser protagonista na cena anterior, voltava para o coro, e, logo após cantar uma música, me sentava ao piano para fazer parte da banda até o meio da cena, quando retornava para o coro<sup>73</sup>. Isso requeria certos ajustes durante a performance, e uma atenção constante no todo (aí é que começavam a fazer sentido alguns dos exercícios que tínhamos feito antes, como o do envio das “flechas”, ou como o da ocupação do espaço do Oficina, citados anteriormente). Aliás, passado um certo pânico inicial quando me sentei ao piano nos primeiros ensaios – porque cri que, na rápida velocidade em que a banda trabalhava para tocar todas as músicas, eu não conseguiria acompanhar os demais instrumentistas – percebi que o centro da nossa montagem era, mais uma vez, o coro. Sempre que saíamos da banda ou que não éramos mais protagonistas de determinada parte, voltávamos para ele.

---

<sup>72</sup> Os seguintes membros do elenco também compuseram a banda, tocando os seguintes instrumentos: Beatriz Id – piano, Kaiala Mavamba – percussão, Lufé Bollini – bateria, Raquel Ferraz – violão, Rodrigo Bittes – piano, Tetê Purezempla - saxofones soprano e barítono.

<sup>73</sup> O trecho a que me refiro pode ser conferido no link: [https://youtu.be/OSE76\\_en83w?t=380](https://youtu.be/OSE76_en83w?t=380). Aqui, o vídeo começa na cena 1, e, logo em seguida, eu saio de cena para integrar o coro durante a cena 2, e, depois, vou para a banda e me sento ao piano.

Outra dificuldade que se apresentou nesse período, e essa de ordem mais prática, foi a da disponibilidade do espaço. A sede do Oficina, embora ampla, era dividida entre o nosso núcleo e os outros 04 que compunham a U.A. Além disso, nesse período estava em cartaz a montagem do Oficina de *Esperando Godot*, que ocupava o teatro durante as noites de quinta a domingo. Com isso, diversas foram as vezes em que tivemos que encontrar outros espaços de ensaio, inclusive para o levantamento de cenas novas, o que significava novos ajustes: era preciso levar todos os instrumentos para o novo local de ensaio (ou ao menos instrumentos substitutos – no caso do piano, por exemplo, levávamos um teclado), e sempre que mudávamos o lugar de ensaio, o tempo das ações, o tempo do coro, a resposta entre atores, solistas e banda era distinta. Para se cruzar a pista inteira do Teatro Oficina leva-se um tempo muito distinto do que se gasta para cruzar o palco de outros espaços de ensaio. Assim, sempre precisávamos “reaprender” as cenas enquanto coro quando não tínhamos o teatro disponível.

Depois de levantadas as 04 cenas, que já totalizavam mais de 1 hora de espetáculo, era necessário procurar figurinos, adereços e objetos de cena para todo o elenco e para todos os personagens (várias pessoas interpretavam mais de um personagem). Nesse período pudemos visitar os depósitos do Oficina, repletos de figurinos históricos, muitos deles ensacados há muitos anos por falta de espaço para guarda e manutenção. Nós nos dividimos em diferentes equipes para organizarmos o trabalho: uma equipe de figurino, outra de sonoplastia<sup>74</sup>, outra de assistência de direção e dramaturgia... O tempo para a estreia era pouco e havia muitas demandas simultâneas.

Além disso, por se tratar de uma residência com um caráter pedagógico, houve uma preocupação de dividir o roteiro de maneira que cada universitário do Núcleo 5 tivesse uma participação significativa na peça – todos possuíam ao menos um solo cantado durante o rito. Isso permitiu refletir sobre a separação entre coro e corifeu, já que assim todos podiam exercer, ao longo do rito, os dois lugares. E nisso ecoam também os debates que ocorreram durante a 5ª denteção, decorrentes do Tudão Te-ato, sobre quem são tradicionalmente os solistas e os protagonistas do Oficina, quais os corpos ocupam esses espaços – e, novamente, por mais que se trate de um teatro revolucionário em inúmeros sentidos, os corpos em destaque, corifeando os demais, geralmente são os corpos brancos cisgêneros, predominantemente masculinos. No Núcleo 5, todos os corpos

---

<sup>74</sup> Repito aqui os nomes de cada equipe do Núcleo 5, responsável por frentes distintas para a montagem. Emprego, portanto, o termo “sonoplastia” sem me preocupar com a sua definição, que foge do escopo desse trabalho, mas o utilizo tão-somente porque ele assim foi utilizado durante a U.A.

puderam corifear, e, a partir da pulverização de Cacilda y Carmem em várias Cacildas e várias Carmens, muitas puderam representá-las.

E por falar em coro, a sua presença mais atuante ocorria na terceira cena no rito. Por ser a cena mais longa da peça e também a que exigia uma presença mais constante do coro, era a que sempre apresentava maior dificuldade nos ensaios. Ela também era a cena com a maior quantidade de músicas – muitas delas, novamente, cantadas em coralidade. Esse, talvez, seja o trabalho central do Oficina, o da construção do coro: como é desafiador fazer com que um grupo de performers, atrizes e atores, músicos e não músicos, se comporte como um coro, como um corpo que opina, que interage com o público, que ri e que goza, e não somente como um aglomerado qualquer de pessoas que executa ações dissociadas da performance. Além disso, era nessa cena que Cacilda enfrentava o seu luto, era nela que surgia a tragédia – parte integrante da Tragycomédiorgia.

Um dos últimos desafios para a finalização da montagem foi o de definir o final da peça. Como encenamos somente um trecho de *Cacilda!*, o texto era interrompido de maneira abrupta, numa cena que originalmente não finalizaria a peça. Era preciso, então, criar uma liga entre as cenas montadas e um final para o espetáculo. Decidimos finalizar, então, instigados pela última fala de Cacilda Maria<sup>75</sup>, com o que ela convoca para si, para o seu povo e para o seu filho: a erecção da coluna vertebral.

CACILDA MARIA

Ah!

De modo algum me submeti

não consigo esquecer a realeza da minha presença no palco o brío do meu povo e do meu filho ordena/dirige:

erecção da coluna vertebral!

O espaço do Oficina, esse Terreyro Eletrônico, esse Teatro de Encruzilhada, por suas dimensões, sua história e suas características próprias – que passam pela luta por seu território, pelo tombamento da sua sede, pelos seus mais de sessenta anos de história, pela sua estética tragi-cômica-orgiástica, pelo poder que emana do coletivo, possibilita que o sonho se concretize em cena. No nosso rito, como se verá a seguir, pudemos ser megalomaniacos em alguns momentos: a entrada de Carmem Rhéa (Wini Lippi) na cena 2, com um turbante que se estendia da terceira galeria até o chão de terra do teatro, a entrada das Fifis (Felipe Côrtes, Gabriela Costa e eu), pelo lado de fora do teatro, de carro,

---

<sup>75</sup> Nos textos do Oficina é comum que os personagens adotem várias características que modifiquem os seus nomes. Assim, Cacilda, por exemplo, ora é citada como Cacilda Maria, ora como Cacilda Vermelha, ora como Cacilda Azul, refletindo diferentes facetas da personagem.

no parque do Bixiga – utilizando o terreno de maneira clandestina –, e o chão de estrelas, citado em rubrica no texto e concretizado na cena final são alguns exemplos possíveis. No rito ainda adentraram os parangolés de Hélio Oiticica, as músicas de Carmem, o luto e os personagens de Cacilda, a história do Teatro Oficina e o aqui e agora do Teatro Brasileiro, como se verá a seguir.

### **3.2. O rito final – Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade**

Pode parecer redundante falar sobre a peça de maneira separada agora, uma vez que vários trechos dela já foram colocados em hyperlinks ao longo dos itens anteriores, mas aqui eu tecerei comentários diversos sobre essa performance, relacionando-a com o que trouxe nessa escrita desde o seu princípio. Além disso, eu já avisei: serei por vezes circular.

Ao nos aproximarmos da data da apresentação, um primeiro debate se instaurou: utilizaríamos máscaras descartáveis durante a performance? Ainda estávamos vivendo os derradeiros momentos da pandemia de Covid-19 e vez ou outra alguém era contaminado e precisava ficar de quarentena para poupar os demais e esperar a melhora. Ainda que estivéssemos nos últimos momentos da pandemia, a maioria de nós já havia se vacinado com ao menos duas doses e decidimos, portanto, que, em performance, não teríamos máscaras.

Então, feitos os ajustes finais para a apresentação, chegamos à data de estreia. O nosso rito foi apresentado no dia 21 de junho de 2022, diante de um Teatro Oficina lotado, com público em todas as galerias e arquibancadas do teatro. Infelizmente, tratou-se de um projeto com apresentação única: depois de finalizada a 5ª denteção finalizou-se também o orçamento que permitia a continuidade do projeto, e várias pessoas envolvidas precisaram iniciar outras atividades, de modo que não conseguimos dar continuidade ao rito.

Agora, sigo para uma descrição rápida das quatro cenas que compunham a dramaturgia da peça. Perceberemos que, de modo geral, a música de cena era condutora da dramaturgia. Sobre isso, podemos lembrar Tragtenberg que, ao se referir ao compositor de cena como “dramaturgo do som” (2008, p. 16), disserta sobre a presença da música de cena e do som na composição musical para o teatro:

As técnicas tradicionais de composição, todas elas, ocidentais e orientais, antigas e recentes, bem como um par de ouvidos em bom funcionamento, são requisitos para que o compositor possa conscientemente abandoná-las ao sentir tal necessidade (idem, p. 17).



Foto: Jennifer Glass. O coro antropofágico canta o samba-enredo do Morro da Casa Verde em homenagem à Cacilda.

E, ainda,

só a ignorância histórica pode justificar a visão de que a música de cena é uma criação artística de segunda categoria porque opera em relação a outros códigos e não *por* e *para si* (idem, p. 19).

Com os ouvidos em bom funcionamento, iniciemos o rito. Dramaturgicamente, começávamos com o samba-enredo do Morro da Casa Verde que era cantado pelo coro ao entrar no palco-pista carnavalizando o Terreyro Eletrônico. Depois de cantar à Cacilda, o coro ia embora, deixando em cena uma primeira Cacilda solitária, interpretada por Giovana Lago, que se olhava no espelho em crise por estar ociosa no TBC. Em seguida apareciam as Fifis (Felipe Côrtes e eu), suas amigas, sua irmã Cleyde Yáconi (Gabrielle Leme), Vidinha (Viviane Pitaya) e Ana Kenedy Kardashian<sup>76</sup> (Gabriela Costa), que lhe incentivavam a sair de seu luto. Essas personagens cantavam à *momarquia*<sup>77</sup>, e se utilizavam de estratégias diferentes para conseguir que Cacilda se lançasse em outros desafios – até em uma viagem ao Rio de Janeiro, quem sabe. Ao final da cena, uma coroa era apresentada, e as personagens tentavam coroá-la rainha, ao que ela negava, dizendo:

CACILDA

Ai. É pesada! Ainda não.

O amor só me fez uma visita rápida no meu marasmo

Mas ainda não me coroou com um novo entusiasmo

Continuo princesa, solteira e de luto!

<sup>76</sup> No Oficina, é comum que personagens reais se misturem a personagens imaginárias, que, por sua vez, sejam mescladas a diversas referências. Nessa antropofagia vemos, na cena apresentada, por exemplo, uma personagem real (Cleyde Yáconis), contracenando com uma das muitas versões de Cacilda e com as demais personagens que nunca existiram, mas que são criações e somas de personalidades passadas e presentes.

<sup>77</sup> O neologismo *momarquia* brinca com as palavras “monarquia” e o Rei Momo: “Na mitologia grega, Momo era o “Deus da Galhofa e delírio, da irreverência e do achincalhe”, sendo expulso do Olimpo por seu comportamento zombeteiro. Na Roma antiga, por ocasião das saturnais, o mais belo soldado era coroado Rei Momo e tratado como verdadeiro senhor, comendo e se divertindo à exaustão. Quando a festa chegava ao fim, o alegre monarca era levado para o altar de Saturno e sacrificado. Morria o Rei Momo. No ano seguinte elegia-se outro. (ARAÚJO, 2003, p. 162).

Quando o Carnaval carioca foi oficializado, surgiu em 1933 a ideia de também oficializar a figura do monarca que, segundo um jornalista do jornal A Noite, andava “disfarçado na pele de um diabinho qualquer”. O primeiro Rei Momo não nasceu em maternidade alguma. Seu surgimento aconteceu na Praça Mauá, dentro um jornal, em janeiro de 1933. Vasco Lima, gerente do vespertino, Anísio Mota, caricaturista, e Edgar Pilar Drummond, cronista de Esporte e de Carnaval, foram os criadores do “monarca”. Francisco Moraes Cardoso, redator de turfe, alto e gorducho, foi convidado e aceitou prontamente a ideia. Devido ao volumoso corpo do “rei”, uma costureira do teatro Municipal foi incumbida de confeccionar a sua vestimenta.

Assim, na noite de 18 de fevereiro de 1933, Moraes Cardoso, figurando com vistoso vestuário (inclusive coroa e cetro) Sua Majestade Rei Momo, primeiro e único, desembarcava com grande solenidade do vapor Mocanguê, alegando estar chegando de um país imaginário. Estava então criada a personagem real que desse ano em diante estaria presente em toda a temporada carnavalesca, pontificando nos bailes, participando dos desfiles. E, como é natural, dando autógrafos, lançando proclamações folgazes, designando-se na primeira pessoa do singular: “Eu, Rei Momo, resolvo, determino, ordeno..” (EFEGÊ, 1982, p. 43)” (Garrini, 2015, p. 158-159). Trata-se, portanto, de uma monarquia carnavalesca.



Foto: Jennifer Glass. Fifis tentam coroar Cacilda.

Na cena dois, uma nova Cacilda entrava em cena. Cacilda Vermelha (Danielle Rosa) vinha como de uma praia ao som de *Girl From Rio*, canção de Anitta, desembarcando no palco-pista. Recebida pelo coro antropofágico cantando *Tai*, ela logo se deparava com a primeira Carmem a entrar em cena, a Carmem Rhéa<sup>78</sup>, que era interpretada por duas atrizes (Wini Lippi y Daisy Cordeiro). Aqui se dá o encontro das deusas na clandestinidade. Uma, enlutada por seu ócio, a outra, envenenada por seu empresário (Lufe Kabra) para otimizar a sua produtividade. Ambas, servidas por Ganimedes Gostosura<sup>79</sup> (Fernando Vitor). Nessa primeira metade do rito, vemos a

<sup>78</sup> Carmem Rhéa é a junção da personagem de Carmem Miranda com a Deusa Rhéa, associada à Terra e aos fluidos universais. “Numa cosmogonia reconstituída, “orientalizante”, o andrógino Aión gera, por autofertilização, Krónos e Rhea (em Ferécides, Rhê), a antinomia principial que depois deve ser conduzida (mediante Eros) ao acordo (homologia) e ao amor (phília), à identidade (tautotês) e à unidade (hénôsis), que para os órficos marcam o começo da existência (...). Deixando a indistinção originária, Krónos representa o elemento masculino, princípio da identidade (permanência) e da individualidade (unidade); Rhea representa o elemento feminino, princípio da alteridade (mudança) e da pluralidade (diversidade). Da união entre a Krónos e Rhea (posteriormente vistos como aritmeticamente equivalentes à mônada e à díada) surgiu a pluralidade de unidades individuais, matrizes de toda a pluralidade subsequente” (Fernandes, 2017, p. 26).

<sup>79</sup> Ganimedes, muitas vezes durante o texto chamado Ganimedes Gostosura, é um personagem que advém da mitologia greco-romana, presente em muitos mitos, raptado por Zeus por conta de sua beleza e transformado em copeiro dos deuses. Em suma, ele era “um jovem muito belo, e é justamente essa beleza que faz com que Zeus se transforme em uma ave para raptar o rapaz. (...) Ainda ressaltando o aspecto físico do personagem que se destaca, a beleza, salientamos o comentário de Craig Williams, quando afirma: “De fato, a figura de Ganimedes aparece na literatura Romana como o arquétipo do belo, sexualmente desejável escravo do sexo masculino [...]” (...). [A]o construir a identidade homoerótica de Júpiter [correspondente a Zeus na mitologia romana] pela expressão “abrasado de amor”, o narrador posiciona-se discursivamente acerca da existência de uma relação homoerótica entre o rei dos deuses e Ganimedes. Orfeu, todavia, não exclui do relato a informação de que o jovem troiano também foi copeiro de Júpiter. Ademais, o narrador observa que Hera, deusa com quem Júpiter era casado, opunha-se à presença de Ganimedes no Olimpo se vindo néctar ao rei dos deuses” (Souza; Mota; Santos, 2023, p. 13-14).

predominância da comédia e da ordinaryidade do teatro de revista, como preconizou Zé Celso (Corrêa, 2004). Além disso, um coro de dançarinas/*strippers* entra em cena em determinado momento – justamente quando Carmem é dopada – e encenam, ainda que de maneira breve, um lado mais despojado e orgiástico desse rito. As ideias e os acontecimentos cena a cena não são apenas narrados, eles são cantados em coro, conduzidos pela música de cena, e são, sobretudo, vividos em conjunto pelo teatro.



Foto: Jennifer Glass. Ganimedes (com vestes que remetem a Exu) serve bebida à Carmem Rhéa.

Aqui, estamos falando, novamente, da inseparabilidade entre corpo e pensamento no trabalho do Oficina. Gumbrecht, ao descrever o teatro clássico francês alexandrino, descreverá a separação dessas duas grandezas e a subordinação do primeiro ao último, presente no que escreveu Descartes (2010, p. 55 e 56). O Oficina, arrisco dizer, está no extremo oposto: em muitas ocasiões o sentido do pensamento é intuído ou sentido primeiramente pelo corpo, pela eletricidade, e depois – às vezes dias depois que o evento teatral se encerra – é que ele é apreendido pelo pensamento racional. Essa forma teatral é muito distinta da que o autor descreve como sendo o teatro clássico francês do século XVII, no qual:

A produção de complexidade semântica era esmagadoramente predominante – em detrimento de quaisquer efeitos de presença. Nas tragédias de Corneille ou de Racine, os atores dispunham-se em semicírculo no palco e recitavam textos muito abstratos, na forma pesada do verso alexandrino (idem, ibidem).

Diametralmente oposta a essa estética, a tragycomédiorgia coloca elementos diversos, às vezes conflitantes, num único caldeirão. Dando seguimento à nossa dramaturgia, na cena 3, como já dito anteriormente, surge a tragédia. Entre ela e a cena anterior, Carmem, depois de dopada, se despede de Cacilda e é levada para fora do teatro pelo coro, enquanto cantamos a música *Adeus Batucada*. No entreato, músicas são cantadas, refletindo mudanças de atmosfera: o carnaval de despedida de Carmem dá lugar à música russa cantada por Lena Kilina, que canta as tragédias mundiais. Depois dela, um dueto formado por Viviane Pitaya e Tetê Purezempla cantam *Babalú* e, por fim, eu canto *Uva de Caminhão*, contracenando com Danielle Rosa de mãe de santo e sua filha, a pequena Florbela. Passado o entreato, entra uma nova Cacilda enlutada, desta vez batizada de Cacilda Maria (Beatriz Id). Em contracena com Vidinha e Ana Kenedy (Fernando Vítor, Lena Kilina e Gabrielle Leme) e com o coro, Cacilda é convidada a se olhar no espelho. Nele, vê a imagem projetada de Carmem Miranda (Felipe Côrtes), que sai do alçapão do teatro, revelando um grande tecido azul, que simboliza o desenterramento do rio Bixiga (mais uma vez, a relação teatro-cidade). Em seguida, liderados por duas Carmens (além da já citada aparecia uma outra, em dueto, interpretada por Tetê Purezempla) ligávamos a fonte da Eternidade, abrindo as águas do rio para dentro do teatro. A palavra falada e cantada é literalizada em ação (e, aqui, ousou dizer que tudo isso é muito mais poético em tese do que na realidade quando pensamos que a água que banha o teatro é a mesma sob gestão da Sabesp). Cacilda sai do seu luto, finalmente.

Nessa cena estamos falando, também, sobre a origem do Teatro Oficina. Quando Cacilda enlutada, Cacilda trágica, deixa de sê-lo para abraçar uma nova possibilidade, também estamos falando sobre o TBC e possíveis novos futuros para ele. No Oficina, creio ser possível entender Cacilda como a personagem que personifica o Teatro Brasileiro de Comédia, e, quando ela deixa de ser enlutada, quando ela sai da sua tragédia, é como se o Oficina também se recuperasse da tragédia de seu teatro irmão, que fez parte de sua história nos seus primórdios. É como se o Oficina pusesse em cena uma realidade muito desejada que não se concretiza. Quanto às músicas dessa cena, que como citei, eram numerosas, posso dizer que elas trabalhavam ora o reforço, ora a contraposição, ora a ironia, ora a reverência ao teatro e às figuras de Carmem y Cacilda.



Foto: Jennifer Glass. O Rio Bixiga sai do alçapão do Oficina.

[O] teatro e da dança que, mesmo incorporando elementos das novas tecnologias, (...) [são] por definição (...) [linguagens] que (...) [acontecem] no tempo e espaço reais. Irremediavelmente artesanais, em escala humana e de reprodutibilidade limitada, são linguagens que possibilitam uma atuação mais crítica e independente do elemento sonoro, que ganha um espaço e importância criativa maior, ao contrário do contexto industrial da cultura de massa (Tragtenberg, 2008, p. 14).

É nessa cena que, na minha opinião, os elementos cênicos começam a ficar mais e mais antropofágicos, caminhando para a finalização do rito e para a volta ao carnaval do início. Quando Cacilda sai de seu luto, o coro todo veste os parangolés de Hélio Oiticica<sup>80</sup>, já utilizados pela companhia em outros espetáculos, como *Macumba Antropofágica* e *Roda Viva*. Novamente, o Oficina se autorreferencia – o que, na minha visão, faz bastante sentido nesse contexto específico porque, mais uma vez, a história da companhia está imbrincada à história do TBC e, portanto, à história de Cacilda.

Depois, a cena final se iniciava com uma passagem de bastão entre a Cacilda em luto e a última Cacilda, que, tomando a sua vez, passava a ser homenageada e cortejada pelo coro de Rizzos (aquele personagem que citei anteriormente que teve o seu texto pulverizado em coro: o texto inicial do Rizzo foi, como falei, o primeiro a ser musicado em conjunto pelo Núcleo 5). Então, depois de cortejada, Cacilda finalmente toma a palavra e se auto coroa (numa referência direta ao auto-coroamento, que também já vimos antes). Cacilda se torna, por fim, rainha.

Agora permito-me voltar a um assunto que toquei em momentos diversos dessa escrita, mas com um olhar mais aprofundado. Quando digo que há a inseparabilidade entre corpo, atuação e música no Oficina e que a dramaturgia do rito era conduzida pela música de cena, creio ser possível traçar um paralelo com o que Leda Maria Martins

---

<sup>80</sup> Os parangolés, obras do artista plástico Hélio Oiticica, são vestimentas feitas a partir de materiais diversos e assim descritas por Waly Salomão em seu livro “Hélio Oiticica: Qual é o Parangolé?”: “Qual é o parangolé?” era uma expressão muito usada quando cheguei da Bahia para viver no Rio de Janeiro, e significava, entre outros sentidos mais secretos: “O que é que há?”, “O que é que está rolando?”, “Qual é a parada?” (...). A gíria funciona como meio de driblar a dura realidade (...) inventando compartimentos, lajes, esconderijos, malas de fundo falso, tabiques, puxadinhos, biombos que não passem pela mediação da sociedade que os acossa. A gíria instalando um ambiente escondidinho-penetrável: é o verbo em ereção, uma tonalidade sugestiva da fala, o léxico ouriçado. (...) O brutalista **PARANGOLÉ** de HO (...) surge de uma vontade de apreender o sentido bruto do mundo em seu nascedouro. (...) O **PARANGOLÉ “ESTOU POSSUÍDO”** – uma capa iniciática? – pode ser encarado como emanção do Exu-moleque chamado carinhosamente de “Seu Malandrinho” que baixa em um terreiro de macumba do morro da Mangueira (...). Preciosos indícios constituem as fotos que a francesa Desdémone Bardin, dirigida pelo insight do Hélio, tirou de um mendigo estacionado perto do MAM (Museu de Arte Moderna – RJ) e seu envoltório de trapos, tralhas, sacos plásticos, latas, sua parafernália de bugiangas recolhidas da descarga da grande cidade. Dessublimação do canônico e elevação do detrito. Dessa capacidade de atração pelo alheio e abaixo das instituições museológicas, desse observatório de um pária da família humana, o **PARANGOLÉ** parte e se transforma no ícone vorticista-corporal mais poderoso das artes contemporâneas” (2015, p. 29 a 31, grifos originais).

percebe no rito tradicional dos Congados, nos quais a música é a condutora da palavra e do movimento:

A mediação dos ancestrais, manifesta nos Congados pela força (axé) dos candombes (os tambores sagrados), é a clave-mestra dos ritos e é dela que advém a potência da palavra vocalizada e do *gestus* corporal, instrumentos de inscrição e de retransmissão do legado ancestral (2002, p. 85).

E,

a palavra vocalizada ressoa como efeito de uma linguagem pulsional do corpo, inscrevendo o sujeito emissor num determinado circuito de expressão, potência e poder. (...) A palavra proferida grafa-se na performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber (...) é concebida cineticamente. Como tal, a palavra ecoa na reminiscência performática do corpo, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe expressiva contígua que fertiliza o parentesco entre os vivos, os ancestrais e os que ainda vão nascer. (...) Por isso necessita da música, da dança, do ritmo, das cores, do *gestus* performático e da adequação para a sua realização (idem, p. 76).

Podemos compreender, portanto, que, no nosso rito – e isso talvez se estenda para outras produções do Uzyna Uzona – há produção de presença a partir da música e da voz. Por essa perspectiva, faz sentido perceber que o trabalho começa a partir do texto e da palavra falada e que esses serão os guias para a construção dos demais elementos cênicos. O som, traduzido a princípio a partir da palavra escrita e em seguida musicada, é o condutor da dramaturgia dessa estética e é ele que determinará os sentidos (em coesão ou oposição, dentre outros) que ganharão os corpos dos atores.



Foto: Jennifer Glass. Cacildas passam o bastão, uma para a outra.

A isso é possível relacionar as análises de Gumbrecht (2010), já que o coro tem um papel importante na produção de presença a partir da música. O trabalho do

“encantamento” do coro, ou da coesão do núcleo 5 a partir do contínuo trabalho composicional e musical se traduz na relação que este travará com o público desse teatro, que também passa a ser coro no Oficina. Inseridos nos trabalhos da companhia, os cantos são frequentes nos textos do grupo e geram presença no trabalho de atuação – presença essa que perpassa os três pilares da pesquisa – música, atuação e cena.

Inclusive, o poder de presença é o tema central da última música do rito, que canta Cacilda Maria. Novamente, as análises que trago aqui são muitas vezes literalizadas pela própria companhia: percebemos como a música conduz a dramaturgia da encenação e como toda ela parte do texto, produzindo presença, para, ao final, a protagonista encerrar a peça cantando sobre o seu próprio poder de presença. Ainda, Martins:

Minha hipótese é a de que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente local de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matrizes indígenas), por exemplo, essa concepção de performance nos permite apreender a complexa pletera de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e uma episteme diversas (2003, p. 66).

Percebemos, portanto, que nesse contexto o corpo passa a ser inscrição de memória – “o corpo como portal de alteridades” (idem, *ibidem*). Creio que, a partir dessa perspectiva, seja possível compreender essa miscelânea de referências e de rituais que se unem e se transformam em um só. A presentificação da performance no Oficina lança mão de inúmeras referências antropofagizadas que só farão sentido quando vivenciadas no corpo e conduzidas por esse encantamento musical.

Nesse sentido, cumpre resgatar aspectos levantados nessa escrita. Anteriormente, no início desse capítulo, trouxe algumas perguntas que norteariam a análise. Uma delas foi a seguinte: o que acontece quando complexificamos a performance musical dentro dessa estética? Penso que, de maneira sucinta, eu poderia responder simplesmente: a tragycomédiorgia. Embora curta, essa resposta traz em si mais significados do que podemos suspeitar. A maior complexidade da performance musical dentro do Oficina resulta na tragycomédiorgia porque é ela a representação sonora muito peculiar dessa estética que lhe é própria – somente uma performance musical também ritualística, também produzida e concebida em coro, a partir de um texto altamente antropofágico poderia resultar nesse tipo de produção estética.

Outras perguntas que levantei foram as seguintes: quais respostas e alternativas encontramos enquanto grupo? Como trabalhamos o cânone, a divisão de vozes, o texto em conjunto com a sonoplastia, a disposição no espaço e a troca de figurino, a inclusão do público na dramaturgia da peça? Aqui, creio que não valha a pena rememorar os diversos relatos metodológicos que narrei, que nos dizem dos caminhos que encontramos enquanto Núcleo para a feitura de um trabalho dessa envergadura. De toda forma, posso dizer de maneira breve que tais questões só puderam ser respondidas na execução do trabalho a partir da subdivisão do Núcleo em pequenos grupos, responsáveis por frentes ou áreas distintas do trabalho, com lideranças definidas. Assim é que havia pessoas responsáveis pelo figurino, pela sonoplastia, pela transposição das composições em partituras musicais para a banda, etc. Para a inclusão do público na peça, nos voltamos, mais uma vez, à tragycomédiorgia, dessa vez com foco na orgia, entendida como essa grande mistura de elementos.

Agora, sobre o paradigma do teatro dramático e pós-dramático e a centralidade do texto nessa criação, tema que já debati em diferentes momentos. Antes, indaguei: quando é que desobedecemos a essa hierarquia textual dentro do Oficina? E ainda: reconhecer que a montagem realizada pelo Núcleo 5 tem caráter textocentrista é o mesmo que dizer que esse trabalho está submetido ao paradigma do teatro dramático? Além disso, aqui cabe mais uma indagação: a submissão hierárquica que mencionei no capítulo 2 (das sonoridades ao texto dramaturgic) se dá exclusivamente no momento de criação teatral ou ela se mantém quando da performance?

Aqui, adentro ainda mais nessa estrutura antropofágica. Creio que embora haja fortes elementos de teatro dramático dentro da experiência que tive no Oficina, seria difícil classificá-lo inteiramente nessa categoria. Não posso considerar a hierarquização de elementos teatrais ou a presença de cargos na companhia como pistas determinantes para uma afirmação assim. Também há a inclusão do público e a abertura para a *performance art* em muitos momentos. Há o imprevisto, a quebra da quarta parede (que na verdade nem existe) e o improvisado que é abraçado – ele é, muitas vezes, desejado. Certo, a subordinação da montagem ao texto existe, mas até um determinado ponto: ela existe para ser quebrada, não é rígida. Mesmo em cena o texto é posto à prova ou é negado ou contestado. E mais, preciso reforçar que a minha experiência dentro do Oficina foi breve e se limitou à prática da 5ª denteição. Extrapolando os limites da Universidade Antropófaga para dizer que os demais trabalhos da companhia estão ou não submetidos

ao paradigma do teatro pós-dramático seria tecer conclusões que não têm bases concretas para análise a partir dos dados que disponho nessa pesquisa.

Além disso, a arquitetura do Oficina, um teatro sem cortinas, sem coxia, com um palco-pista, contribui para que essa estética específica, e talvez só ela ali caiba. O conceito tão complexo de personagem (Gumbrecht, 2010, p. 52 e 53) ora aparece ora desaparece ali. Os atores são, ao mesmo tempo, eles mesmos, versões mescladas de muitos personagens, coro, banda, público. E o público é coro, é banda, é personagem. É assim que essa estética fornece momentos carnavalescos de comunhão. A separação entre atadores e público, quando há, é muitas vezes frágil e facilmente rompida – de maneira proposital. É carnaval.

### 3.3. Cartografias Antropófagas II

Finalizo esse capítulo com a segunda parte das cartografias, iniciadas no capítulo anterior. Agora, regressando dessa grande viagem antropófaga, norteadas pelas flechas da tragycomédiorgia, destacam-se duas categorias desse trabalho, que já foram abordadas algumas vezes ao longo desse texto, mas que merecem ser entendidas enquanto pistas para melhor compreendê-lo. Vamos a elas.

A primeira é a *musicalidade*, que atravessa o antes e o durante do processo. O aprendizado do texto, a criação das personagens, a apropriação do rito e a antropofagia dos elementos cênicos se dão a partir dela. Como eu já disse anteriormente, a música de cena conduz a dramaturgia desse modo específico de trabalho, tanto na sua etapa de ensaios quanto na sua etapa de performance. Talvez os processos realizados nos demais núcleos tenham sido radicalmente distintos do que vivenciei no núcleo 5, mas mesmo quando considero os trabalhos em conjunto que realizávamos, unindo todos os universitários – Tudão Te-ato, Tudão Villa-Lobos e Percussão y Danças Afro-brasileiras – há sempre o atravessamento da musicalidade como condução do processo. As danças no Núcleo Afro são ensinadas a partir dos toques dos tambores – e a percussão, por óbvio, não pode deles prescindir. O Tudão Te-ato era mormente silencioso, à exceção de momentos em que trabalhávamos textos já encenados pelo Oficina, que eram sempre salpicados de cantos (alguns deles, cumpre lembrar, fazendo referências a orixás) e o Tudão Villa-Lobos, como o próprio nome sugere e como já explicado no capítulo 2, tinha como objetivo principal o trabalho sobre a obra do compositor brasileiro homônimo. Além disso, quando comparo o processo que vivenciei dentro do núcleo 5 com processos relatados por Leticia Coura, por exemplo, percebo que a roda de pessoas cantando é

característica comum da forma de se trabalhar música e texto dentro da companhia. Talvez herdada das rodas de samba, talvez herdada do trabalho em terreiros – aqui levanto possibilidades sem a pretensão de torná-las afirmações permanentes – a roda de atadores cantantes é o próprio modo de ensinar e de sedimentar a musicalidade enquanto encantamento do processo, que se revelará em performance.

E a segunda é a *dimensão do rito ou ritual*. Como levantei desde o princípio dessa escrita, e aqui repito de maneira redundante e labiríntica, estamos falando de um teatro auto coroado Terreyro Eletrônico e Teatro de Encruzilhada. A nossa peça é batizada de rito. A nossa recepção, lá no primeiro dia de Tudão Te-ato, foi iniciada a partir da defumação do espaço. O símbolo do Oficina é uma bigorna, Ogum. Fazemos saudações a diversas Orixás, algumas delas aparecendo como personagens – se corporificando – durante algumas peças/ritos. É a suspensão da cultura de sentido, como diz Gumbrecht:

Se, numa cultura de sentido, a seriedade das interações do cotidiano encontra um contraste interno no jogo e na ficção, as culturas de presença têm de ser suspensas - durante períodos de tempo estritamente definidos – sempre que queiram permitir uma exceção nos ritmos de vida fundados na cosmologia. É essa estrutura que os acadêmicos, inspirados na obra de Mikhail Bakhtin, chamam metonimicamente de “carnaval”(2010, p. 112).

A encruza e o ritual como condutores quase onipresentes nessa estética. É a própria encruzilhada, o próprio encontro entre o sagrado e o profano, as religiões de matrizes africanas, antropofagizadas em conjunto com textos de origem europeia e referências a povos originários, atualizadas no aqui e no agora. É o processo de criação, banhado nesse pensamento, que invariavelmente deságua nas apresentações trágico-cômico-orgiásticas do Uzyna Uzona.



Foto: Jennifer Glass. O público ocupa o palco-pista no final do rito.

## Adeus Batucada! Até à volta, Vidinha!

CARMEM

*(Macho alfa surge com o coro de enfermeiros servindo mais uma dose de cachaça com comprimidos e choques elétricos em Carmem)*

Mais uma...

Meu Deus ouço a voz de uma cantora...  
deve ser a boa notícia...

CACILDA

É Angela Maria...

Não, é Elizeth Cardoso...

Não, é Angela Maria...

*(vozes sampleadas das cantoras do Brasil, inclusive as das surgidas no tempo de cartaz da peça: Marília Mendonça, Maria Bethânia, Gal, Marina Sena, Iza, Linn da Quebrada, Pablllo Vittar.....)*

CARMEM

Que vozes!

Help! Arranjar as malas.

**Eb Bb7 Eb**

Adeus adeus

Meu pandeiro do samba

**C7**

Tamborim de bamba

**Fm**

Já é de madrugada

**Fm(maj7) Fm7**

Vou-me embora chorando

**Fm6 Bb7**

E com meu coração sorrindo

**Fm7**

E vou deixar todo mundo

**Bb7 Eb° Eb**

Valorizando a batucada

(Trecho final do primeiro ato do Rito, presente também no Anexo III)

Agora, um ano após a vivência da Universidade Antropófaga, à semelhança de Carmem Rhéa conduzida pelo coro que cantava *Adeus Batucada* no final do primeiro ato de nosso rito, me despeço dessa experiência depois de tê-la revivido diversas vezes para a feitura dessa escrita. Ao começar essa viagem antropofágica – guiada, portanto, pela antropofagia (aqui me permito ser, novamente, redundante) – determinei algumas ferramentas metodológicas como guias de trabalho. Seguindo os ensinamentos de Ricardo Seïça Salgado (2013), aproximei-me do etnoteatro quando da realização da

residência artística no Uzyna Uzona, ao utilizar métodos etnográficos como a observação participante e a pesquisa e interpretação de documentos, que, por sua vez, requisitaram o uso de conceitos teóricos dos estudos de performance como o ritual e a performatividade, já que eles estão presentes em toda a Tragycomédiorgia. Além disso, a escrita performativa esteve presente nesse estudo, ora com maior peso e ora de maneira menos incisiva.

Ainda sobre as ferramentas de pesquisa, para a escrita desse trabalho, como alguém que rememora pistas e traços de uma criação já realizada, como nos ensina a Crítica Genética (Salles, 2004), utilizei a gravação do rito final *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*; fotos dos nossos ensaios e de encontros que tivemos dentro e fora do Núcleo 5 (*o laboratório de experimentos musicais, cantos e composições*); o diário de bordo que escrevi durante os meses da residência; o texto e o roteiro ilustrado que criamos em conjunto; e as composições musicais do núcleo 5, bem como as suas gravações e partituras referenciadas ao longo de todo esse texto. O rito foi analisado e referenciado durante a escrita, com foco especial no terceiro capítulo, quando abordei em detalhes cenas que levantamos, a partir do estudo dos nossos ensaios (amparado pelo diário de bordo, pelas fotos e pelos hyperlinks referenciados). Os ensaios, centrais para essa escrita, nos revelaram a forma de trabalho do Núcleo, a partir da recuperação do processo criativo que realizamos em 2022. O roteiro musicado, o roteiro ilustrado e o edital de chamamento também foram ferramentas de pesquisa e fontes de estudo, e seguem anexos ao presente trabalho. Eles permitem aos leitores e leitoras vislumbres de partes da nossa criação que talvez tenham ficado de fora desse texto.

Essa dissertação teve como objetivos específicos: a realização da residência artística da 5ª dentição da Universidade Antropófaga dentro do Núcleo 5, trabalho que foi feito entre março e junho de 2022; a documentação da experiência de criação dentro do Núcleo 5 da 5ª dentição, realizada a partir dos documentos que fundamentam esse estudo; a análise do processo criativo da montagem e do processo de treinamento dentro do Núcleo 5, entendendo-o como um fragmento do trabalho realizado pelo Teatro Oficina; e o desenvolvimento de pesquisa bibliográfica sobre o Uzyna Uzona, a Universidade Antropófaga, música de cena, coro e antropofagia.

Já o objetivo geral foi o de analisar o trabalho de composição musical e de criação cênica e artística realizado na 5ª dentição da Universidade Antropófaga, em especial no Núcleo 5, passando pelo rito de finalização (a peça *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade*) e do próprio Teatro Oficina. Dele decorreu a pergunta

de pesquisa, norteadora do trabalho: “como ou de quais formas música, atuação e cena foram trabalhados na 5ª dentição da Universidade Antropófaga do Teatro Oficina?”.

Assim é que cada um dos capítulos desenvolveu uma parte importante sobre esse tema, com o fim de responder à pergunta feita e atingir os objetivos da pesquisa. No primeiro, *cantei* brevemente as origens do Teatro Oficina. Como um Terreyro Eletrônico e um Teatro de Encruzilhada, era fundamental sedimentar a terra onde pisamos, sobretudo quando consideramos as múltiplas relações entre teatro-e-cidade, teatro-e-história, e o Teatro Oficina dentro do teatro brasileiro. A mim seria impensável escrever sobre a Universidade Antropófaga e a experiência que tivemos na 5ª dentição sem falar de onde ela surgiu, de que estética ela parte e que teatro é essa Uzyna Uzona. Do primeiro capítulo surgem os demais, é ele que os baseia, ainda que, repise-se, de maneira breve, e prepara o terreno para que adentremos na residência artística e na forma de trabalho que adotamos.

No segundo capítulo, parti para o projeto poético-político-pedagógico da Universidade Antropófaga. Para tanto, narrei as origens desse braço pedagógico da companhia para, em seguida, dizer de alguns conceitos basilares para o Oficina. Coro, antropofagia, encruzilhada, Tragycomédiorgia e Te-ato. Depois, atados por essas reflexões, segui para a contação da 5ª dentição – e aqui adentrei de maneira mais direta nos itens e subitens que respondem frontalmente à pergunta de pesquisa e atendem ao objetivo central. Nesse capítulo, descrevi a minha entrada na 5ª dentição, falei do processo seletivo realizado e discuti os trabalhos coletivos presentes na residência, a saber: o Tudão Te-ato, o Tudão Villa-Lobos e, de maneira mais breve, o Núcleo de Percussão y Danças Africanas. Creio que as problematizações feitas não enfraquecem o projeto poético-político-pedagógico do Oficina, mas pelo contrário, o enriquecem e o fortalecem, inclusive nas suas contradições. Por fim, uma primeira cartografia com características desse trabalho foi realizada, ressaltando duas categorias principais: o ***trabalho em multidão*** e a ***relação com o território***.

Já no terceiro e último capítulo, mordidos pela antropofagia da 5ª dentição, falei de maneira específica sobre o Núcleo 5, o *laboratório de experimentos musicais, cantos e composições*. Aqui, relatei experiências vividas no processo de treinamento e de ensaios do núcleo, e analisei o rito final *Cacilda y Carmem – deusas encontram-se na clandestinidade*. Descrevi e teci comentários e reflexões sobre o trabalho composicional dentro do núcleo, sempre ressaltando que música, atuação e cena foram trabalhados em conjunto – muitas vezes simultaneamente – pelo grupo. Finalizei com a segunda parte das cartografias, destacando a ***musicalidade*** e a ***dimensão do rito ou ritual*** também como

características marcantes do trabalho. Talvez esse seja o capítulo que respondeu de maneira mais direta à pergunta de pesquisa, mas a sua análise e escrita só se faz possível quando inserimos a discussão da Universidade Antropófaga e do Teatro Oficina dentro do contexto político-urbano-estético-poético ao qual pertence e que lhe é próprio.

Creio, portanto, que, assim como sustentei na anacruse, esse trabalho pode fazer contribuições importantes para o campo de estudos das artes cênicas. Não só ele relata e discute o processo criativo e pedagógico de uma das companhias mais longevas do Brasil, como também ele o coloca no aqui e no agora. Quando são percebidos, por exemplo, conflitos entre a modernidade e a contemporaneidade ou desenvolvidas discussões sobre o paradigma do teatro pós-dramático dentro do contexto da 5ª dentição da U.A., estamos diante de discussões ainda inéditas na literatura, haja vista a execução recente dessa dentição. É assim que reforço também as demais contribuições realizadas pela pesquisa e já citadas na anacruse: a produção literária sobre a intercessão entre música, atuação e cena no teatro brasileiro; o enlace entre a prática artística e a reflexão teórica, que reflete o calor e o suor do processo criativo como campo de produção de conhecimento, sobretudo no teatro; e a importância política de se falar sobre cultura e, especificamente, sobre o Teatro Oficina, dado o contexto de lutas judiciais e cortes de verbas, como mencionado anteriormente.

No entanto, retomo: nenhuma pesquisa é capaz de esgotar um estudo em arte. Dessa forma, restam pontos de abertura e caminhos possíveis para trabalhos futuros que desejem pesquisar o Oficina e a U.A. Até onde eu cheguei? O que há nessa formação que passou despercebido por mim? São diversas as frestas e arestas que podem ser investigadas por outros pesquisadores e pesquisadoras. Aqui, faço algumas sugestões.

A primeira é a de investigar como as dentições, em especial a 5ª, dado que atualmente é a mais recente, influenciaram os trabalhos seguintes do Oficina. Será que dessas dentições decorrem novas montagens da companhia assim como Letícia Coura sustenta no caso da montagem d'*Os Sertões*? Tenho como suspeita que a resposta pode ser positiva, já que, como mencionado anteriormente, o Oficina exhibe, em 2023, a montagem de *Mutação de Apoteose*, peça que reúne muitas pessoas que estiveram na 5ª dentição. Embora eu não esteja envolvido nessa montagem, um caminho possível de pesquisa poderia ser o de investigar como essa peça foi influenciada pelo projeto poético-político-pedagógico da U.A. e da 5ª dentição.

Outra possibilidade é a de indagar se a crise da modernidade e da contemporaneidade de fato existe dentro do Uzya Uzona. Faz sentido esse tipo de

pesquisa e de indagação? Será que o que percebi nesse embate travado entre diferentes gerações e diferentes referências artísticas, sobretudo quando pensamos naquelas referências oriundas de meados do século XX, se faz presente em outros trabalhos da companhia? Será que esse arcabouço artístico (que eu considero basilar para o Oficina) da tragycomédiorgia e da antropofagia também é base para as montagens recentes da companhia, como a de *Fausto* (dramaturgia e direção de Zé Celso e Fernando de Carvalho em cima do texto de Christopher Marlowe, 2022) e a de *A Queda do Céu* (versão teatral do livro homônimo de Davi Kopenawa), por exemplo? Ou será que as novas montagens do Oficina, com direção de Zé Celso, já subvertem o que percebi dentro da 5ª dentição?

Além disso, é imperioso retomar a já citada discussão em torno do paradigma do teatro dramático e pós-dramático. Como se situa o Teatro Oficina dentro dessa discussão? Seria possível dar um veredicto final e situá-lo de maneira perene nessa cartografia segundo os preceitos de Lehmann? Será que faz sentido trazer essa discussão e tentar enquadrar uma companhia latino-americana sexagenária dentro do que pensou o autor alemão?

Ainda outra fresta que se abre é a da janela do futuro. Depois de realizar a 5ª dentição, vejo-me ansioso para saber como serão as próximas dentições, que formato terão, quem serão as pessoas selecionadas, que textos trabalharão. Como se dará a continuidade desse projeto poético-político-pedagógico? Como ele pode ser contrastado com a experiência de outras companhias teatrais ou grupos artísticos no Brasil e no exterior? Como reverbera esse trabalho na estrutura do Teatro Oficina? Há outros projetos poético-político-pedagógicos em arte no Brasil? Se sim, quais as semelhanças e diferenças com a U.A.? Essas são algumas das perspectivas que se abrem a partir desse trabalho. Por certo, muitas outras poderão surgir, sobretudo quando consideramos montagens futuras que serão realizadas pelo Uzyna Uzona.

E por fim, assim como esse caldeirão antropofágico ritualizou a nossa entrada no seu espaço – digo “nossa” ao me referir a nós, os universitários e universitárias da 5ª dentição – com a defumação do Terreyro, em silêncio, silêncio esse só foi quebrado com um canto a Nanã – essa, talvez, a primeira palavra cantada proferida durante a 5ª dentição – e sendo Nanã a primeira de todas as Orixás (tudo isso lá no primeiro dia de residência artística, nos idos de março de 2022), referencio/reverencio novamente essa Orixá para finalizar essa escrita. Nanã, a mais velha de todas, a mãe de todos os demais Orixás, relacionada às águas, é mãe também do orixá do arco-íris, da serpente, da natureza, da fluidez sexual, Oxumarê (Prandi, p. 53, 2009).

Na mitologia afro-brasileira, que também forma nossa cultura, temos Oxumarê, um orixá vidente e curador. De acordo com algumas versões, vive metade do ano como homem e a outra metade, como mulher. Oxumarê está ligado à imagem da serpente e à imagem do arco íris. Oxumarê une com seu longo véu multicolorido, o céu e a terra, fazendo assim a comunicação com os deuses. É o orixá ligado à força vital do movimento, da transformação e da renovação (Aufranc, 2018, p. 43).

É a energia de transformação e transmutação de Oxumarê a que acredito ser fundamental e necessária para esse Teatro de Terreyro no aqui e agora. Desejo que esse *lorogum*<sup>81</sup> que se instaura quando da chegada de novos corpos permita também que nos abramos, assim como são abertas as encruzadas e os espaços de terreiro, para possibilidades de re-existência, de contraste, de conflito e mudança, mesmo diante de crises, como a vivida no Tudão Te-ato. Ao trazermos Exu para dentro dessa encruzilhada em teatro, trazemos com ele também a sexualidade, parte da orgia presente nessa estética do Uzyna Uzona.

Afinal os orixás *Logunedé* e *Oxumaré* não são, alternada ou simultaneamente, macho e fêmeas? O orixá *Exu* também não comporta os princípios masculinos e femininos, sendo considerada a sexualidade propriamente dita? O entrevistado Salvador diz sobre o relacionamento da sexualidade mítica com a humana: “Uma pessoa de *Iansã*, sendo homem, é claro que vai ser bem mais fácil assumir sua ‘veadagem’. Uma mulher possuindo *orixá* macho (*aborô*) poderá se valer disso para explicar porque gosta de mulheres... Agora bom mesmo é ser de *Logunedé* ou de *Oxumaré*, melhor ainda ser de *Exu*, ninguém pode dizer nada... Eles são as variações do sexo em sua plenitude. É por isso que todo ‘veado’ ou ‘sapatão’ quer ser de *Logunedé* ou de *Oxumaré* (Teixeira, p. 218, 2000).

Desejo, assim, que Oxumaré e o que esse orixá representa esteja cada vez mais presente dentro do Terreyro Eletrônico. Que essas novas gentes e essas novas artistas que adentram o Oficina hoje e a partir das novas e futuras dentições possam ser engolidas e passem, também, por sua vez, a engolir a Uzyna Uzona, *trans-formando-a*, atualizando-a. Que desse turbilhão cacildico, emergjam multidões.

É dessa forma que finalizo ao observar, hoje:

A abertura para o novo e para o futuro, num porvir no aqui e no agora nesse tempo espiralar: novas e outras e muitas e tantas cosmologias amalgamadas no Terreyro Eletrônico.

A Tragycomédiorgia assentada em Ogum que é palco para o delírio do encontro entre Carmem y Cacilda, ora vermelha, ora azul, ora Rhéa, servida por Exu Ganimedes nesse Teatro-Cidade.

---

<sup>81</sup> *Lorogum*, explica Teixeira, trata-se de uma “expressão de uso corrente nas casas-de-santo e que se refere a conflito, discussão, competição entre adeptos e/ou terreiros. É também o nome de uma cerimônia religiosa que celebra e atualiza as contendidas entre os *orixás*” (2000, p. 200).

A encruza musicalmente apolínea e teatralmente dionisíaca, antropofágica, latino-americana, deglutida por gerações distintas.

Tudo a fazer.

Ao Oficina, à U.A. e ao Núcleo 5, axé.

Evo(Z)é.



(Foto: Jennifer Glass. Núcleo 5 finaliza o aquecimento para o início do rito: *Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade.*)

## Bibliografia

AFFONSO, Isadora Vidal Pinotti. **Zé Celso versus Sílvio Santos: a teatralização da disputa pelo espaço urbano**. São Carlos, 2020. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Teoria e história da Arquitetura e do Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2020.

ANDRADE, Oswald de. **Obras completas de Oswald de Andrade do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

ANTÔNIA LIMA PAVEI, Maria; ALVES GERALDES JUNIOR, Gutemberg. **As características arquetípicas e suas ressonâncias nos Orixás femininos da Umbanda**. Linguagens - Revista de Letras, Artes e Comunicação, [S.l.], v. 15, n. 2, p. 153-173, dez. 2021. ISSN 1981-9943. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/9569>. Acesso em: 13 nov. 2022. doi: <http://dx.doi.org/10.7867/1981-9943.2021v15n2p153-173>.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. – 3ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUFRANC, Ana Lia B. **Expressões da sexualidade: um olhar junguiano**. Junguiana, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 37-48, 2018. Disponível em <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-08252018000100007&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-08252018000100007&lng=pt&nrm=iso)>. acessos em 15 jun. 2023.

BOLOGNESI, Mario Fernando. **Experiência e história na pesquisa em artes**. Art Research Journal. V.1, n.1. Disponível em: <https://doi.org/10.36025/arj.v1i1.5258>

BONFITTO, M. **Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura**. Pitágoras 500, Campinas, SP, v. 1, n. 1, p. 56–61, 2011. DOI: 10.20396/pita.v1i1.8634753. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8634753>. Acesso em: 8 fev. 2022.

BURNIER, Luíz Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. 3ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2020.

CARVALHO, F. O. **Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta**. Mneme - Revista de Humanidades, [S. l.], v. 17, n. 39, p. 262–274, 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10764>. Acesso em: 21 set. 2022.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Entrevista com Zé Celso, Teatro Oficina - Parte 2**. Portal DW Brasil, mai 2004, p. 3. Entrevista concedida a Augusto Valente. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/entrevista-com-z%C3%A9-celso-teatro-oficina-parte-2/a-1219931>, acesso em 25 de setembro de 2022.

\_\_\_\_\_. **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropólogo**. Revista Sala Preta, jun. 2012, p, 209-223. Entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins.

COURA, Letícia Barbosa. **A afinação do coro no Teatro Oficina**. Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 13-29, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p13-29. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182884>. Acesso em: 11 nov. 2022.

\_\_\_\_\_. **O coro antropólogo no Bixiga**: o processo de criação dos atores com a música n'Os Sertões do Teatro Oficina. 2021. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-01092021-223411/>. Acesso em: 11 nov. 2022.

CRIVELLA, J. P. (2017). **O coro: experiências na universidade antropófaga**. Cadernos Virtuais De Pesquisa Em Artes Cênicas, 1(2), 190–194. Recuperado de <http://seer.unirio.br/pesqcenicas/article/view/6783>.

\_\_\_\_\_. **Universidade Antropófaga**. ILINX – Revista do Lume, n. 11 – 2017. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/505> , acesso em 25 de set de 2022.

DRUMMOND, Marcelo. **Ser ator no Oficina** . Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 9-12, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p9-12. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/182887>. Acesso em: 21 set. 2022.

FERNANDES, Edrisi. **Entre o mito e a razão: elementos de cosmologia protopitagórica e seus desdobramentos**, em: Dennys Xavier; Luciano Coutinho; Manuel Curado (Orgs.). Filosofia Antiga: reflexões da vida cósmica e da vida social, 1ª ed. Brasília: Tanto Mar, 2017, pp. 23-64.

FERNANDES, S. **Notas sobre a história do Oficina**. Sala Preta, [S. l.], v. 20, n. 2, p. 211-228, 2020. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p211-228. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/185094>. Acesso em: 21 set. 2022.

GARRINI, Selma Peleias Felerico. **Memória e representação da figura do Rei Momo: deslocamentos e desdobramentos muito além do Carnaval**. ANAIS DOI SIMPÓSIO INTERNACIONAL COMUNICAÇÃO E CULTURA: 155, 2015.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução Ana Isabel Soares – Rio de Janeiro: ContraPonto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HENRIQUES, J. **Da Imaginação à Voz: Interioridade Afetiva e Corporeidade no trabalho da Direção Vocal com o Ator**. *Voz e Cena*, [S. l.], v. 2, n. 01, p. 09–34, 2021. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/37552>. Acesso em: 13 nov. 2022.

LEAL, Dodi Tavares Borges. **Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral**. 2018. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, University of São Paulo, São Paulo, 2018. doi:10.11606/T.47.2018.tde-13112018-144518. Acesso em: 2023-05-08.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-Dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGNELLI, César. **Sonoplastia: breve percurso de um conceito**. *ouvirOUver*, [S. l.], v. 10, n. 1, p. 142–150, 2015. DOI: 10.14393/OUV13-v10n1a2014-9. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32065>. Acesso em: 3 fev. 2022.

MACHADO, Rogerio Marcondes. **Teatro Oficina: patrimônio, ativismo urbano e Artaud**. XIII Encontro de História da Arte. *Arte em confronto: embates no campo da história da arte*, 2018. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/eventos/index.php/eha/article/download/4595/4387>, acesso em 20/09/2022.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória**. *Letras*, [S. l.], n. 26, p. 63–81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 4 maio. 2023.

\_\_\_\_\_. **Performances do tempo espiralar**. In: RAVETTI, G.; ARBEX, M. (Orgs.) **Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG: Poslit, 2002, p. 69-92.

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. 4ª edição rev. e ampl. – Brasília, DF: Musimed, 1996.

OVADIJA, Mladen. **Dramaturgy of Sound in the avant-garde and post-dramatic theatre**. McGill Queen's University Press, August, 2011.

PITHON, Juliana Fagundes. **Encruzilhamento entre Cultura e Educação na Universidade Antropófaga**. Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, Centro de Estudos Latino-americanos sobre Cultura e Comunicação. São Paulo, 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Religião e sincretismo em Jorge Amado. O universo de Jorge Amado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, 1: 46-61.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Editora Mórula, 2019.

SALGADO, Ricardo Seïça. **Etnoteatro como performance da etnografia: estudo de caso num grupo de teatro universitário português**, *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], Vol. 2, No 1 | 2013, posto online no dia 01 abril 2013, consultado o 23 outubro 2022. URL: <http://journals.openedition.org/cadernosaa/557>; DOI: <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.557>

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 2ª edição – São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SALOMÃO, Waly. **Hélio Oiticica: Qual é o parangolé? E outros escritos**. 1ª ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **O Futuro do Drama**. Porto: Campos das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. **Léxico do Drama Moderno ao Contemporâneo**. (Org. de Catherine Naugrette et al.). Tradução de André Telles. São Paulo: Cozac Naify, 2012.

SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô**. Editora Vozes. Petropolis, Rio de Janeiro. 2018.

SOUZA, Zildene Paz; MOTA, Arlete José; SANTOS, Tania Martins. **O mito de Ganimedes: considerações sobre o mito em Biblioteca de Pseudo-Apolodoro e Metamorfoses de Ovídio**. CALÍOPE: Presença Clássica, 1.44, 2023. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/caliope/article/viewFile/53494/31784>, acesso em 24/05/2023.

SOLOMOS, M. **Da música ao som, a emergência do som na música dos séculos XX e XXI – uma pequena introdução**. ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 54–68, 2015. DOI: 10.36025/arj.v2i1.7046. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/7046>. Acesso em: 13 abr. 2023.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 29ª ed., trad. Pontes de Paula Lima – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

TEATRO OFICINA. **Chamada aberta Universidade Antropófaga 5ª dentição**. Disponível em: <https://drive.google.com/drive/folders/1xm7DvNATa-NtY3krd65zpjVM9y8YrhJR>. Acesso em: 01 mar. 2022.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. **“Lorogum: identidades sexuais e poder no candomblé”**. In: MOURA, C. E. M. de (org.). **Candomblé: religião do corpo e da alma. Tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras**. Rio de Janeiro, Pallas, 2000.

TRAGTENBERG, Lívio. **Música de Cena: dramaturgia sonora**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRÓI, M. de; COLLING, L. **Decolonizar o corpo: o Teat(r)o Oficina e a Universidade Antropófaga**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 108-124, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017108. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017108>. Acesso em: 21 set. 2022.

\_\_\_\_\_. **Antropofagia, dissidências e novas práticas: o Teatro Oficina**. Revista Ambivalências, 2016. DOI: 10.5965/1414573101282017108. Disponível em: <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v4n8p125-146>. Acesso em: 25 set. 2022.

VALENTINI, Daniel Martins. **Uma leitura sobre a censura ao Teatro Oficina nos anos 1960**. Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas . ISSN 1981-061X . Ano XI . abr./2016 . n. 21

\_\_\_\_\_. **História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970**. 2016. 442 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016

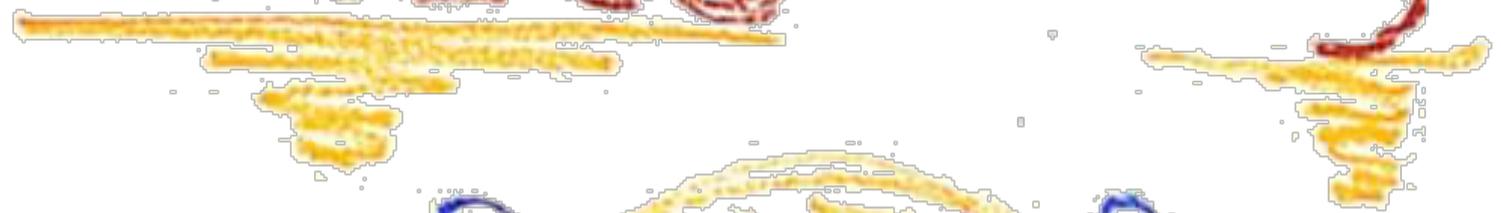
## **Anexos**

**Anexo I – Roteiro ilustrado do rito Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade**

# Rotatório

## RITO

### NÚCLEO



# CAÇULELA

Y  
CARMEM

deusas se encontram na

clandestinidade..

**ROTEIRO**

**CACILDA** y **CARMEM**

deusas encontram-se na clandestinidade

samPã, 2022

# RITO CACILDA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA

5a dentição

RE VO LI ÇÃO - lição de voltar a querer!

**CACILDA** y **CARMEM**

deusas encontram-se na clandestinidade

dramaturgia

**zé celso martinez correa**

encenação

núcleo 5 | Laboratório de experimentos musicais, canto e composição

direção do núcleo

**felipe botelho**

co-direção do núcleo

**camila fonseca, danielle rosa, florbela, guina, igor marotti,  
marcelo dalourzi, nash laila y victor rosa**

artistas da 5a dentição

**beatriz id, daisy cordeiro, felipe côrtes, fernando vitor, gabriela costa,  
gabrielle leme, giovana lago, kaiala, lena kilina, lufe, paulo wenceslau,  
raquel ferraz, rodrigo bittes, tetê purezempla, viviane pitaya y wini**

artistas convidados

**amanda ferraresi, cosme lucian, pedro felizes**

**Cacilda** de férias com Vida Boêmia no Rio quando encontra-se com **Carmem Miranda** que lhe deixa: morre em Hollywood. **Rizzo** nas ruas do Rio assiste extasiado ao enterro de Carmem e descobre no **Cortejo Antropófago Carnavalesco Fúnebre - a Alegria e o Luxo Popular barroco** que os Puritanos não captam.

**PRIMEIRO SINAL** - aquecimento carnaval + projeções carnaval (imagens diversas, Grande Rio, Mangueira, Ruas lotadas) + instruções de vôo

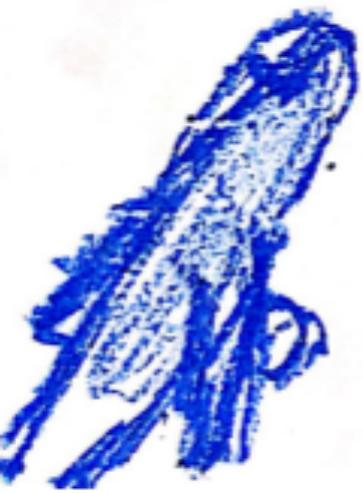
**SEGUNDO SINAL** - concentração da escola de samba | repertório comum: marchinhas, frevos e sambas do Núcleo 5

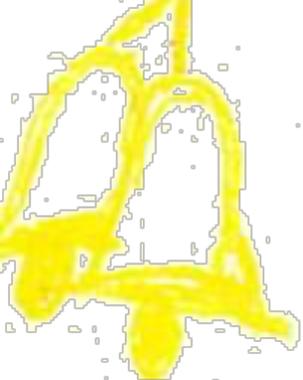
**TERCEIRO SINAL - MERDA!**



PROJEÇÃO: CARNAVAIS

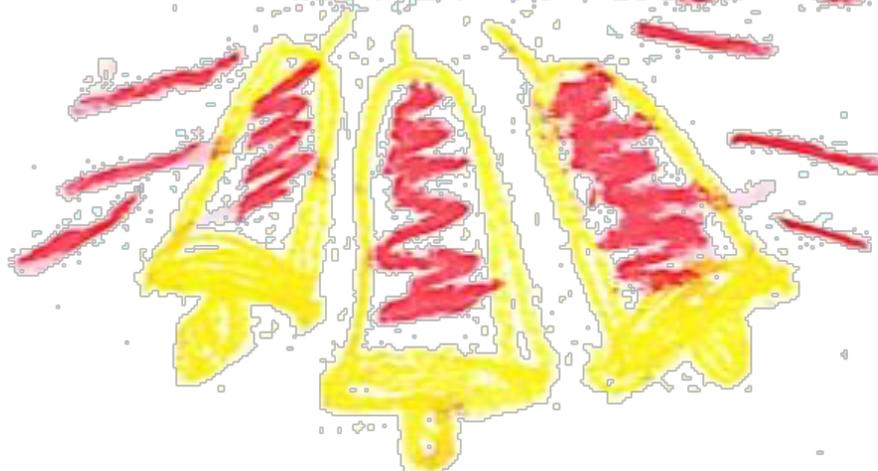
INSTRUÇÕES  
DE  
VÔO





2 sinal  
CONCENTRAÇÃO  
CARNAVAL

REPERTÓRIO  
NUCLEO 5

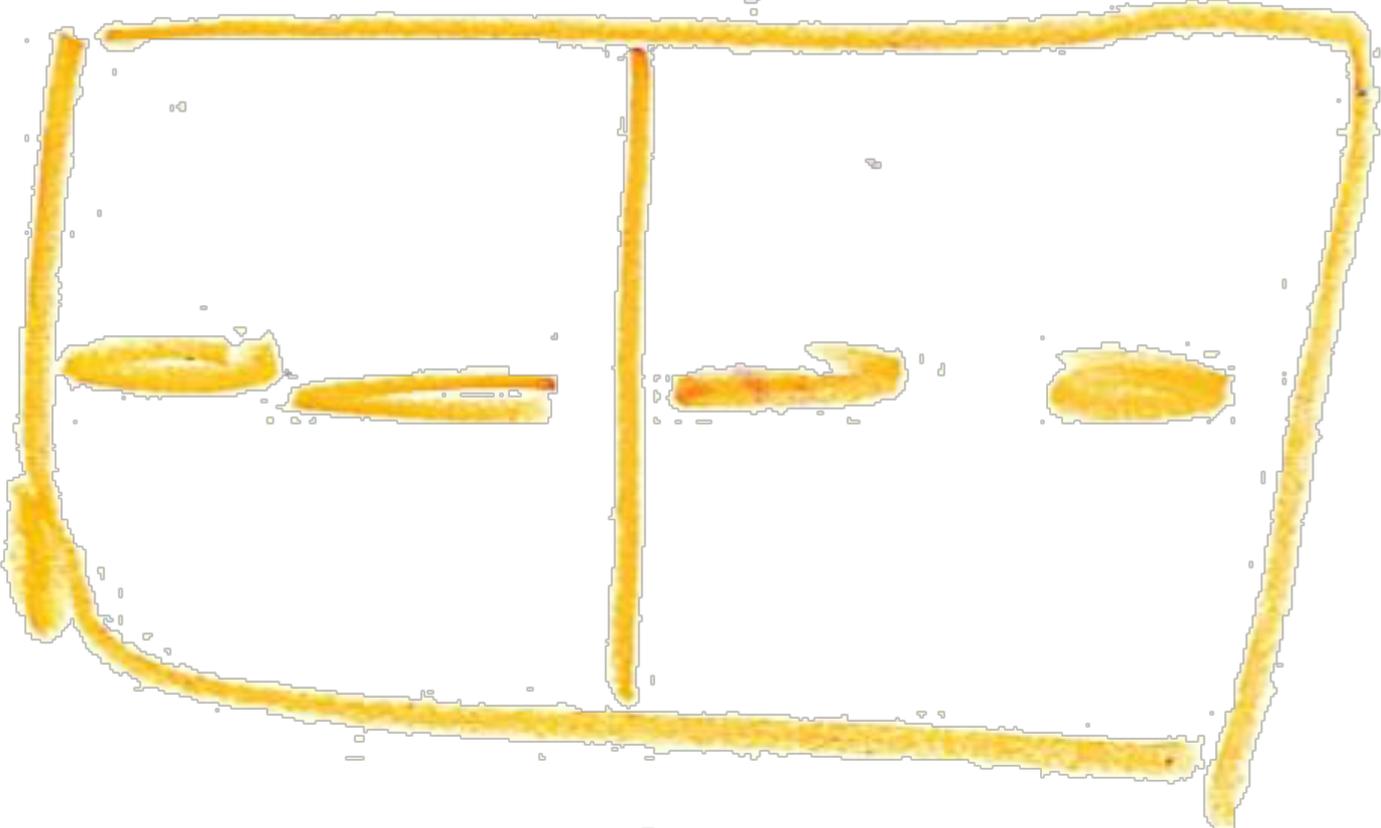


MERDA!

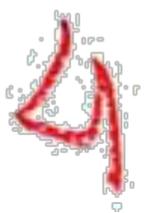
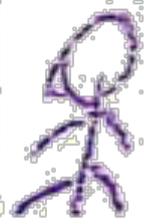
2







PORTAS  
SE  
ABRIRÉ M!!!



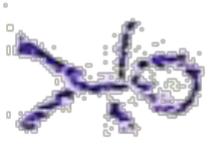
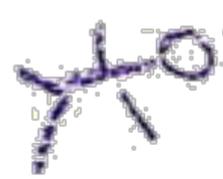
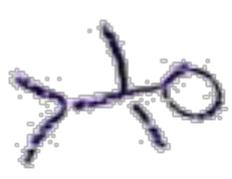
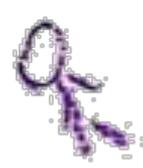
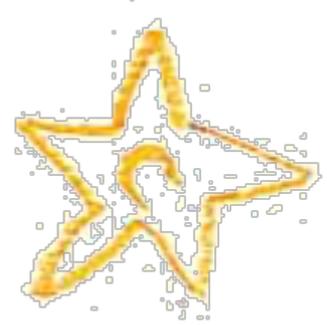
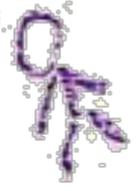
SUL

VOZES

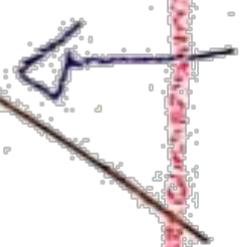
ALGODÃO

DANONAS

JICAQUARA



GRAVES



NORTE

*(Os coros saem de cena pelo beco e depois se diluem no público, resta Cacilda no camarim que está no jardim. Toca Cacilda de Zé Miguel na Sonoplastia. Cacilda se olha profundamente num espelhinho, está abatida. Tudo em volta é breu, menos na árvore que coexiste como uma direção para a vida de Cacilda. O que ilumina a cena é um canhão de luz nela e as lâmpadas de camarim que apagam e acendem como se tivessem como defeito, decadentes. Vídeo pega um close no olhar dela. O farol do carro das granfinas invade pelo janelão. Luzes de serviço se acendem)*

**108 - BOHEMIA GRANFINA QUER COROAR A PRINCESA DE RAINHA** *(Entram Ana Kenedy, Vidinha e Fifi no Camarim. Luz geral)*

CLEYDE

Minha irmã.

Aqui estão seus amigos

Temos planos pra você mudar de Vida

Cuidar do Jardim. Fazer doces!

Televisão! Ganhar dinheiro

Explorar o cartaz que você tem no Teatro.

Sem nenhuma Vergonha! **(seis personagens à procura de um autor / a vergonha é uma vergonha)** Vamos te Coroar!

CACILDA

**(a caminho do centro da pista)**

Queridos! Não me mimem!

Será que vou conseguir envelhecer serenamente?

Meu caso com o **TBC** está liquidado

Sentimentalmente

Tanto melhor

Não era sadio ligar uma carreira à um único Teatro

**(as Granfinas começam a rodear Cacilda como um coro de Moscas)**

FIFI

O Quarto Centenário já esta ficando Cacête

Vamos pro Rio

lá não comemora nada...

esperar Carmem Miranda...

que vai chegar como você

pr'uma recauchutagem!

CACILDA

Será que ainda temos jeito?

FIFI

Garota, você precisa de um pouco de boemia,  
grãfinagem, Se divertir um pouco...

Tem alguém aqui muito preocupado com você,  
ele vai te coroar

A Alegria é o Verdadeiro Espírito da Tragédia!

Glória! Até na Dor!

VIDINHA

Esta jóia é pra consolar nossa princesa,  
que agora será nossa Rainha...

**(toca um botão e uma mola secreta abre o segredo de um bauzinho que toca a Música de Mayerling. Cacilda retira jóias de lá.)**

Um diadema real!

Uma Coroa!

ANA KENNEDY KARDASHIAN

A derrotada do amor morre princesa  
e com sua destronadora realeza,  
renasce Rainha.

VIDINHA

OH! Majestade

Toda manhã em cima de sua cabeça  
amontoam-se nova afrontas

Proteja-se com esta "**Corôa Rheal**",

foi a que restou dos corôas da Tragicomédiorgya

É de vovó Rainha Moma da

Momarquíia Trouxe da França

Pra você reinar nos nossos corações!

**FALSA COROAÇÃO**

**(Vidinha, Anna Kennedy Kardashian e Fifi colocam a coroa em Cacilda que permanece imóvel mas com seus olhos de águia atentos e achando tudo muito estranho. Coro de Moscas Granfinagem rodeiam Cacilda que vai ficando tonta. Assim que estão prestes a colocarem a coroa na cabeça de Cacilda ela recusa)**

CACILDA

Ai. É pesada! Ainda não.

O amor só me fez uma visita rápida no meu marasmo

Mas ainda não me coroou com um novo entusiasmo

Continuo princesa, solteira e de luto!

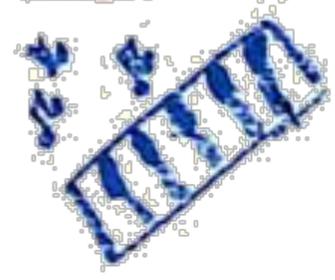
**(Guarda a Coroa no seu Baú. BLACKOUT)**

# 108 - CACILDA SOZINHA NO CAMARIM

LUZ DE  
SERVIÇO



MÚSICA: Cacilda  
INSTRUMENTAL Ze miguel



GRANFINAS CHEGAM DE UARO  
 (1 DEUS É 1 KAKOASHI) É  
 CHEGAM PELO ESTACIONA-  
 MENO É PELO ENRAM PELO  
 PORTAL.

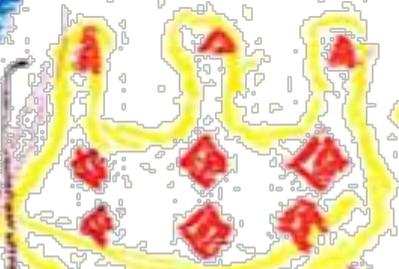
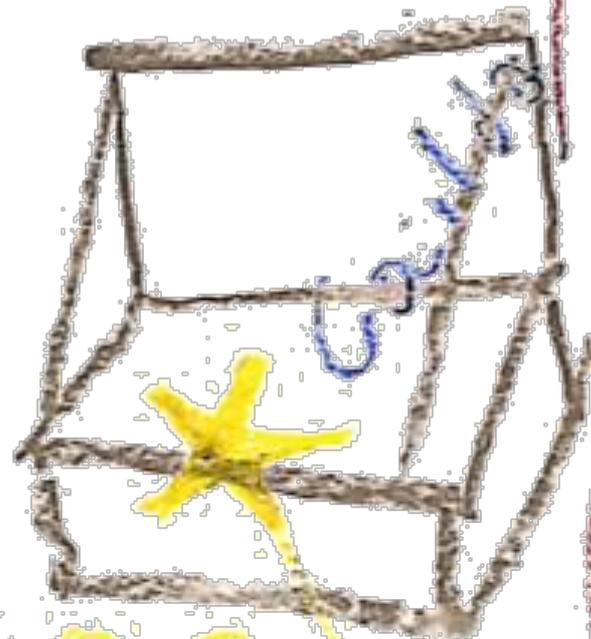
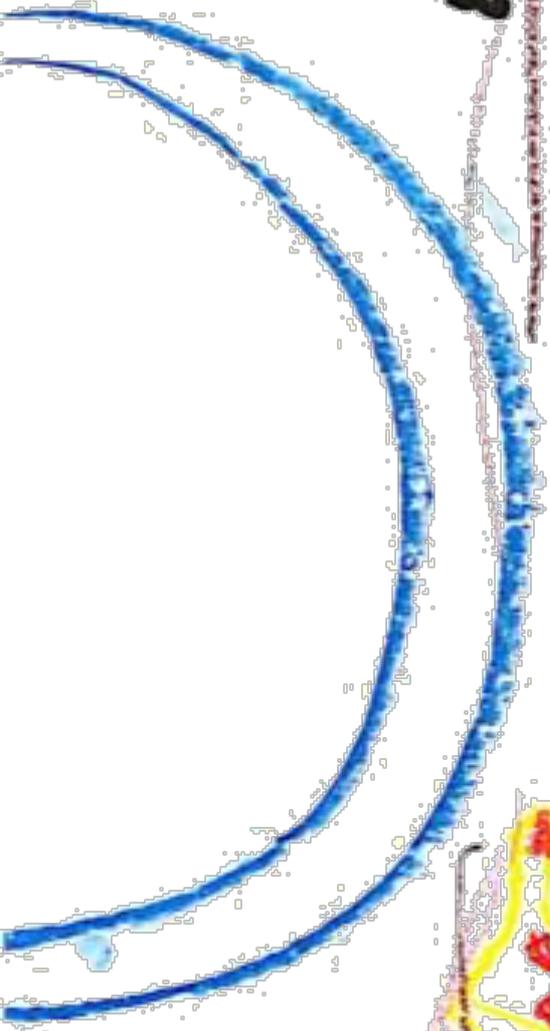


7

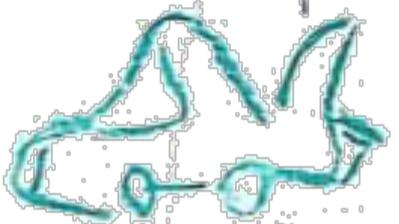
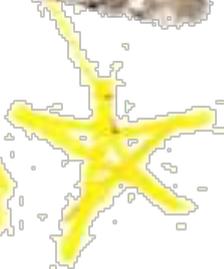
FALSA  
COROACAO

Cleto

XANA  
K



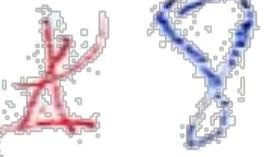
RECUSA  
COROA



FORTA-  
MALAS  
ASERU

VIDINHA

Fifi



## 109 - DEUSAS ENCONTRAM-SE NA CLANDESTINIDADE

*(C A R N A V A L! Ruídos de avião e estamos no Rio, ao som do coro de macacas cantando "Taí", diante de Carmem Miranda chegando. Carnaval na pista para receber Carmem que entra acenando para o público pela escada caracol, chegando de Hollywood, maravilhosa, sorridente. Confetes e Serpentinhas. Ao aterrar, Carmem fica enorme como Rhea, paramentada. A multidão das ruas recebe Carmem-Rhea com muito entusiasmo. Ao pisar no chão, Carmem esvazia-se como uma Bixiga de ar, desmonta se de seus sapatos coturno, fica primeiro manquinha. Encontra-se com Vidinha que a recebe e a leva até Cacilda)*

VIDINHA

Carmem Miranda!  
A Deusa de Creta!

CARMEM RHEA

Decrépita.  
Carmem Miranda?  
Carmem Mipara  
(Tirando o Turbante)  
Pensam que eu sou caréca Ah!

CACILDA(fascinada)

Tem os Cabelos de Demeterra

CARMEM RHEA

Como é gostoso voltar para casa  
ainda não esqueceram de mim  
Havia uma multidão no aeroporto

VIDINHA

Termo de comparação? Só o enterro do Getúlio

CARMEM RHEA

Fora do Palco sou um peixe, com sede...

CACILDA

Experimente. Pinga 51!

(Vidinha serve a pinga para Carmem, com animação)

VIDINHA

Aqui, Baco da terrinha d'Ela

CARMEM

Desmaiei no Aereoporto.  
me doparam, não reconheci ninguém.  
Já pensou "Carmem Sonâmbula"?  
Cacillllda, não é assim que te chamas?  
Cacillllda! Cuidado com este homem!  
(dirigindo-se a Vidinha)  
Pedi uns trocados emprestado pra êle,  
na hora apareceu com tudo o que eu precisava,  
"O Americano empresário dos teus shows depois me paga. "

**(Entra o Empresário Macho Alfa acompanhando do Coro Good Business pelo lado contrário de Carmem, Cacilda o percebe)**

Este tal empresário, meu amor,  
 um cafetão filho da puta,  
 me pôs pra trabalhar num show depois do  
 outro, das duas às três, depois às quatro, às  
 cinco horas... até o raiar da Aurora...  
 (coreografia de pernas ao redor de Carmem)  
 Nove Horas de Shows contínuas por Nove Semanas  
 na engrenagem do Good Business! Good Business! Good Business! (projeção  
 reforçando o Good Business!)

(BREQUE. Empresário Macho Alfa acompanhado do Coro Good Business atravessa a pista e entrega bolinhas de comprimido para Carmem)

Estou com todos os ésse-esses,  
 do STRESSE!  
 (O Coro Good Business violentam Carmem com choques elétricos. Ela os expulsa)  
 Não quero por enquanto, ver nada,  
 nem ninguém,  
 até que me cure alguma Boa Notícia  
 você tem alguma minha estrela?

CACILDA

Eu?

Querida estou como você diz, também nos ésses do "stresse" .

CARMEM

Por over dose de shows? Também?

CACILDA

Não. Por mini dose

Não aguento ficar fora do palco um minuto.

Principalmente agóra

Há muitos elencos no TBC

Querem me obrigar a só fazer uma peça por ano

e pra me consolar,

Vidinha me trouxe pras Noites do Rio

pra conhecer Vossa Majestade.

CARMEM

Majestade? Aqui só conheço uma: o Baco 51!

A Pinga! A Cachaça! Que nome lindo de cantar!

Me arreganha toda... Pinga!

Cachaça! Qual enche mais a Boca!?

Gostosura! Mais uma Cachaça!

(As duas brindam, dão pro santo)

CACILDA

Você não vai cantar?

CARMEM

Não consigo! Não quero. Sou outra pessoa.  
Que me cantem. Sabes cantar Princesa?

CACILDA

Sei ler as mãos

CARMEM

Me too! Funny!

(As duas esticam suas mãos e a câmera perpassa pelos mapas registrados em suas palmas) As tuas são poderosas!

Nos encontrarmos aqui nesta pausa:

duas Guerreiras Re-posando

Motivos?

Opostos

Não!? Depostas

Good Bussiness! Good Bussiness! Good Bussiness!

**(projeção no telão reforçando o Good Business em letras GARRAFAIS!)**

CACILDA

Lê as minhas?

CARMEM

**(Tosse)**

Não, lê você a minha...

CACILDA

Você tosse como Margarida Gauthier

CARMEM

"Eu sou A Dama das Bananas! Tofe ti Tofe"

Não, não leia. pra que saber?

O importante é sofrer menos!

ponha na minha cabeça esse Poder!

**(Cacilda olha, e toma a cabeça de Carmem entre suas duas mãos. Carmem chora.)**

CACILDA

Você está só cansada, só precisa parar um pouco

CARMEM

O que eu tenho dentro de mim não conto pra ninguém

CACILDA

Sua aliança é larga!

CARMEM

É coisa de portuguesa cafetinando o Brasil pros Americanos

Casamento, amor eterno, boa vizinhança de rico com pobre!

Rindo e comendo yankees o tempo todo

CACILDA

A minha aliança é de cobra **(mostra o anel para Carmem)**  
e eu que esperava te encontrar com os balagandãs todos...

CARMEM

Estou vestida de cabaço  
Tudo por causa desta Aliança,  
essa a cobra estrangulando, fumando, meu coração  
Por causa dela, volto para os Estados Unidos

CACILDA

**(Canta este ponto pra lansã num pacto com Carmem, oferece sua aliança de Cobra para Carmem)**

"Numa Pedra Branca encontrei uma Allianza!  
A Dona dela zorava que nem criança!  
Sarava Criança!  
Eparrei lansã!"

CARMEM

Eparrei lansã!

**(Ouve-se cantos carnavalescos nas surdinas do teatro, como se passassem blocos, escolas de samba, na madrugada. Carmem salta Feliz! Coros convidam o público para festejar pelas galerias em vários cortejos, até passar na avenida com animação total, cantando “mamãe eu quero” e “tico tico no fubá”.)**

CACILDA

Este Carnaval te faz bem  
Aceite os convites pra ficar aqui, fazer programas de TV...

CARMEM

É fado?! Não tem mais volta  
A portuguese brazilian secretary go beck.  
Oh Rio don't rides again. Brezyl! Crazy!  
Quando eu morrer vai ser carnaval no Brasil?  
Como este? Puta que o Pariu!!!

CACILDA

Fique Carmem.  
Nós precisamos de você aqui  
Vou aprender tanto!

CARMEM

**(Macho alfa surge com o coro de enfermeiros servindo mais uma dose de cachaça com comprimidos e choques elétricos em Carmem)**

Mais uma...  
Meu Deus ouço a voz de uma cantora...  
deve ser a boa notícia...

CACILDA

é Angela Maria... ou  
Elizeth Cardoso...  
Não, é Angela Maria...

***(vozes sampleadas das cantoras do Brasil, inclusive as das surgidas no tempo de cartaz da peça: Marília Mendonça, Maria Bethânia, Gal, Marina Sena, Iza, Linn da Quebrada, Pablio Vittar.....)***

CARMEM

Que vozes!

Help! Arranjar as malas.

***(Carmem se dirige até o camarim para guardar seus acessórios e figurinos na mala, enquanto canta um trecho de "Adeus Minha Batucada"),***

Estou cantando! Estou Cantando!

Fogo! Mais uma!

***(Esparrama Pinga numa Baixela de Prata, acende um fósforo e toma uma quantidade maior de remédios)***

Good Business! Good Business! Good Business! ...Enough!

Venham as Tempestades Deusa de Raios!

Até a Volta Vidinha!

Até Sempre Cacilllllida!

***(Carmem vai embora completamente dopada com sua malinha atravessando a avenida em direção a porta sul do teatro, enquanto o coro a acompanha cantando "Adeus Batucada". Ouve-se o som do avião de Carmem partindo.***

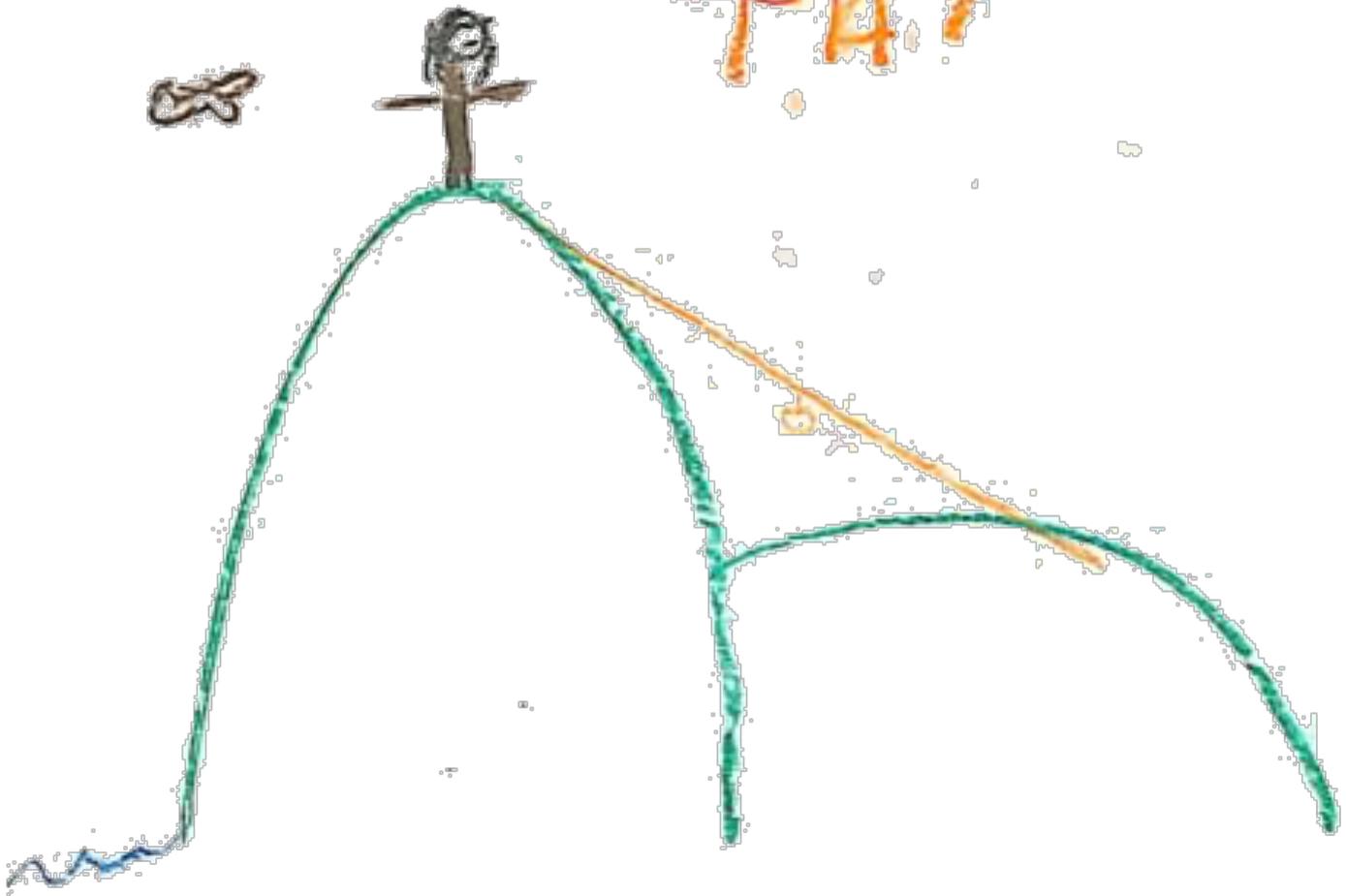
***Angela Maria canta Babalú do Janelão. Vassourinhas limpam a rua, retiram confetes serpentinas toda a concretude da festa.***

***Nas telas, catástrofes financeiras, culturais, sociais e políticas, pandemia sem carnaval, guerras, fakenews, gráficos de curvas da bolsa de Wall Street e de SamPã enquanto Lena canta a música russa "Bo\_ha/Katactpo\_a" em sobreposição às imagens.***

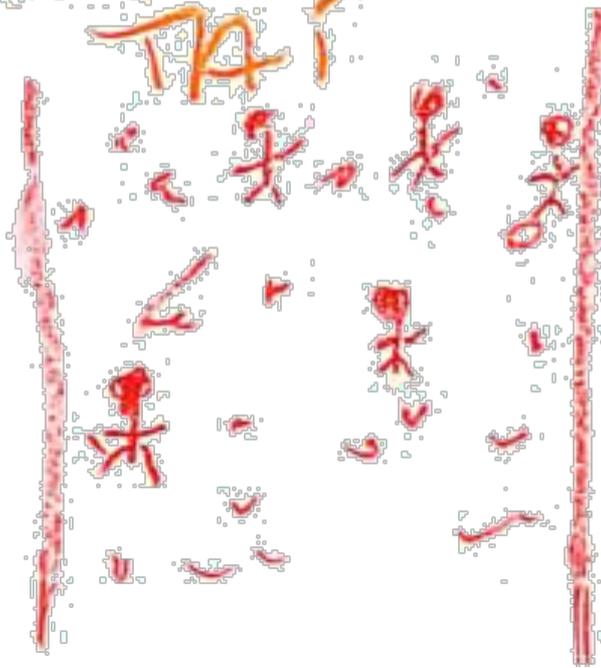
***Depois de despedir-se de Carmem, o coro evolui para um carnaval sem carnaval em direção aos subterrâneos e galerias. Ruas vazias. Silêncio. Uma cacofonia vindo de aparelhos celulares, sambas, hip hop, jornal nacional, roda viva, datena, big brother brasil, novelas, lives, etc.. mas os coros não param de soar seus evoés entalados Entre Quatro Paredes. O desejo é grande. Dionísio guardado dentro. Aos poucos os evoés de re-volição dos coros desemboca numa corografia pra destampar o Rio Bixiga submergido. Quando destampam, surgem as águas translúcidas do Rio, o coro canta "Uva de Caminhão").***

Geneva

LOy  
TAV



CARNAVAL  
CORO # PÙBLICO



9

CARMEM  
DE SEM BARCA

CHEGOU!!

PISA  
PISA  
POLO DE

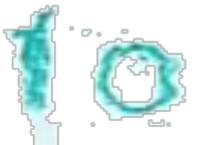
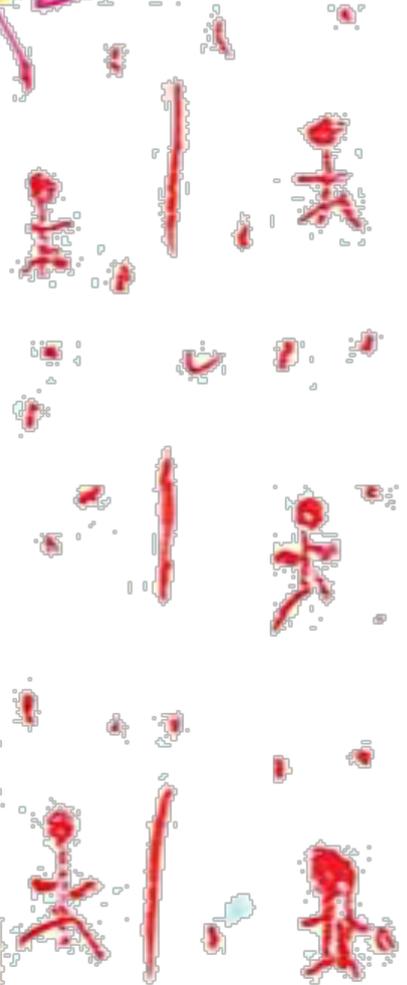


VA  
VA

CARMEM

VA  
PULSIA

Deusa  
CRETA





R  
A

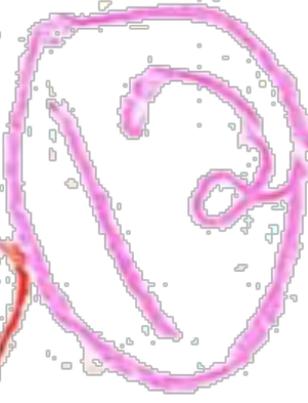
DEUSA DE  
CRETAI

11



MURCHA  
COMO

UM BALÃO



DECRREPTA

SUL

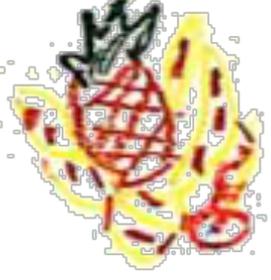
Handwritten notes in yellow and green ink, possibly representing a list or a set of instructions. The text is partially obscured by a red scribble.

A small circular diagram with a red ring and a blue dot.

A circled number '13' written in red ink.

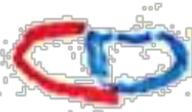
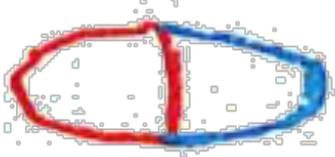
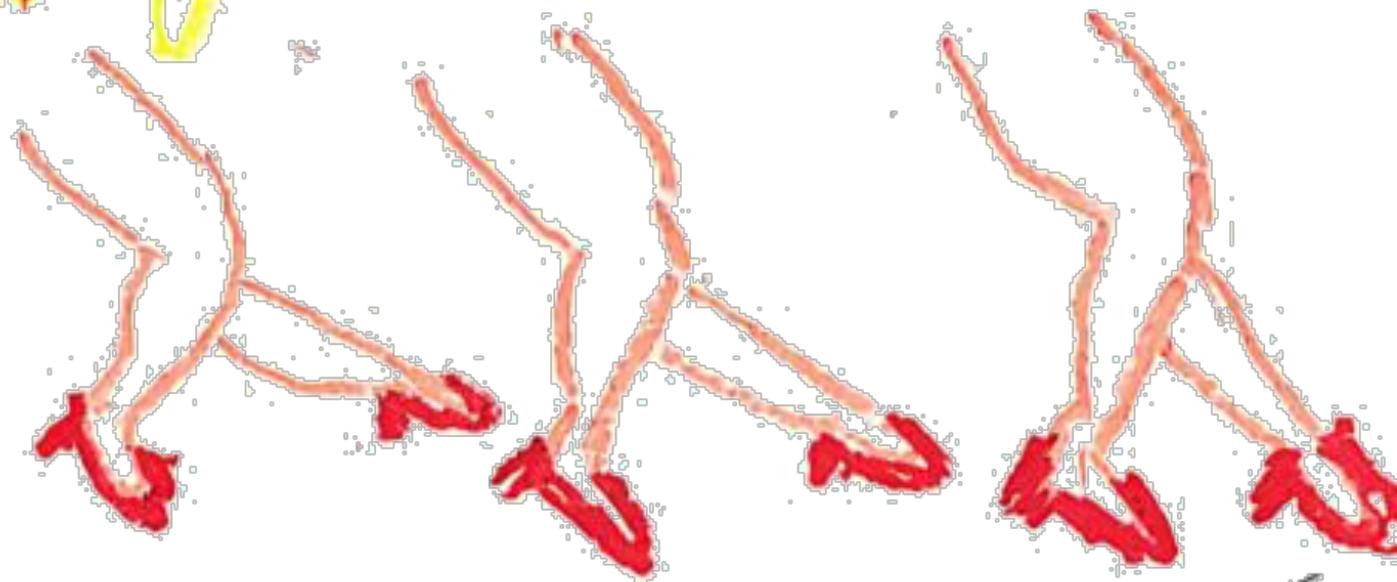


Handwritten text in red ink, possibly a list or a set of instructions. The text is partially obscured by a red scribble. A black arrow points to the right above the text, and another black arrow points to the left below the text.



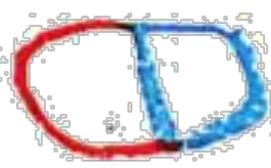
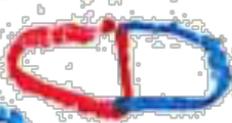
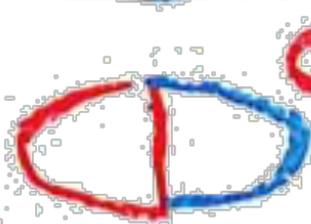
NQB

Good Business



CORO

EPANHEY

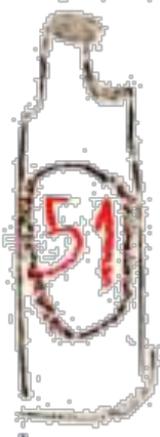
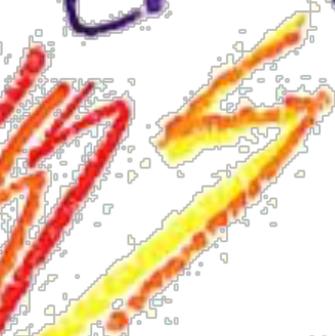


OVERDOSE

CALHAÇA

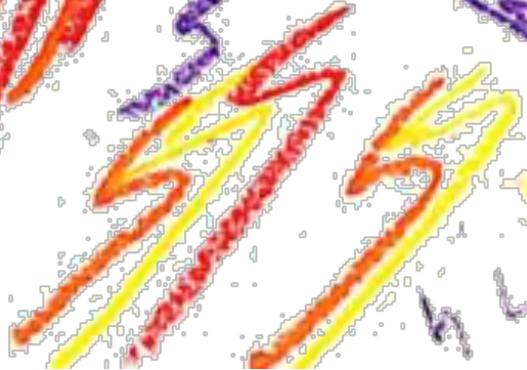
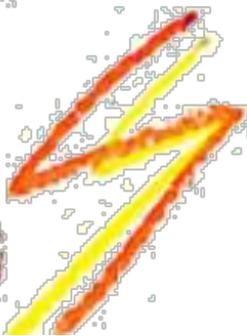
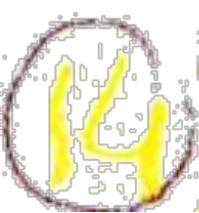


OVER  
MINI  
DOSE



MOR

Ti  
NWA



Carmin  
tem rede  
partis

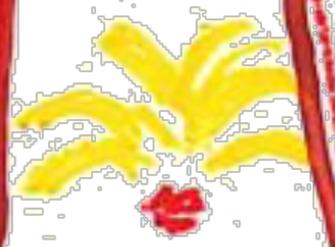
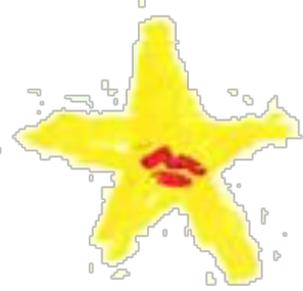
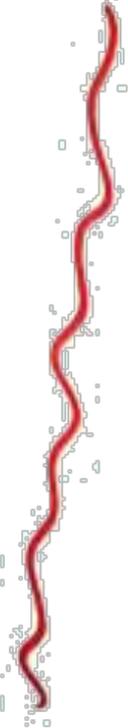
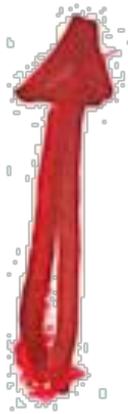
COROS

COROS

Batuçada

Adew  
Batuçada

Adew



som  
avião  
Car  
em  
ago  
m  
nos  
Car  
men  
in  
do  
em  
bora

151

BABALÚUU



CATASTRÓFES MUNDIAIS

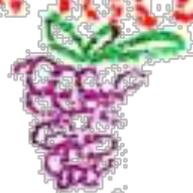
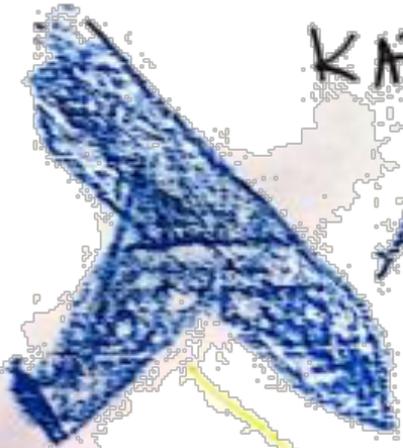
ВОЙНА

ΚΑΤΑΣΤΡΟΦΑ

Cena 114

AVIAO MISSIL

Uva de Caminhão



Soletrado venham a Luz

16

## 114 - ESPELHO DE MORTE DA DEUSA DECRÉPITA

*(Sonoplastia toca A catedral Submersa de Debussy. Cacilda está em seu apartamento na Paulista, sozinha. Chegam Vidinha e Ana Kennedy da porta da Jaceguai vestidas de preto.)*

ANA KENNEDY

Você dá a notícia

Não tenho coragem

Ela vai ficar muito abalada

Tinha começado a estender de novo os braços pro mundo, depois que conheceu Carmem.

Não sei se já ouviu no Reporter Esso!

VIDINHA

Como ela está?

ANA KENNEDY

De Luto, ainda.

Ah A Moma! Ah a Momarquía!

Introduziu a fé cênica no Brasil

por isso nega-se a assinar a renúncia ao trono do TBC, aceitar outros convites...

criar a própria cia...

Não. Prefere permanecer reclusa

maltratar-se num retiro sem fim

a desistir da pompa vã de 1ª Dama, de Titular

deste Palácio em ruínas?!

Do de profundis mesmo do seu cárcere

dos seus camarins subterrâneos,

a ilha Teatral inteira,

continua enfeitada

paralisada

pelo seu domínio não exercido,

que paralisa toda ação teatral!?. *(a morte do carnaval é a morte do teatro)*

*(C. Maria, traz um véu à cabeça e um crucifixo à mão, como se fosse o T do Teatro.)*

C. MARIA

Providencie por favor uma comunhão para mim com Frei

Reginaldo, quero entender Maria Stuart

ANA KENNEDY

Não querida. Não é preciso cometer esta profanação

C. MARIA

Há alguma coisa mais sagrada?

Comungar o destino da minha personagem?

Vidinha! o que te traz aqui?

Não vejo cara de Boas Notícias

VIDINHA

Atriz ! Minha máscara não resiste mesmo a

penetração dos teus olhos desassombrados?

Sua Vidinha te traz a Mortinha

Olhe neste espelho!

*(As águas do Rio Bixiga viram o espelho onde Cacilda-Narcisa encontra Carmem, fundidas. Uma Carmem do subterrâneo, dentro das águas potáveis do rio Bixiga, com um taiêr vermelho, super maquiada. Nas janelas do mezanino duas Carmens espelham Cacilda que está na Paulista: a Vidinha e a Mortinha com o turbante de "Você já Foi à Bahia?", uma multicolorida e outra monocromática.)*

CARMENS

Fui encontrada morta dentro do meu Armário de Fantasias na minha casa em Hollywood, grudada neste espelho cheguei hoje ao Brazyl para ser plantada aqui Eu vou embora Vim te trazer. Agora ele é seu. Toma. Use em sua próxima peça faça uma homenagem a esta que veio dos Trás os Montes

**PARAMENTAÇÃO de um novo ENTUSIASMO**

*(O que é que a baiana tem [Coro ou Sonoplastia?]. Carmem de dentro das águas começa a se despir dos balangandãs. Cacilda sai da Paulista e vem pra pista-rua, receber o axé do carnaval. Carmem vai passando os balangandãs de dentro do subterrâneo: correntes, brincos, tamancos... os paramentos da deusa)*

CACILDA

Você está me dando "Carmem Miranda"!

CARMEM

Não é minha. É da eternidade.

*(Todo coro também se paramenta com parangolés coloridos)*

CACILDA *(Vai se vestindo de Carmem)*

As roupas da Deusa Mãe de Creta!

É outra revolução no teatro!

*(Tempo de revolição, música da terra, coro girando)*

Eu pintora e atriz,

agora tenho de conseguir encontrar como você, com esse teatro pintura....

Nós brazyleiras, não sabemos nada ainda do Poder do nosso Teato Ai de mim!

CARMEM

Iá de nós, Cacilda!

Marlon Brando ia hoje fazer churrasco na Braza no meu brazeiro brasileiro!

Eu ia te ligar pra tomar as azas da Panair

para comermos carne mal passada,

como as Bacas gostam, preparada por Dionizios!

**(CORO ululando)**

Mas Mister Godot mandou me chamar.

DONA ALZIRA DONA MARIA

*(de uma das galerias, grita.)*

"Assassinaram minha filha!"

"David Godot assassinou minha filha"

***(Transmissões em várias línguas, "Holywood assassinou Carmem" Miranda" Good Business! Good Business! Good Business! Multidão)***

CARMEN

*(Cortejo fúnebre carnavalesco. Choro da multidão lagrimas de dircinha fonte aberta com som da intuição do exercício de letícia. Carmem emerge do subterrâneo como uma alegoria de carnaval e segue cortejo ao mesmo tempo em que as águas do Rio de lágrimas, em correnteza, cachoeiras e mares, dão a volta na pista chamando a multidão. Carmem-Dionísia vira carranca do carrnaval, se diluindo nos coros, deixando-se ser deglutida)*

Doña Maria, my straight mother!

Eu tinha mesmo que ter parado por aí!

44!!! What number My God! Forty Four!!!!

Já pensou eu ter de apear dos meus coturnos

aposentar meu turbante

as Vésperas da Menopausa?!

Não, Carmem não ia resistir!

Eu quero ser grelhada na Braza!

Sangrando, cozinhada por Dionizios

e comida por esta multidão de raça impura

Ter a barriga de macacas como sepultura

estômagos uivando de fome

Saciado por iguarias com esse nóme:

"Carmem no Braseiro"

Bifão Brasileiro!

CACILDA

Miranda... Miranda... . Miranda.

Você Carmem, Getúlio! A terceira sou eu.

Eu fiz tudo pra gostar de ti.

Taí. Consegui.

CARMEM

Um Brazyl vai

Chica Chica Chica Bum!

Baco Cincoenta e Um!

Um Brazyl vêm

CACILDA

Os acontecimentos se precipitam:

ou é a Morte ou o Desejo

Com meu talento, zêlo

Por esse teatro

Que em tí, já vejo!

***(A mãe continua gritando. O coro antropófago carnavalesco carrega Carmem e o Rio Bixiga em direção a ETERNIDADE. A multidão agita lenços brancos esfregando-se na Garrafa de Pinga)***

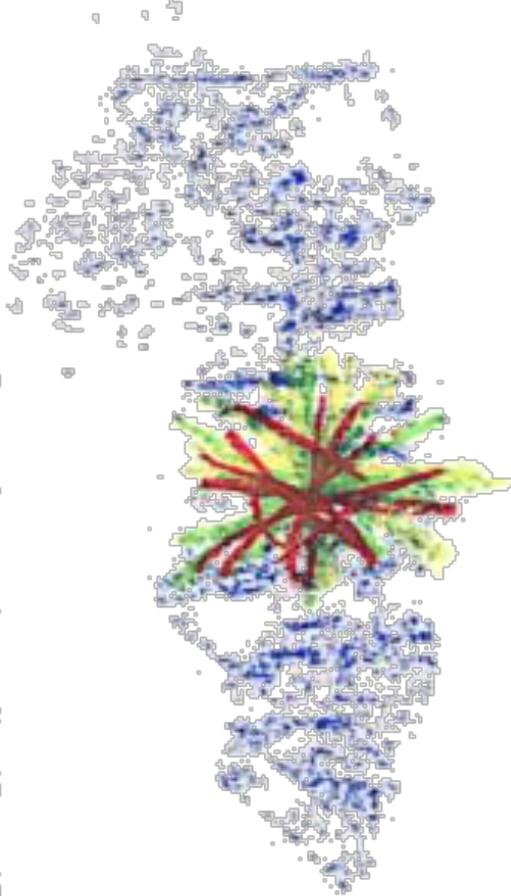
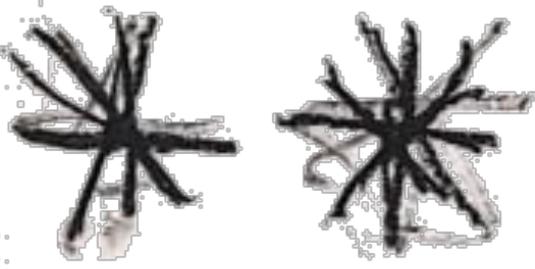
**CARMEM (da fonte)**

Vou com Santo Antônio meu Namorado  
pra minha campã no Encantado  
Ofereça-me comida de Iansã!  
A Tempestade agora cai!  
E você reaparece com Sol

***(A Multidão, Coro e Público é uma enorme boca que engole Carmem explodindo em felicidade guerreira da virada da água que agora vira tempestade cantando "Salve o Prazer". Do batuque do samba, Cacilda-Carmem dá as batidas de molière e vai até a Bigorna. Da bunda da multidão, Rizzos são expelidos como Merda!)***

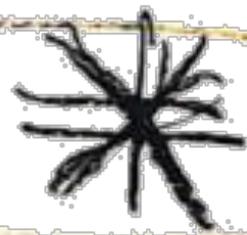
CARMON  
DIVA

CGANEN  
MOETA



CATE DRAL  
SUBMERSA

PAUL STA



Cacila

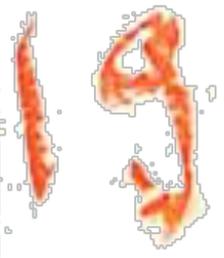
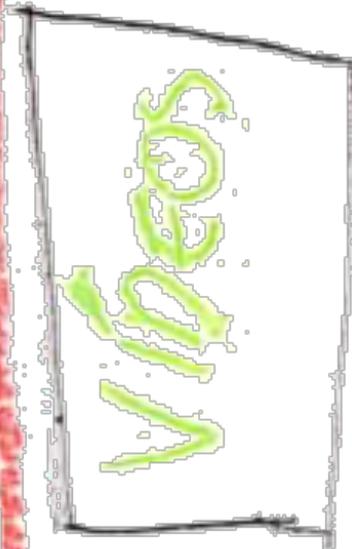
17



Comecem dando os balagandans  
para cacilda

# NOTÍCIAS DE MORTE

PABLO  
GUSTAVO  
MARILIA  
MELODIA



Cena 11.5

Rizzo

TUDO

A

FAZER

!!!  
!!

20



## 115 - COROAÇÃO DE UMA CABEÇA VISIVEL DO TEATRO COM O TURBANTE-COROA DE CARMEM

MULTIDÃO

Merda

CORO DE RIZZOS

Oh!! Desejo!

Sumí das salas tristes de encenação dos puritanos  
e vi Teato! Por toda parte  
no enterro de Getúlio & Carmem  
as ruas estão cheias de multidões macacas,  
artistas populares flanando êxtases  
todo gênero humano sambando no chão  
a caminhada pro Céu!  
eu era cabaço,  
não tinha ainda provado o poder da Arte que faço!  
Doutrinado num teatro  
que odeia o atrativo vagabundo dos sentidos,  
dos trópicos do sul do corpo do mundo,  
que não tolera Imagens, nem Carismas,  
e fica no limite imaterial da palavra sem prismas!

Que emoção senti penetrando a Multidão (indo por entre as pessoas)  
ao ouvir subir da terra a mais divina Percussão, (sentir o corpo ressoar  
as batidas) corpos suando, brigando, dançando, soluçando... Ver surdir  
de tetos, paredes, arranha-céus

Papéis, **(deitam no chão interligando-se como teias cerebrais ou teias cósmicas/ a cada toque de gongo? ou tambor? os corpos reconfiguram um novo formato)**  
formas infinitas em procissões

RIZZO ASTRONAUTA **(passeando pelo cosmos)**

Vi o que via e mais, muito mais,  
pessoas sagradas,

CORO

Elza Elke Marielle Maravilha

CACILDA

Maria Stuart,  
a Dama dos Abacaxis, Maggie a Gata,

CORO

Os Caetés, os Guayakis, Yanomamis

RIZZO ASTRONAUTA

Semelle mãe de Dionisios, o feticheiro Tirésias,  
condutor cego do desfile carnívoro na escuridão iluminada

RIZZOS VEDORES (do alto do terceiro andar, da cópa da árvore, ou do janelão lá de cima)

As abstrações da razão sempre levaram o ser humano demais ao erro:  
e me mostrou que os olhos precisam ver pra crer

***(Silêncio encara a Cabeça de Cacilda. Vê a Corôa na Bandeja com o Turbante de Carmem, caído no chão.)***

O Teato necessita de cabeças visíveis  
 cheguei à comunhão do teatro,  
 no dia em que os meus olhos caíram sob teus  
 retratos, q as revistas estampam neste ano  
 mortal Fiquei tão fascinado,  
 não dominei a emoção sem tradução que senti no primeiro chacra  
 e agora diante de vós  
 ao teu olhar,  
 mulher, a mais bela de quantas vivem,  
 a de amor mais vivído no Teato,  
 faço minha ordenação  
 como cavalo da tua exaltação  
 neste bréque

***(Está estirado aos pés de Cacilda. Levanta-se, apanha o Turbante de Carmem e o Corôa com a coroa presente de Vidinha e dá á Cacilda, que se Corôa. Ouve-se écos do Enterro de Carmem.)***

**RIZZO FEITICEIRES 1 (da cesalpina, raiz)**

O sopro da vida sempre vibrou na voz dos atores  
 Você tem que reinar no TBC e fóra dêle  
 Nunca as clones de Rainhas,  
 editadas nas monogamias transgênicas do  
 Mercado Você é o Teatro.  
 Essa é tua Personagem Principal  
 Se a presença física dá o direito ao Teato  
 é por que as multidões  
 confirmam Leva esse teu direito,  
 ganhou com o teu poder  
 e esse direito é todo o teu crime  
 Comanda este reino: o Teatro da  
 Paulicéia onde você definha sem culpas  
 Teu direito Rainha.  
 Até Morta.

**C. MARIA**

Oh! Esse fatal Carisma,  
 poder de presença,  
 em vez de direitos,  
 fonte de todos os meu males.  
 agrido com meu simples estar,  
 porque sempre estou...

**RIZZO FEITICEIRES 2 (das ruas, do chão)**

Oh! Que gostoso respirar este teu ar!  
 Ah! Tem razão os que escondem você longe dos palcos  
 Se as macacas do país vissem a Rainha verdadeira  
 nenhum cú ficaria enciumado sentado na cadeira Ah! A  
 insurreição do desejo, do tesão do teatro,  
 as correntes humanas sagradas vão jorrar  
 se por felicidade testemunharem como eu  
 a sua coragem tranquila,  
 a doçura inalterável de sua Rainha  
 contracenando com este tratamento nojento

Vão descobrir Teatro Todo Phoderoso  
 religião da vida ao vivo  
 Todas provocações, não roubam sua beleza  
 radiosa Tudo que enfeita a Vida te falta  
 mas vejo sempre a Vida jogando Luz do teu lado  
 A Criação não se contenta em deixar sua obra pela  
 metade, não vamos ficar paralisados nessa tirania  
 Cacilda morta ou viva viverá sempre o medo  
 das falsas Rainhas e de suas Cortes  
 Silêncio  
 Aproxima-se o agente cultural dos córtes.

CACILDA MARIA

Ah!

De modo algum me submeti  
 não consigo esquecer a realeza da minha presença  
 no palco o brío do meu povo e do meu filho  
 ordena/dirige: erecção da coluna vertebral!

### **CORO 5a Dentição**

Ió batucada!  
 Bixiga SamPã  
 Pluriversidade  
 não somos saudade  
 somos agora:  
 Viveiro Come Cabeça  
 Terreyra

o Fogo Pega meu Coro!  
 Esquenta, dança, arde  
 Cacilda  
 Cesalpina  
 Carmem  
 Transfiguradas na Baquiada  
 da Água Doce Dourada

Ora ye ye ô  
 eletricidade do ar  
 Ora ye ye ô  
 eletricidade no ar

Adoração  
 lava meu cavalo  
 na mansidão do galope

levanta teu tirso  
 Cacilda-Dionísio  
 toca céu-terra-mar  
 pro Carnaval do Povo  
 de novo  
 sempre novo  
 soar

Coroa tua cabeça  
De balangandãs do bonfim  
caia por dentro de mim

Vem Amada Estrela  
Me toma  
y Incorpora  
na viração da eletricidade do agora

***(Atirando raios elétricos pra voltar a querer)***

iá! ✂ iá! ✂ iá! ✂

***(Recomeça o Batucada)***

## **Anexo II – Chamada Aberta da 5ª edição da Universidade Antropófaga**



*eletricidade*  
*Paulista*

**INSCRIÇÕES**  
**11 à 31 JAN**

Este projeto foi contemplado pela 37ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a cidade de São Paulo – Secretaria Municipal de Cultura

REALIZAÇÃO

Projeto de Fomento ao Teatro

fomento ao teatro

São Paulo capital da cultura

CIDADE DE SÃO PAULO CULTURA

# **chamada aberta**

## **5ª dentição**

processos de criação  
com o Teatro Oficina

A **Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona – Universidade Antropófaga** abre esta chamada de inscrições para a *5ª dantição da Universidade Antropófaga – Eletricidade Cacildica* com a finalidade de selecionar 45 pessoas para o programa de criação artística coletiva da Cia, que acontecerá de março à junho de 2022. Esta chamada está aberta a receber artistas de teatro, em suas mais variadas técnicas y linguagens; artistas visuais; videoartistas; músicøs; instrumentistas; sonoplastas; artistas sonorøs; artistas de vídeo; artistas da luz y da iluminação cênica; poetas; botânicøs; arquetetøs; artistas circenses; pessoas diretamente ligadas às artes; pessoas não ligadas às artes; pessoas interessadas de todas as espécies y subjetividades; estudantes; professoras y professores; pessoas ligadas ao pensamento, à palavra, à imagem, ao corpo, à cena, às árvores, aos rios, à terra; pessoas que sabem das coisas y também as que não sabem... este é um chamado aberto à todas as pessoas com antenas, raízes y poros despertos! aos que estão prestes! só se existe em ato. A inscrição deverá ser feita mediante preenchimento de formulário, disponível no link (<https://forms.gle/4zWr4Z2AjS9UGGiX8>). A **data limite** para inscrição é 31 de janeiro de 2022.

# só podemos atender ao mundo orecular

1

---

<sup>1</sup>Oswald de Andrade, Manifesto Antropófago (1922)

# SUMÁRIO

**1. chamado p. 4**

**2. acordos iniciais p. 4**

**3. local p. 5**

**4. núcleos de criação – horários p. 6**

**5. bolsas p. 6**

**6. inscrições p. 6**

**7. seleção p. 7**

**8. resultados p. 7**

## ANEXOS

ANEXO I diretrizes para o preenchimento do formulário **p. 8**

ANEXO II cenas de Cacilda **p. 9**

ANEXO III descritivo detalhado dos grupos **p. 19**

## EDITAL PARA FORMAÇÃO DE TURMA PARA A 5º DENTIÇÃO DA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA | TEATRO OFICINA

### 1. CHAMADO

A Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona foi contemplada pela **37º Edição do Fomento Municipal ao teatro para cidade de São Paulo** com o projeto *Estúdio Oficina*, trabalho de **pesquisa e formação** com a abertura da **5º dentição da Universidade Antropófaga**.

Dentições e turmas da Universidade Antropófaga são criadas ao longo dos anos na Cia pela necessidade vital de continuidade, formação, difusão, troca e democratização do teatro, suas áreas e seus saberes diversos. As dentições se conectam ao aqui agora do Teatro Oficina, aterrando nas atmosferas cosmopolíticas e teatrais atravessadas pela Companhia. Turmas já foram abertas para formação de iniciantes, de elenco, para compartilhar saberes entre artistas e para elaboração e transmissão do repertório da associação.

A Universidade Antropófaga é a prática de transmissão e troca de conhecimentos do Teatro Oficina, é uma maneira de trabalhar, pensar e criar as linguagens do teatro total. Universidade Antropófaga é *a floresta e a escola*<sup>2</sup>... ciência, tecnologia e transe.

A 5º Dentição será formada a partir das linhas apresentadas neste edital, que compreende inscrição e processo seletivo.

O projeto tem a duração de 3 meses – **14 de março a 02 de junho de 2022**, de forma presencial. Atenção, as atividades presenciais estão sujeitas a modificações determinadas pelos órgãos de saúde, em concordância com as medidas de segurança aplicadas em período pandêmico.

Poderá se inscrever qualquer pessoa maior de 18 anos, de qualquer nacionalidade ou país de residência. Serão selecionadas 45 pessoas que possam estar presentes durante todo o período do projeto no coração de SamPã, o Bixiga.

### 2. ACORDES INICIAIS

2.1 Só será permitida a inscrição de pessoas vacinadas contra Covid-19 e maiores de 18 anos.

2.2 O descumprimento das regras deste edital, assim como o preenchimento incompleto do formulário implica em desclassificação. O formulário de inscrição online é nosso

---

<sup>2</sup> Oswald de Andrade, Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924)

primeiro contato, ele cria a possibilidade de nosso encontro presencial, dedique-se e mergulhe nele com desejo.

2.3 A seleção acontecerá em duas fases:

Primeira fase - Análise dos formulários com os materiais enviados

Segunda fase - Entrevistas/encontros por plataforma de vídeo

2.4 É exigido o comprovante de vacinação para a inscrição e participação no processo.

2.5 As pessoas selecionadas para o processo da 5ª dentição da Universidade receberão uma bolsa mensal no valor de R\$500,00 (quinhentos reais) por 3 meses (março, abril, maio).

2.5.1 As pessoas selecionadas para o processo da 5ª dentição da Universidade são responsáveis por sua estadia, locomoção e quaisquer necessidades que ocorram para a participação no processo.

2.6 Leia com atenção os **programas dos Núcleos de Criação (ANEXO III)** antes de escolher suas 2 opções de núcleos de criação e preencher o formulário.

2.7 É importante atentar para datas e horários de cada núcleo e suas atividades, realizando sua inscrição com ciência e disponibilidade para o cumprimento da carga horária exigida.

2.8 Além da atividade de cada núcleo, existem as atividades do *Tudão – processos de criação coral*: encontro que reúne participantes de todos os núcleos. Cada inscrito terá, assim, além das datas de seu grupo, mais dois dias de atividades obrigatórias na semana.

2.9 Os participantes deverão ter presença mínima de 75% para permanecerem dentro do processo.

### 3. LOCAL

2.1 Todos os trabalhos acontecerão presencialmente na sede e arredores da **Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona**, na **rua Jaceguai 520, Bixiga, São Paulo**.

## 4. NÚCLEOS DE CRIAÇÃO – HORÁRIOS

TUDAO - **teato**

Segunda (10h às 13h)

TUDAO - **villa-lobos**

Quarta (14h às 17h)

**NÚCLEO 1 - minha tensão trágica dá prejuízo?**

direção SYLVIA PRADO

Terça (10h às 13h) / Quinta (10h às 13h)

**NÚCLEO 2 - dichavar cacilda**

direção MARCELO DRUMMOND

Quinta (13h às 16h) / Sexta (13h às 16h)

**NÚCLEO 3 - teat(r)o de encruzilhada: não há mais cercas! é a retomada da terra**

direção CAMILA MOTA

Segunda (14h às 17h) / Terça (16h às 19h)

**NUCLEO 4 - teatro no terreyro eletrônico\_tecnologias de luta e feitiçaria**

direção MARÍLIA GALLMEISTER

Segunda (17h às 20h) / Quarta (17h às 20h)

**NÚCLEO 5 - laboratório de experimentos musicais, cantos e**

**composições** direção FELIPE BOTELHO

Terça (13 às 16h) / Quarta (10h às 13h)

## 5. BOLSAS

5.1 As oficinas são gratuitas e, para esta nova dentição da Universidade Antropófaga, as 45 pessoas selecionadas receberão, pelo período de 3 meses, uma bolsa mensal de criação no valor de R\$500,00 (quinhentos reais).

5.2 O recebimento das bolsas é vinculado à presença e participação no processo, com uma frequência mínima de 75%

## 6. INSCRIÇÕES

6.1 As inscrições serão realizadas **online**, por meio da plataforma GoogleForms, através do link (<https://forms.gle/4zWr4Z2AjS9UGGiX8>). Candidaturas enviadas por e-mail, correio ou qualquer método alternativo não serão consideradas

6.2 A data limite para preenchimento do formulário e envio da inscrição é **31/01/22 até às 23h59. Leia atentamente as diretrizes de preenchimento do formulário (ANEXO I) antes de abrir os trabalhos e boa viagem**

6.3 Será cobrada uma taxa de inscrição no valor de R\$20,00 (vinte reais). O valor deverá ser pago através da chave PIX: [universidadeantropofaga@gmail.com](mailto:universidadeantropofaga@gmail.com) ou por depósito direto em conta:

MERCADO PAGO (323)

Agência 0001

Conta 9786038148-1

Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona

CNPJ 53.255.451/0001-36

6.4 O comprovante de pagamento da taxa de inscrição deverá ser anexado no formulário

6.5 O comprovante de vacinação também deverá ser anexado no formulário

6.6 A pessoa que se inscrever deverá escolher 2 entre os 5 grupos de criação (descritos no ANEXO III) com os quais gostaria de trabalhar, indicando a primeira e a segunda opção.

6.7 A pessoa que não preencher o formulário completo será desclassificada. atente ao tempo, não começa nem termina é nunca é sempre. pra onde aponta a bússola do seu desejo?

## 7. SELEÇÃO

7.1 O processo seletivo se dará em duas fases:

1º fase: avaliação de fichas de inscrição e material enviado via formulário. Período de seleção: **1 de fevereiro e 3 de março de 2022**. A comunicação de pré-selecionados na primeira fase acontecerá através das redes sociais do Teatro Oficina e da Universidade Antropófaga (instagram, twitter, facebook). As pessoas pré-selecionadas também receberão o comunicado por e-mail.

2º fase: encontros e entrevistas através de plataforma virtual (zoom) com direção e artistas dos núcleos escolhidos pelas candidaturas da primeira fase. Os encontros e entrevistas acontecerão entre os dias **7 e 11 de março de 2022**.

## 8. RESULTADOS

1º fase : **3 de março de 2022**

2º fase : **13 de março de 2022**

# ANEXO I

## diretrizes para o preenchimento do formulário

1. As inscrições deverão ser realizadas SOMENTE por meio de formulário online, disponível no link (<https://forms.gle/4zWr4Z2AJS9UGGiX8>) até o dia 31 de janeiro de 2022 às 23:59 (horário de Brasília). Candidaturas enviadas por e-mail, correio ou qualquer método alternativo serão descartadas.
2. A taxa de inscrição no valor de R\$20,00 (vinte reais) deverá ser paga via chave PIX: [universidadeantropofaga@gmail.com](mailto:universidadeantropofaga@gmail.com) ou TED:  
MERCADO PAGO  
(323) Agência 0001  
Conta 9786038148-1  
Associação Teatro Oficina Uzyna  
Uzona CNPJ 53.255.451/0001-36
3. As perguntas marcadas com asterisco devem ser respondidas obrigatoriamente.
4. Serão aceitas inscrições de proponentes de qualquer nacionalidade ou país de residência.
5. Serão aceitas inscrições de proponentes com qualquer escolaridade.
6. Serão solicitados dados de cor/etnia, idade, localização e identidade de gênero de cada proponente para analisar e assegurar a multiplicidade de pessoas selecionadas.
7. Os anexos solicitados no Formulário deverão ter formato PDF, JPEG, PNG ou MP4.
8. Os arquivos referentes ao certificado de vacinação e comprovante de pagamento de inscrição deverão ter no máximo 1MB. Os demais arquivos em PDF podem ter no máximo 10MB.
9. Os anexos em PDF das informações adicionais deverão ter no máximo 7 páginas cada.
10. Para realizar o upload dos anexos, os proponentes precisam realizar o login em uma Conta do Google.
11. Material que deverá ser anexado: comprovante de pagamento; certificado de vacinação (fotografia, print ou PDF); vídeo de apresentação de até 1 minuto; 1 selfie; vídeo de até 2 min com interpretação de uma das cenas do ANEXO II; informações adicionais
12. contato: [universidadeantropofaga@gmail.com](mailto:universidadeantropofaga@gmail.com)

# ANEXO II

## cena 1

### PORTO DE SANTOS

*(Mayerling sobe, VÍDEO entra com a projeção do **PORTO DE SANTOS e FORTES E CIA**; Cacilda é lá secretária agora, vive desesperada sua Ária de Secretaria)*

### CACILDA

*(briga com cédulas de dinheiro, livros pretos de contabilidade, tintas coloridas) Deve-Haver.*

Azul-Vermelho

Verde Dollar

Pronto Bateu!

Não,

quase!

Já é o dia seguinte

apólices, já bati mais de vinte!

*(volta a fazer contas e feliz proclama)*

Bateu! Bateu! Bateu!

Azul!

Vermelho!

O sol nasceu!

Estourei.

Madrugada de de Reis.

Não há mais ninguém aqui.

Cacilda, contabiliza-te a ti!

*(Em êxtase Iluminada, põe camélias no cabelo. Examina os dedos e os teclais da máquina.)*

Dedos Teclém

no papel de seda:

Branco

Pardo

Azul

Vermelho!

*(Entra um senhor vestido com uma camisa esporte de bolsos grandes, como uma camisa de Safari, cor bége, tem bigodes enormes)*

Godot?

Ia "me" escrever para você.

JEAN SABLON

Para mim?

Non, Jo no se si soy quien  
esperas, mas estoy encanté.

Bonjour.

Vous parlez Français?

CACILDA

Um cliente! meu Deus!

Non je ne parle pas.

JEAN SABLON

Je viens d'arriver d' un bateau

Avec mes bagages

Les Hotels sont combles!

Je tombe sur un jour ferié au Brésil.

On m'a dit que peut-être ici, chez vous,

on peut avoir les moyens d'aller à São Paulô!

Je vois que je suis arrivé.

Chez une Dame aux Camélias!

Tu m'attendais?

*(Tira uma garrafa de Gin e copos de dentro da bolsa)*

Mais vous dansez?

Continuez...

CACILDA

Mon Dieu! É Jean Sablon!

J atendrai... Eu não esperava!

Não, sim, eu esperava! J'attendrais!

JEAN SABLON

Dansez!

Jo hablo spanol, falo portugues...

um pouquito brasileiro.

E comprendo muy bien poesia...

Habla.

No queiro interrompê-la,

Soy musico

sey escuchar...

Venga. Tu Poesia...

para todo este

*(para o público)*

AUDITORIUM

*(abre o Gin)*

CACILDA

*(para o público)*

Eu não entendo o que ele fala,

ele não entende o que eu digo...

*(para Jean e pro público)*

Só a ele e a vocês, eu posso me

contabilizar... Há muito tempo

que tenho desprezado a minha alma,

eu tenho três personalidades  
*(entram os três títeres)*  
 ao ponto de não saber mais como é que sou.  
 Eu mesma provocho choques tremendos dentro de mim.  
 Amo  
 o que não devo amar,  
 faço  
 o que não devo fazer.

O Deve e o Haver.

*(De seu cinto saem 7 fios de cores diferentes que fazem uma pauta musical onde três Cacildas viram notas. A Cacilda azul pega três fios azuis, e leva pra cima. a vermelha Cleyde pega mais três e leva pra Baixo, pro subterrâneo. O terceiro. cinza amarronzado, Dona Alzira pega e leva para a extremidade norte, o beco sem saída. Fazem no o teatro a Pauta da Máquina de Cacilda)*

Essa é minha "incontabilidade."

Uma que é a pura essência da arte,  
 fluida, bela  
 e tem uma leve coloração azul;

*(Cacilda Dirce Azul dança com dois fios azuis nas alturas do espaço, no meio do Público das Galerias superiores, a Sonoplastia é feita com as cordas internas do Piano descoberto, tocado por Marcão.)*

Outra muito material,  
 tem uma cor de creme,  
 com riscos avermelhados  
 e roxos com um pouco de dourado.

*(Cacilda Vermelha com batom e pó dourado de maquiagem está no fundo dos subterrâneos do oficina, vermelhos no Ditirambo em tempo de samba de Pomba Gira)*

Outra é minha consciência.  
 Parda, pesada, sóbria, severa.

*(se relaciona com Dona Alzira)*

Eu distingo perfeitamente.

*(Dança sobre o azul. Na percussão Zé Carioca, sonoplasta da Rádio, como ator de ruído de sala, vai fazendo os comentários sonoros com play backs, indo junto.)*

Se minha primeira personalidade azul, vencesse!

*(Cacilda dança todas, mas outras duas atrizes Cacildas)*

*incorporam com falas, protagonizando cada uma por vez)*

CACILDA AZUL

eu sou quase uma deusa, pura, quase inerte,  
passo por tudo vibrando, refletindo como um  
cristal

e produzo sons,  
um pouquinho dissonantes,  
sabe como?

Assim como se eu caísse dentro de uma cascata  
e as gotas geladas  
me fizessem gritar  
de susto.

Aaaaiiiii!!!

Uns gritos mais agudos  
e umas risadas  
que a gente dá sem motivo,  
um tanto desafinadas,  
mas bonitas.

Eu sou impalpável.

Tudo me faz vibrar,  
mas tanto sou diáfana,  
que nada

é capaz de fazer sulcos muito marcados,  
nada é capaz de ferir-me  
a ponto de fazer sair sangue.

Sou assim

como uma  
harpa, esguia,  
cheia de beleza,  
mas sem intensidade.

CACILDA

Você gostaria que fosse assim?

*(Jean Sablon tem um "oui" de gozo permanente estampado no  
rosto, às vezes pisca, fecha um dos olhos, às vezes os dois e  
goza! Entra outra Cacilda Vermelha, que agora protagoniza.)*

E agora vamos a minha maravilhosa vermelha,  
segunda personalidade.

*(cabila da pomba gira)*

CACILDA VERMELHA

Sou notável.

Cheia de dinamismo,  
vibrante,  
um pouco má

*(acende cigarro)*

calejada sabe,  
ambiciosa,  
tremendamente forte.

Sou assim como os pedais de uma harpa que avolumam o som.

forte,  
intensa,  
humana,

amo,

choro, mordo.

Brigo lá dentro,

desejo,

anseio

e tenho um prazer imenso

em me encostar como um gigante

em cima da Cacilda Azul e da Cinzenta.

Vermelho e Cinza! Beleza!

Me recosto como num divan,

no fofo azul água de você primeira personalidade.

Brinca com você de primavera

e de vez em quando

tiro um mi bemol

*(Pisa nos fios azuis como se pisasse numa Harpa, na tecla piano ela repete a nota e o sentido prolongado que a nota lhe traz)*

ou um si sustenido,

*(sustenta a emoção desta nota pisando na Cacilda parda) forte intenso.*

Sou a maravilhosa harpista,

que toca por tocar

para se divertir com a própria

brincadeira e faz um barulho tremendo,

gosto de fumo,

de álcool,

de beijo...

*(Luz chapada, de serviço, sem mistério, teatro direto do realismo das quedas nos aqui agora de trip de consciência sem música, somando-se às outras duas Cacildas. Silêncio)*

CACILDA

Estou sem graça, com a minha terceira personalidade parda:

meu caro, eu quase não distingo,

sou muito esquisita,

a pobre coitada sofre tanto

a força da azul da vermelha

que ainda não está bem formada.

É por isso que nem sempre raciocino com muita clareza

Concordo com a audácia da vermelha

mas discordo dos seu desejos;

condeno a superficialidade da azulada,

mas adoro sua forma,

a cor e a verdadeira beleza que ela tem.

É por isso que sou parda.

Cinzenta quase.

Vivo uma profunda melancolia:

senho sobrecarregado,  
 sempre procurando resolver um problema muito  
 sério, decidir como um juiz, imparcial  
 qual das duas personalidade será a mais  
 forte e a mais digna de vitória? Qual? É  
 essa pobre melancolia  
 que você vê agora no meu rosto:  
 é a consciência  
 pasma de mim mesma!

Se você soubesse depois as consequências!  
 A azul, Vermelha a princípio,  
 ficam cheias de remorso  
 e depois começam a rir,  
*(Silêncio. Cacilda Vermelha pelo espaço todo, ri como  
 a Enteada dos "Seis personagens") riem  
 desbravadamente,  
 (a Azul e a Parda também riem)*  
 loucamente!  
 E sabe quem sofre?  
 É uma coisa que ainda existe lá dentro  
 que eu não sei o que é?  
 Fica compungida,  
 dá um aperto no coração!  
 É algo que existe  
 mas que quase nunca aparece!  
 Nunca, nunca.  
 Fica sempre desconhecida,  
 mas no momento desse choque  
 das minhas três cores  
 ela surge de leve,  
 mas persistente,  
 parece assim,  
 uma gotinha d'água  
 que treme no canto aos meus olhos.  
 É uma lágrima que chora.  
 É esquisito!  
 E de repente some de novo...

*(luzes coloridas; As 3 Cacildas se misturam)*

AS 3 CACILDAS  
 E tudo me mistura,  
 se condensa  
 e dá assim essa confusão nebulosa,  
 parda, azul,

CACILDA VERMELHA  
 dourada, avermelhada de som,  
 melancolia, de um ritmo de swing, samba  
 de balada,

CACILDA PARDA

e as vezes ...de inércia  
e espanto!

AS TRÊS CACILDAS

Essa confusão humana,  
absolutamente Cacíldica,  
minh' alma?  
Não sei,  
nunca ninguém descobriu;  
nunca alguém atingiu,  
nem eu,  
mas todas as coisas juntas,  
tocam  
e fazem vibrar.

CACILDA

Por isso  
gosto e desgosto de uma coisa só.  
Por isso  
eu mesma não me encontro.  
Cansei de me procurar.  
Até parece uma grande orquestra,  
de quem não conhece instrumentos,  
e não distingue saxofone de clarineta.  
Não me peça para dizer  
o que significa

3 CACILDAS

*(cantando as notas)*  
o dó, ré, mi, fá, sol, lá, si

CACILDA

nessa sinfonia...  
e muito menos bemol ou sustenido.  
Isso será loucura  
ou falta de assunto?

Quanta bobagem!  
Mas quanta verdade.  
*(para Jean)*  
Um beijo para você, tocador do lá  
desta sinfonia confusa, meu muso.

*(Beija Jean)*

JEAN SABLON

Tu es une Artiste, pás une secretaire.  
Me da tu mano.  
Usted esta en las manos de Jean Sablon.  
Tu vas à la Radio!

CACILDA

Rádio!

## cena 2

ENTREVISTA

CACILDA

Faço "Minhas Confissões".

Como Santo Agostinho.

Sei que isso vai ser muito comum  
depois que passarem os ventos da peste,  
e vierem os piores tempos, quando for  
seca mesmo.

Aí já vou estar morta,  
tenho pouco tempo, começo  
agora, sem rede de segurança.

Amém.

Sou Pega Fogo, adulto.

Sou hipócrita como é o costume.

Mas a hipocrisia não resiste muito  
e a minha relação a ela é violenta e desastrosa.

Quando a máscara me cansa,  
tiro e pratico absurdos.

Vamos lá. Confissões de uma atriz alienada.

Fui pro teatro pra ganhar dinheiro pra me manter.

Não faço dele refúgio pras minhas dores.

Empresto minha experiência humana  
e quanto maior for ela, maior será a minha  
contribuição. Todas as minhas forças boas e más eu  
coloquei a serviço do teatro.

Sou instrumento da minha própria arte,  
sou o meu próprio violino. Sem  
memórias, com sensações.

Não posso ver pobre,

doente

ou criança na rua

sem sentir uma participação  
violenta, sofro com eles.

Tenho profunda piedade dos animais  
são tão impotentes... quanto os  
pobres.

O mundo continua cheio de crianças  
desgraçadas, que muito antes do que deviam,  
conhecem a humilhação.

Se assim não fosse  
estariam preparadas para se tornarem muito melhores.

É perigoso o sofrimento prematuro.  
Talvez ao tornar-me mulher,  
não tenha me tornado  
melhor do que as pessoas  
que tripudiaram sobre a nossa fragilidade de meninas.  
Isso pode ser um remorso  
de minha vida.  
Sou a mãe mais amorosa que se possa  
ser. Diante do meu filho  
como diante da vida, não ajo como um  
pai. Não quero dizer propriamente um  
pai. Sinto-me preparada pra educar meu  
filho, que tudo espera da vida.  
Quando meu filho engorda um kilo,  
fico tão feliz como quando vejo uma platéia  
lotada. (Encara a Platéia)  
E se na minha vida ainda existe um complexo,  
é não ter podido  
ou não ter sido  
capaz de dizer

tudo quanto penso  
sobre a inconsciência  
e a leviandade com que certas pessoas  
em grande número,  
vivem a vida inteira.  
Precisamos acordar,  
tomar mais conta uns dos outros.  
É isso,  
eu gostaria de exprimir isso no Teatro.  
(Encara demoradamente o público)  
Mais não sou engajada, enganjada, sei lá!  
Não quero ser mero instrumento do  
autoridades mas a própria obra também,  
vivendo momentos de plenitude.  
Por isso  
me considero artista.  
O teatro Brasileiro caminha agora  
para uma decisão inevitável  
em que as cias terão que escolher:  
ou um repertório comercial  
em que tudo seja permitido  
sem serem por isso criticadas  
ou um repertório em que fique patente uma posição  
diante da cultura  
e da sociedade.

É possível que o destino  
 venha a nos constranger a realizar só teatro comercial,  
 mas isso seria a frustração de nossas melhores  
 promessas. Os meninos do Teatro de Arena discutem,  
 brigam  
 e lançam seus autores,  
 formando uma literatura teatral.

Seu caminho é mais fácil do que para nós.  
 Suas despesas por enquanto são menores.  
 As cias. que contam com atores formados,  
 tem de arcar com as responsabilidades da família.  
 O único caminho certo é o autor nacional.  
 Nelson Rodrigues escreveu a nosso pedido "O Boca de Ouro";.  
 Precisamos trabalhar  
 para que o povo brasileiro  
 se torne culto  
 e dentro de dez, quinze anos,  
 (Olhando muito para a Platéia)  
 a s s u m a a inteira responsabilidade  
 do p a p e l  
 que desempenha n a v i d a t e t r a l.  
 A única alegria que poderei ter na velhice  
 é a de verificar que concorri para construir um  
 teatro, ainda em preparação.  
 A consciência é parda.  
 Quando mais árduo o problema  
 de fazer da cena  
 criação do pão,  
 mais explico  
 mais eloqüente fico.  
 E deito felação!  
 Não quero mudar de profissão.  
 Sei de onde vim e pra onde vou  
 Deus me livre de esperar Godot  
 Vou acabar virando camelô!

## ANEXO III

# DESCRITIVO DETALHADO DOS PROGRAMAS DOS NÚCLEOS DE CRIAÇÃO

### NÚCLEO 1

#### minha tensão trágica dá prejuízo?

direção SYLVIA PRADO

co-criação: Roderick Himeros, Cyro Moraes, Sonia Ushiyama, Luana della Crist, Débora Balarini, Beto Eiras.

#### Horário:

Terças (10h às 13h)

Quintas (10h às 13h)

### DESCRITIVO

Como transpor Cacilda e sua tensão trágica para a tela?

Recentemente arquivos do teleteatro realizado por Cacilda, produzido dos anos 60 e 70, foram recuperados e veiculados. Mas há na dramaturgia da maxxisérie de Zé Celso e Marcelo Drummond, trechos que apontam a incompatibilidade de gênios da matriz do teatro Brasileiro e o nascimento da indústria cinematográfica... Da veiculação das peças produzidas na Tv Uzyna no centenário de Cacilda Becker, nasceu o desejo de trabalhar com o foco audiovisual, ou melhor nos OAVNIs (objetos audiovisuais não identificados, nomenclatura inaugurada com AvÁ, procure saber...) Realizar uma produção rítmica, clípica, taquicárdica ah ah ah ah ah ahah **ahtual!** Cenas para a tela!

Nesse processo, atadores de diversas áreas, usam diferentes ângulos do terreiro eletrônico, para a criação de um coro tele coreográfico. Transcriando trechos, bits, cenas corais de **A Visita da Velha Senhora de Friedrich Dürrenmatt**.

Parte ainda não revelada, de toda dramaturgia da maxissérie Cacilda! - sobre a vida da atriz matriarca do teatro brasileiro moderno. Período em que a atriz criou junto a Walmor Chagas sua companhia, o TCB. Dentre as peças encenadas por essa companhia, 'A Visita da Velha Senhora,' de Friedrich Dürrenmatt, é considerada a mais ousada e suntuosa. Segundo Décio de Almeida Prado, para interpretar Dürrenmatt é necessário 'imaginação, audácia e a capacidade que unir o sublime e o grotesco,' - qualidades estas propícias para se interpretar e reinventar os acontecimentos do aqui-agora sob a prismação do teatro.

A transcrição antropofágica da dramaturgia do escritor suíço, com forte influência do teatro épico de Brecht e do teatro do absurdo de autores como Ionesco, além do capítulo referente a esse período do TCB na maxissérie Cacilda! inspira os trabalhos teat(r)ais, sob direção de

Sylvia Prado, em co-criação de Roderick Himeros , Cyro Moraes, Sonia Ushiyama, Luana della Crist, Débora Balarini, Beto Eiras.

Somaremos ao time da quinta dentição da Universidade Antropófaga para criação de um coro de protagonistas nos rituais de teatro total, com artistas de diversos saberes acordando os corpos pan-demicos para a atuação elétrica e taquicárdica, no espaço do terreiro eletrônico aberto à cidade, ao cosmos, na orgia de todas as Artes.

Devoraremos esta e outras obras do autor, e antropofagiaremos tudo que nos interessar no caminho.

Cacilda...

TUDO A FAZER!

### **Trabalhos presenciais e remotos;**

Todas as terças e quintas das 10:00 as 13:00

### **Caminhos desejados (treinos e referências)**

#### ***primeiro passo tomar conta do espaço***

Yoshi Oida

o ator Invisível

0 começo

23\*38

rua- camarim- pista

preparar o chão -(Toshi Tanaka)

.Objetivos desejados:

Percepção, construção, noção

terreiro sagrado,

cuidar do corpo pela

preparação do espaço.

#### **segundo passo: corpoespecializadopreenchendo os 360 graus da catedral + parque.**

Renné

Tai-chi

Kinomichi

Baseado-chi

O que você tem como prática?

o que realmente te reconecta?

como aplicar isso em coro;

cápsulas curtas,

passadas de um em um;

bastão,

cada dia um puxa.

Objetivos desejados:

Sacar: Além dos trabalhos do Tudão, o que nos conecta no dia? O que cada ator dividirá com o todo?

#### **Terceiro passo : texto-contexto – drive comum.**

- Trabalhos de mesa, possibilidades remotas;

- Leitura coral de **A visita da Velha Senhora**.
- Leitura de outras obras escolhidas, do autor, e outrxs.
- Descoberta das obras da atualidade que queremos devorar, mídias, filmes, memes, fake news, ou true news...

Convidado: Pascoal Da Conceição- trabalhos Kusnetianos ;

Objetivos desejados:

- criar pulso comum;
- equalização dos seres e desejos;
- escolha dos trechos que encenaremos em forma de clipes.

#### **Passo quatro: cuidado com as imitações... improvisos cínicos:**

- experimentos das cenas escolhidas;
- atadores no risco; inventando o coro todo.

Objetivos desejados:

- sacar:
  - o que entendemos?
  - o que queremos colocar em cena?
  - qual ângulo nos traduz?
  - como transcriar de forma simples e potente um trecho inteiro?
  - concentração
  - concentração.
  - DIVERSÃO ABSOLUTA... ou parcial

#### **Passo cinco: E o que fica?**

- (Desbate) sobre os melhores lances;
- escolha dos trechos para composição do storyboard
- Story board/roteiro/desenho, feito a todas as mãos.
- criação e treino das coreôs, planos;
- criação no teatro total: maquiagem, figurino, linguagem-montagem, fuleragem;

Objetivos desejados:

retomada dos corpos pandemicamente parados ,  
pela eletricidade Cacíldica

retomada rítmica

clípica

taquicárdica

-como revivemos Cacilda hoje?

#### **Sexto passo: o barbante não tem fim...**

- Apresentação?
- Filmagem?
- Gravação?

Objetivos desejados:

Registro e ou apresentação do que quer que seja, e do que for decidido e percorrido pelo bando deste grupo no decorrer desses 3 meses de processo, presente e vivo!

## NÚCLEO 2

### dichavar cacilda

direção MARCELO DRUMMOND

co-criação: Moisés (Moita) Mattos, Marcelo X, Kael Studart, Isabela Mariotto, Otto, Tony Reis, Wallie Ruy

### Horário:

Quinta (13h às 16h)

Sexta (13h às 16h)

## DESCRITIVO

Vamos chafurdar em Cacilda – na dramaturgia da série teatral

O que já foi montado?

O que foi cortado ou desprezado nas montagens?

O que ainda permanece inédito?

O trabalho no texto: o ritmo, a teatralidade e a musicalidade da

fala A música, o canto, a trilha sonora

O contexto histórico de Cacilda, a vida da mulher de teatro x a vida vivida no teatro, que é sempre atual, vivida no presente diante do espectador, no agora, esse mesmo que acabou de passar e que está aqui - agora.

Vamos dichavar Cacilda

A partir desse mergulho no universo da série teatral escrita por Zé Celso e Marcelo Drummond sobre a vida e a obra da grande atriz brasileira, compartilhar os ritos de criação da companhia, montar um pequeno tyazo e vivenciar e conhecer por dentro os mecanismos de funcionamento da uzyna, com todas as suas frentes - dramaturgia, atuação, música, vídeo, som, luz, arquitetura cênica, figurino, produção, mídia tátil. Aberto a pessoas de todas as áreas que desejem contracenar nesse mini-tyazo que será dirigido por Marcelo Drummond.

### NÚCLEO 3

teat(r)o de encruzilhadas: não há mais cercas! é a retomada da terra direção CAMILA MOTA

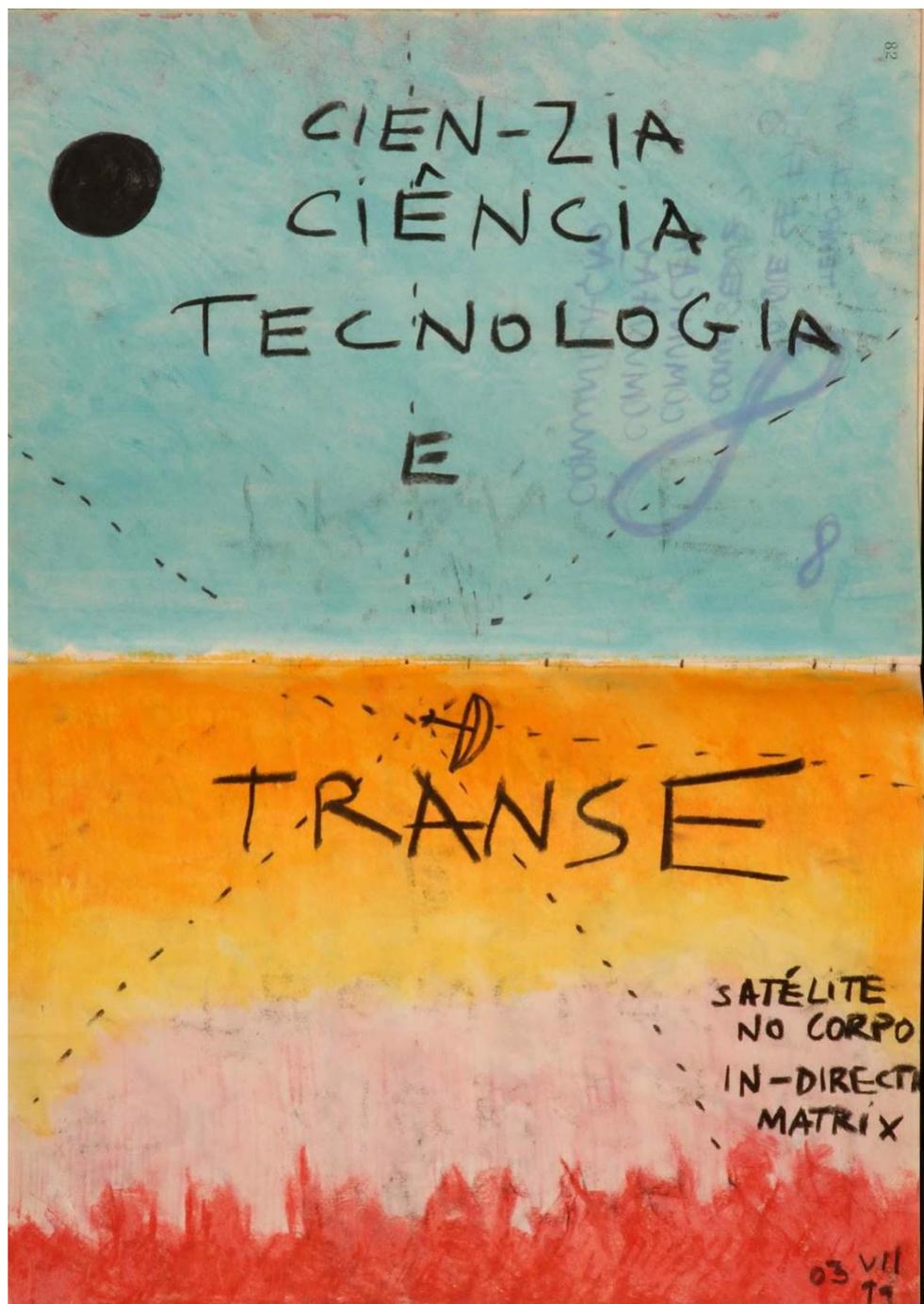
co-criação: amanda ferraresi, cafira zoé, cyntia monteiro, gustavo lemos, kelly campelo, maitê arouca, mayara baptista

### Horários:

segunda 14h às 17h

terça 16h às 19h

### DESCRITIVO



um teatro de encruzilhada, transmídia – atuação, vídeo, artes visuais, mídia tátil, poesia, cosmopolíticas, corpo-canção! comunicAÇÃO: o que se passa entre? o TEATRO y a abolição das castrações das cartilhas. a contracenação importa. estar diante de outro y de nós mesmos, abertos. um teatro de f(r)icções cósmicas. todos os tabus, nenhuma norma. o teatro y seu duplo. as personas sociais não importam, mas a imaginação! gostamos das personagens y dos coros, da fabulação, das confuências y da diferença: eu é um outro. a dramaturgia como ritual de desmascaramento do teatro das relações sociais. só a simbiose nos liga. a ancestralidade de tudo importa, na vida y no teatro. presente, passado, futuros. a invenção de mundos no corpo, na cena, nas palavras, na voz y nas imagens. o movimento. teatro de encruzilhada é um viveiro para fermentação de multiartistas, tecnoartistas, bárbaros tecnizados, pessoas humanas de todas as espécies, poetas, cientistas, atores-atrizes, cantores, compositores, instrumentistas, gambiarristas, videógrafos, etcetera, interessados nos rituais do TEATRO TOTAL como fo condutor da eletricidade de insurreição das/os corpões plugados no desejo de fazer-junto! como os corais das águas salgadas, os fungos y os cogumelos, as árvores antigas y as aves, as pedras y as águas. no núcleo três desejamos cultivar as terras machucadas da imaginação, aqui falamos na língua cosmopolítica do teatro y com as suas tecnologias nos colocamos nos fronts do nosso tempo-espaco. aqui não lacramos nada: abrimos!

**viva a encruzilhada!**

**alimentos dessa jornada:** antonin artaud, anton tchekhov, aracy de almeida, arrigo barnabé, cacilda becker, coro de gracias señor, davi kopenawa, donna haraway, dulcina de Moraes, euclides da cunha, katharine hepburn, irmãs batista, itamar Assumpção, João Gilberto, Leonilson, Lina Bo Bardi, Luiz Melodia, Mario Reis, Oswald de Andrade, Stela do Patrocínio, Wally Salomão, exu, Iansã y Oxóssi

*etcetera*

## NUCLEO 4

**teatro no terreyro eletrônico\_tecnologias de luta e**

**feitiçaria** direção: Marília Gallmeister

co-criação: Fernanda Taddei, Ciça Lucchesi, Letícia Coura, Rodrigo Andreolli, Angélica Taize, Zé Ed e Joana Medeiros

### Horário:

Segunda (17h às 20h)

Quarta (17h às 20h)

### DESCRITIVO

com

**EXU** na boca

**OGUM** na testa

**OXOSSI** em torno

movimentar-se como um **RIO**



### PONTO DE PARTIDA

## **A TERRA** Terreyro Eletrônico

Verão de 1958, a atriz-matriz da atuação entusiasmada e elétrica Cacilda Becker toma a frente da inauguração do ainda embrião Teat(r)o Oficina, quebra uma garrafa de champagne na boca de entrada do teatro, e abre os trabalhos na Jaceguay 520, no Bixiga. Cacilda dispara o feitiço, consagra o Terreyro. O impacto da garrafa de vidro no cimento é forte, percute pelo espaço e derruba a estátua de São Jorge. O cavaleiro espatifado em mil pedaços separa-se do Dragão, que permanece intacto. Dos burburinhos das vozes no espaço recém-inaugurado ouviu-se:

# “Viva! Aqui quem vai comandar será o **DRAGÃO! Evoé”**

Este breve episódio - que encarna a força mágica do gesto teatral que movimenta e dirige forças e poesia no espaço - é também diretor dos trabalhos deste coro, sobretudo para pôr em cena a LUTA pela retomada das terras do Rio Bixiga através do Teatro e o Phoder que o Teatro tem no campo de batalha com o antagonismo anti-teatral dos especuladores do dinheiro, da terra, do corpo, da vida.

## **ESTADO CÊNICO DE CACILDA!!!!!!!!!!** Corrente Elétrica deste Trabalho

\_pra excitar o Pulso Teatral, delirar a biografia da atriz Cacilda Becker. **Cacilda-Pombogira-Rio Bixiga-Oya**, radicalizando Cacilda como portal de atuação, aspecto da natureza, assumindo francamente sua cosmovisão. Corrente em direção à Vida, e entidade de frente na luta pelo terreiro do entorno.

## Cacilda, uma **Multidão!**

### **A LUTA** Terreiro e Parque do Rio Bixiga

\_este trabalho se inspira nesta matéria fundante da linguagem teatral do Oficina: o Chão, a Luta e a Fertilidade deste território marcado pela ancestralidade preta, teatral, indígena, nordestina, matriarcal: o Bixiga.

Na biografia das seis décadas de pulso teatral ininterrupto, Dramaturgias, Ritos Teatrais encenados, os Ritos de Desmassacre, as Acupunturas Urbanas, as Celebrações Corografadas, o Cortejo e a Festa são tecnologias de luta através do feitiço teatral. Dão ao trabalho do Oficina uma atuação geográfica e uma contracenação cósmica que extrapolam o palco, o edifício teatral, mas que confluem e são cultivadas na **cena** - está aí a sua força.

### **NA PRÁTICA**

(1º, 2º e 3º mês)

**Criação de um Rito Teatral** a partir da linha de trabalho e investigação já apresentada:

### (A Terra, O Estado Cênico de Cacilda e A Luta)

- O trabalho vai se estruturar a partir da criação de um **roteiro**, atravessado e em co-criação permanente e prática com as demais áreas de criação - plástica, musical, audiovisual, etc - que comporão este time
- O roteiro será **ponto de encontro** das áreas específicas considerando a contribuição e troca com as/os/es artistas/os/es que irão compor este trabalho
- As dimensões cênicas se expandem e o roteiro ganha a rua e o terreno, assumindo como **Linguagem de encenação** Ritos de Desmassacre, Acupunturas Urbanas, Celebrações Corografadas, Cortejo e Festa

**Ativação do Teatro Total**, para que todo corpo experimente todos os territórios do teatro: a prática de Terreiro, existência sem fronteiras, onde o corpo que cria, canta, constrói é o mesmo que dança, monta, prepara e cultua:

Práticas de corpo / Aquecimento e práticas vocais / Leituras em ato / Práticas de roteiro / Composições plásticas, alegóricas e paramentos / Exibição de filmes / Práticas musicais percussivas / Exercícios de Iluminação / Trabalhos Corográficos / Arquitetura Cênica / Registro e criação audiovisual permanentes / Rodas de samba.

- Cada um dos encontros será dirigido por uma prática teatral específica, sempre na intenção de que, ao longo dos encontros diários, todas as práticas confluem para o teatro integral.
- O trabalho tem uma perspectiva de transição em escalas. De cada corpo, ao corpo coro, para o corpo teatro, em direção ao corpo do território, percorrendo também o caminho inverso. Praticando estados de teatro e correspondências em cada estação.

### **Devoração de Cacilda Becker na corrente elétrica da 5ª dentição da Universidade**

**Antropófaga:** leitura de trechos selecionados da maxi-série escrita por José Celso M. Corrêa e Marcelo Drummond; transver esta dramaturgia a partir de **cosmopercepções decoloniais**; encruzilhar biografia da artista, itans yorubás, outras dramaturgias, oralituras, notícias, mitos, pontos, poesia, sobretudo o aqui agora dos acontecimentos.

**Sugestão** de filmografia, bibliografia, musicografia, repertório de imagens, entrevistas, encontros, alimentos, ritos e eventos que possam nutrir e inspirar a criação.

## PÚBLICO

\_toda confluência de desejo é bem vinda. E o nosso vai sobretudo na direção de encruzilhar práticas e ritos de insurgência **através** do teatro, da criação: Corpos/as e Territórios Periféricos e Aquilombadas/es/os, Atrizes, Atores, Músicas/os, Praticantes de Terreiro, Dançarinas/es/os, Cineastas, Artistas da Alegoria e dos Paramentos, Iluminadoras/es, Dramaturgas/ues/os, Urbanistas, Aderecistas, Slammers, Pesquisadoras/es de Linguagens, Videoartistas, Palhaços, Sambistas, Circenses, Diretoras/es de arte, Compositoras/es, Arquitetas/es/os, Técnicas/os de palco, DJs, Sonoplastas, Carnavalescas/os



encenar a aventura de  
estarmos juntos  
tocando nos tabus  
y tendo a **ALEGRIA** como totem  
na direção de que tudo e todas/es/os possam participar  
da vontade vital de imaginação y expressão  
tudo a descobrir!



**MERDA!**

## **NÚCLEO 5**

### **Laboratório de experimentos musicais, cantos e composições** direção FELIPE BOTELHO

co-criação: felipe botelho, nash laila, victor rosa, igor marotti, guilherme santos, marcelo dalourzi, dani rosa, camila fonseca

#### **Horários:**

Terça (13 às 16h)

Quarta (10h às 13h)

## **DESCRITIVO**

### **1) Resumo**

O Laboratório de Experimentos Musicais, Cantos e Composições tem como objetivo a exploração das diversas formas de interação da música com a cena, partindo do modo de trabalho do Teatro Oficina. Experimentaremos a composição, o canto, os instrumentos e as diversas relações possíveis entre música e dramaturgia, direção, atuação, luz, som, vídeo e direção de arte.

O trabalho não será estritamente musical, a criação partirá sempre da conexão entre música e encenação. Assim, não é um trabalho restrito aos músicos (mas são muito bem-vindos músicos com interesse em trabalhar com teatro), e sim um trabalho que deve incluir pessoas interessadas nas mais diversas áreas do teatro. Não é necessário conhecimento prévio de música ou canto, mas é essencial a disposição para investigar estes campos.

### **2) Público alvo**

- a) Atrizes/atores interessados em desenvolver a prática musical e o canto.
- b) Músicos interessados em trabalhar com teatro
- c) Profissionais de qualquer outra área do teatro (direção, luz, som, arte, etc) interessados em desenvolver a prática musical e/ou estudar a interação da música com a sua área de trabalho
- d) Estudantes de teatro.

### **3) Objetivos**

O objetivo do trabalho do núcleo 5, como já foi citado, será investigar as diversas possibilidades de uso da música em cena, sempre partindo da prática do Teatro Oficina. Ao longo do processo os integrantes deverão trabalhar as seguintes áreas:

- a) Desenvolver a prática vocal e o canto, trabalhando para desenvolver a afinação, o ritmo e as ferramentas de interpretação. Ao final do processo os integrantes devem ter os recursos necessários para criar uma interpretação do canto que esteja de acordo com a encenação, além de dominar instrumentos para aquecer a própria voz e para coordenar aquecimentos de voz simples.
- b) Desenvolver a capacidade de compor. Aprender a compor músicas cantadas e instrumentais para teatro a partir das ferramentas que cada um já possui e das que serão estudadas ao longo do processo. Trabalharemos tanto com composições individuais como coletivas.
- c) Estudar com os músicos as especificidades da composição e da interpretação musical para teatro e maneiras de se relacionar com as outras áreas dentro de uma montagem. Estudaremos também a adequação das trilhas musicais com a encenação.
- d) Dar ferramentas para que atores, diretores, técnicos e demais profissionais (ou estudantes) de teatro possam se comunicar com os músicos, propondo ou desenvolvendo trilhas. Dar ferramentas para que estes possam dirigir um músico ou banda para a criação de uma trilha musical para um espetáculo.

#### **4) Planejamento**

Trabalharemos, não necessariamente nesta ordem:

- a) O estudo das formas de composição de músicas (e como estas se relacionam com a cena) em algumas das peças do Teatro Oficina. Assistiremos cenas extraídas das peças, escutaremos exemplos e debateremos para entender como se deu o processo de composição. Os exemplos contemplarão diferentes formas de trabalhar a música.
- b) Exercícios de composição. Teremos a criação de músicas cantadas a partir de um texto da dramaturgia escolhida, e também a criação de trilhas instrumentais para as cenas que estudaremos. Para as trilhas instrumentais o trabalho poderá ser também um esboço de direção para a banda ou sonoplastia executar. Ambos os exercícios serão feitos tanto de modo coletivo como de maneira individual.
- c) Ensaios de um repertório e das músicas compostas durante a universidade. A ênfase deste trabalho será tanto nos aspectos musicais (afinação, ritmo, colocação da voz, etc) como no desenvolvimento dos recursos técnicos de interpretação. O mesmo valerá para os músicos, com ênfase nos recursos de interpretação específicos da música para teatro.
- d) Montagem de um produto final para ser registrado ou apresentado. Será uma pequena encenação onde deverão estar presentes as criações feitas ao longo de todo o trabalho. É importante ressaltar que não será apenas uma apresentação musical, e sim uma encenação onde os integrantes deste pequeno grupo que se formará deverão dar conta de todas as áreas necessárias para se realizar a montagem.

TUDÃO  
teato



TE-ATO é um ato de comunicação direta qualquer  
você encara tudo  
o que acontece  
no dia a dia  
como um teatro,  
onde cada um de nós  
tem em si uma personagem  
e no te-ato você atua  
diretamente sobre isso.  
te-ato é uma ação  
de desmascaramento  
do teatro  
das relações sociais

**Horário:** segunda 10h às 13h

a Universidade Antropófaga tem como superobjetivo a formação de atadoras/es na sociedade, nas zonas de conflito, nas áreas de risco, formadas/os na experiência do estudo e contato com os pontos tabus, muitas vezes evitados pela política, pela mídia e pela educação de péssimo padrão de hoje, que impedem nossa evolução democrática para a liberdade, para uma nova ética vital, incorporando o ensino, através de experiências artísticas, filosóficas, científicas no teatro. As companhias estáveis de repertório, de teatro ou dança, já possuem em seus genes características de educação através da cultura que produzem, pois ao existir por décadas é sempre necessária a renovação de seus corpos artísticos. A transmissão de conhecimento torna-se condição fundamental para uma existência sempre renovada.

É preciso apreender todas as artes populares – seus segredos, suas religiões, seus gestos, seus sambas, seus maracatus, suas gingas, suas mágicas, suas lutas, suas macumbas –, tudo que dê passagem no corpo à energias que levem a um teatro cada vez mais dança, mais ritmo, mais música, mais interferência na energia ambiente e que seja capaz de transmutar multidões.

É preciso também aprender a trabalhar toda tecnologia tátil, pois teatro é tátil e nós vivemos uma sociedade acionada pelo tato, pelos dácilios. A cultura virtual é digital, de dedo, de energia que transmite o fogo que sai das pontas dos dedos, que vem do corpo, e é preciso apreender o que nenhuma escola ensina – a não ser a da vida vivida na arte, no próprio aprendizado da vida, na delicadeza de seu descabaçamento, no trabalho comum de Montagem, de vivência de uma experiência humana, de um grande trabalho coletivo visando a expressão de uma metáfora cheia de vida e que nos transporte de um estágio vital a outro, de uma sociedade a outra, de uma civilização à outra.

## TUDÃO villa-lobos

conduzidas por Felipe Botelho, diretor musical e baixista da associação desde Macumba Antropófaga (2011).

Em 2011, o aprendizado da obra Chôros nº10, de Heitor Villa-Lobos, marcou o início da criação da peça Macumba Antropófaga - uma revolução no trabalho de coro, até então pouco dedicado às composições sinfônicas com diferentes naipes sobrepondo-se e contracenando em diversas dinâmicas. Pluripotente, essa rítmica religiosa criou novos tecidos na formação dos coros das óperas de carnaval. Desde então, uma obra de Villa-Lobos é sempre incorporada aos espetáculos.

Nesta dentição da Universidade Antropófaga o nosso coro trabalhará inicialmente nos cantos da Floresta do Amazonas, uma das últimas obras do compositor. Os coros "Caçadores de Cabeça", "Overture" e "Dança dos Índios" são uma síntese dos momentos mais radicais de Villa-Lobos, revisitando sua fase mais experimental e antropófaga. Em um segundo momento, quando o coro já estiver formado e afinado, partiremos para o estudo de uma segunda obra, agora com cantos polifônicos, com o coro dividido em diferentes vozes.

**Horário:** quartas 14h às 17h

# MERDA!

**Anexo III – Roteiro musicado de Cacilda y Carmem: deusas encontram-se na clandestinidade**

**RITO CACILDA PARA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA**  
**RE VO LI ÇÃ O - lição de voltar a querer!**

**CACILDA y CARMEM**  
[deusas encontram-se na clandestinidade](#)

**PRIMEIRO SINAL** - aquecimento carnaval + projeções carnaval (imagens diversas, Grande Rio, Mangueira, Ruas lotadas) + instruções de vôo

**SEGUNDO SINAL** - concentração da escola de samba | repertório comum: marchinhas, frevos e sambas do Núcleo 5

**TERCEIRO SINAL** - *MERDA!*

**SAMBA ENREDO - ABERTURA**

Intro: |: C | % :|

| Em7 | Fm6 | C | D#º | Dm7 | G7 | Gm7 | C7 |  
 | Fmaj7 | Fm6 | C | D#º | Dm7 | G7 | C | % |

**Dm7 G7**

Surge!

**Bm7b5 E7 Am7 Bº**

Nessa paisagem colorida

**Am/C E7/B Am7 D7**

dentre os umbrais da avenida

**Am7 D7 Dm7 G7**

um carrossel de esplendores

**Gm7 Gm/F**

eis

**C7 C#º Fmaj7 G#º**

a verde e rosa querida

**Am7 E7 Am7 D7**

que conta histórias de uma vida

**Dm7 G7 C /**

repleta de emoções e de amores

**Gm7 C7 Dm7**

dos anais do teatro

**F Am7b5**

nós trouxemos pro asfalto

**D7 Gm7 C7**

em forma de poesia

**Cm7 F7 Bbmaj7**

a Estrela mais Brilhante

**Bm7b5 E7 A7 D7**

suas peças fascinantes

**Gm7 Am7 Bbmaj7 C7 F**

Cacilda! eis o seu mais belo dia



*Buzina*

*Banda toca um jazz acelerado em Cm*

Quando Cleyde está na pista para falar a banda desdobra para um jazz mais lento

### **108 - BOHEMIA GRANFINA QUER COROAR A PRINCESA DE RAINHA**

*(Entram Cleyde, Ana Kenedy Kardashian, Vidinha e Fifi no Camarim. Luz geral)*

CLEYDE

Minha irmã.

Aqui estão seus amigos

Temos planos pra você mudar de Vida

Cuidar do Jardim. Fazer doces!

Televisão! Ganhar dinheiro

Explorar o cartaz que você tem no Teatro.

Sem nenhuma Vergonha!

Vamos te Coroar!

#### **Breque Banda**

**Piano: A7**

**Guitarra toca a melodia da introdução**

CACILDA

A7 D7  
Queridos! Não me mimem!

A7 D7 A7  
Será que vou conseguir envelhecer serenamente?

A7 D7 A7  
Meu caso com o TBC está liquidado  
E7 Eb°

Sentimentalmente

D7  
Tanto melhor

A7 D7 Eb° A7 (fim)  
Não era sadio ligar uma carreira à um único Teatro

*(as Granfinas começam a rodear Cacilda como um coro de moscas)*

FIFI

O Quarto Centenário já esta ficando Cacête

Vamos pro Rio

lá não comemora nada...

esperar Carmem Miranda...

que vai chegar como você

pr'uma recauchutagem!

CACILDA

Será que ainda temos jeito?

**Banda**

**Intro:**

**Melodia D E G**

|G|%|

FIFI

**G / Em / G****Em Am**

Se divertir um pouco...

**/ G D7 Em D7**

Tem alguém aqui muito preocupado com você,

**G D7/F# Em D7 Am G Em**

e- la vai te coroar

**/ / / /****(D) (C) (F#) (G) (A) (Eb)**

Glória! A- té na Dor!

**Trilha da entrada da Coroa****Guitarra dá o acorde Em11/D quando Vidinha está com a coroa nas mãos**

VIDINHA

**Em11/D**

Esta jóia é pra consolar nossa princesa,

**D Dm**

que agora será nossa Rainha...

*Coro***Am Dm**

Um diadema real!

**F A**

Uma Coroa!

**Banda toca a intro: Em****(melodia E B G E G B E)**

ANA KENNEDY KARDASHIAN

**Em Cmaj7 Dm**

A derrotada do amor morre princesa

**Repete introdução: Em****Em Cmaj7**

e com sua destronadora realeza,

**E**

renasce Rainha.

**Piano puxa a introdução: F#m**

VIDINHA

**F#m7 D**

OH! Majestade

**A F#m7****E7**

amontoam-se nova afrontas

**F#m7 A (convenção)**

Proteja-se com esta "Corôa Rheal",

**F#m7 Bm7**

foi a que restou dos corôas da

Coro

**F#m7 C° // Breque (bx e sax riff)**

Tragicomédiorgy- a

**D A**

É de vovó Rainha Moma da Momarquía

**F#m7**

Trouxe da França

/ **(fim)**

Pra você reinar nos nossos corações!

**Rufar da bateria para coroação.**

**C° quando Cacilda segura a coroa**

CACILDA

Ai. É pesada! Ainda não.

O amor só me fez uma visita rápida no meu marasmo

Mas ainda não me coroou com um novo entusiasmo

Continuo princesa, solteira e de luto!

*(Guarda a Coroa no seu Baú. BLACKOUT)*

## 109 - DEUSAS ENCONTRAM-SE NA CLANDESTINIDADE

**Trilha Avião**

**Trilha Girl From Rio**

**Cavaco e percussão**

**Intro Taí: | : Am | % | % | % :|**

**Dm Am**

Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim

Ah! meu bem, não faz assim comigo não

**E7**

**2x**

**Am A7**

Você tem, você tem que me dar seu coração

**Trilha Avião**

Coro grita ao ver Carmen Miranda

**Banda inteira**

**Intro Taí: | Fm | % | Cm | % | G7 | % | Cm | C7 |**

**| Fm | % | Cm | % | G7 | % | Cm | % |**

**Fm Cm**

Taí, eu fiz tudo pra você gostar de mim

Ah! meu bem, não faz assim comigo não

**G7**

**2x**

**Cm C7 (quando for repetir refrão)**

Você tem, você tem que me dar seu coração

**G7**

Meu amor não posso esquecer

Se dá alegria faz também sofrer

**Cm C7**

**Fm Cm**

A minha vida foi sempre assim

**G7** **Cm C7**  
 Só chorando as mágoas que não têm fim  
**Fm Cm**  
 A minha vida foi sempre assim  
**G7 Cm (fim)**  
 Sô chorando as mágoas que não tem fim

CARMEM  
 A minha vida foi sempre assim  
 Sô chorando as mágoas que não tem fim

VIDINHA  
 Carmem Miranda!

CORO  
**Cm**  
*A Deusa de Creta!*

CARMEM RHEA  
 Decrépita.  
 Carmem Miranda?  
 Carmem Mipara  
*(Tirando o Turbante)*  
 Pensam que eu sou caréca Ah!

CACILDA*(fascinada)*  
 Tem os Cabelos de Demeterra

CARMEM RHEA  
 Como é gostoso voltar para casa  
 ainda não esqueceram de mim  
 Havia uma multidão no aeroporto

VIDINHA  
 Termo de comparação? Só o enterro do Getúlio

CARMEM RHEA  
 Fora do Palco sou um peixe, com sede...

CACILDA  
 Experimente. *Pinga 51!*

**Cavaquinho puxa o samba em A - termina quando elas vão fazer o brinde**

*(Vidinha serve a pinga para Carmem, com animação)*

VIDINHA  
 Aqui, Baco da terrinha d'Ela

**Após o brinde banda puxa o Jazz: | : G | G° : |**

CARMEM  
 Desmaiei no Aereoporto.  
 me doparam, não reconheci ninguém.  
 Já pensou "Carmem Sonâmbula"?

Cacilllda, não é assim que te chamas?  
 Cacilllda! Cuidado com este homem!  
 (*dirigindo-se a Vidinha*)  
 Pedi uns trocados emprestado pra êle,  
 na hora apareceu com tudo o que eu precisava,

### Breque Banda

"O Americano empresário dos teus shows depois me paga. "

**Banda puxa a introdução do Jazz | : G Am7 | Bm7 Am7**  
**:| Quando o coro já está formado | D7 | % |**

**G Am7 Bm7 C**  
 Este tal empresário, meu amor,  
**Am7 D7 G° G**  
 um cafetão filho da puta,  
**G Em7 A7 D**  
 me pôs pra trabalhar num show depois do outro,  
**G D7 G A7 D7**  
 das duas às três, depois às quatro, às cinco horas...  
**Am7 D7 G**  
 até o raiar da Aurora...  
**G D7 G Am7 D° D**  
 Nove Horas de Shows contínuas por Nove Semanas  
**D7 C A7 E7**  
 na engrenagem do Good Business! Good Business! Good Business!

### Convenção Em JJJ

**A7 Am7 D7**  
 Estou com todos os êsse-êsses,  
**Bb° /**  
 do STRESSE!

O Macho Alfa coloca uma bolinha na boca de Carmem - **Guitarra marca a ação**

**Am7(9) D7 G D7**  
 Não quero por enquanto, ver nada,  
**Bm (fim)**  
 nem ninguém,  
 até que me cure alguma Boa Notícia  
 você tem alguma minha estrela?

CACILDA  
 Eu?  
 Querida estou como você diz, também nos êsses do "stresse" .

CARMEM  
 Por *over dose* de shows? Também?

CACILDA  
 Não. Por *mini dose*  
 Não aguento ficar fora do palco um minuto.  
 Principalmente agóra  
 Há muitos elencos no *TBC*  
 Querem me obrigar a só fazer uma peça por ano  
 e pra me consolar,  
 Vidinha me trouxe pras *Noites do Rio*  
**Acorde piano + guitarra Cmaj7**

pra conhecer Vossa Majestade.

**Banda puxa intro Marchinha | Am | % |**

CARMEM

**E7 Am Dm Am F7 E7 Am**

**F Am**

**E7 (breque) F#º**

Gostosura! Mais uma Cachaça!

*(As duas brindam, dão pro santo)*

CACILDA

Você não vai cantar?

CARMEM

Não consigo! Não quero. Sou outra pessoa.

Que me cantem. Sabes cantar Princesa?

CACILDA

Sei ler as mãos

CARMEM

Me too! Funny!

*(As duas esticam suas mãos e a câmera perpassa pelos mapas registrados em suas palmas)*

As tuas são poderosas!

Nos encontrarmos aqui nesta pausa:

duas Guerreiras Re-posando

Motivos?

Opostos

Não!?! Depostas

**Banda puxa intro good business**

**D7**

na engrenagem do

**C A7 E7**

*Good Bussiness! Good Bussiness! Good Bussiness!*

*(projeção no telão reforçando o Good Business em letras GARRAFAS!)*

CACILDA

Lê as minhas?

CARMEM

*(Tosse)*

Não, lê você a minha...

CACILDA

Você tosse como Margarida Gauthier

**Banda puxa intro da marchinha | Dm | A7 |**

CARMEM

**Dm C7 F A7 Dm /**

"Eu sou A Dama das Bananas! Tofe ti Tofe"

Não, não leia.

**Convenção Dm JJJ**

**Am E7 / Am**

pra que saber? O importante é sofrer menos!

**E7 Am (fim)**

ponha na minha cabeça esse Poder!

*(Cacilda olha, e toma a cabeça de Carmem entre suas duas mãos. Carmem chora.)*

CACILDA

Você está só cansada, só precisa parar um pouco

CARMEM

O que eu tenho dentro de mim não conto pra ninguém

CACILDA

Sua aliança é larga!

CARMEM

É coisa de portuguesa cafetinando o Brasil pros Americanos

Casamento, amor eterno, boa vizinhança de rico com pobre!

Rindo e comendo yankees o tempo todo

CACILDA

A minha aliança é de cobra *(mostra o anel para Carmem)* e

eu que esperava te encontrar com os balagandãs todos...

CARMEM

Estou vestida de cabaço

Tudo por causa desta Aliança,

essa a cobra estrangulando, fumando, meu coração

Por causa dela, volto para os Estados Unidos

### **Percussão: Toque de Iansã**

CACILDA

*(Canta este ponto pra Iansã num pacto com Carmem, oferece sua aliança de Cobra para Carmem)*

"Na Pedra Branca encontrei uma Allianza!

A Dona dela zorava que nem criança!

Sarava Criança!

Eparrei Iansã!"

CARMEM

Eparrei Iansã!

### **Termina a percussão**

### **Banda puxa intro de Adeus Batucada em Eb**

CACILDA

Este Carnaval te faz bem

Aceite os convites pra ficar aqui, fazer programas de TV...

CARMEM

É fado?! Não tem mais volta

A portuguese brazilian secretary go beck.

Oh Rio don't rides again. Brezyl! Crazy!

Quando eu morrer vai ser carnaval no Brasil?  
Como este? Puta que o Pariu!!!

CACILDA

Fique Carmem.  
Nós precisamos de você aqui  
Vou aprender tanto!

CARMEM

*(Macho alfa surge com o coro de enfermeiros servindo mais uma dose de cachaça com comprimidos e choques elétricos em Carmem)*

Mais uma...  
Meu Deus ouço a voz de uma cantora... .  
deve ser a boa notícia...

CACILDA

é Angela Maria... . ou  
Elizeth Cardoso... Não,  
é Angela Maria...

*(vozes sampleadas das cantoras do Brasil, inclusive as das surgidas no tempo de cartaz da peça: Marília Mendonça, Maria Bethânia, Gal, Marina Sena, Iza, Linn da Quebrada, Pabllo Vittar.....)*

CARMEM

Que vozes!  
Help! Arranjar as malas.

**Eb Bb7 Eb**

Adeus adeus

Meu pandeiro do samba

**C7**

Tamborim de bamba

**Fm**

Já é de madrugada

**Fm(maj7) Fm7**

Vou-me embora chorando

**Fm6**

**Bb7**

E com meu coração sorrindo

**Fm7**

E vou deixar todo mundo

**Bb7 Eb° Eb**

Valorizando a batucada

**Repete parte A com o final diferente:**

**Bb7 / Eb**

Valorizando a batucada

**Ebm**

**Bb7**

**Ebm**

**Fm7(b5)**

**Bb7**

Joia que se perde no mar

**Ebm**

Só se encontra no fundo

**B7**

**Bb7**

Sambai mocidade, Sambando se goza

**Ebm**

Neste mundo

**Bb7**            **Ebm**  
 E do meu grande amor  
                   **Bb7** **Ebm**  
 Sempre eu me despedi sambando  
                   **Bbm7(b5)**    **Eb7**    **Abm**  
 Mas, da batucada, agora despeço chorando  
                   **Fm7(b5)**            **Bb7**            **Ebm**  
 E guardo no lenço esta lágrima sentida  
                   **B7**  
 Adeus, batucada  
                   **Bb7**    **Ebm**            **Bb7**  
 Adeus, batucada querida

### Repete o primeiro refrão e fim

*(Carmem se dirige até o camarim para guardar seus acessórios e figurinos na mala, enquanto canta um trecho de "Adeus Minha Batucada"),*

Estou cantando! Estou Cantando!

Fogo! Mais uma!

*(Esparrama Pinga numa Baixela de Prata, acende um fósforo e toma uma quantidade maior de remédios) Good Business! Good Business! Good Business! ...Enough!*

Venham as Tempestades Deusa de Raios!

Até a Volta Vidinha!

Até Sempre Cacilllllida!

### Guitarra puxa intro de Babalu

**Dm**            **Gm**            **Dm**            **Gm**

Parte A:

|: **Dm** | % | **Gm** | % :|

Parte B:

|: **F** | **Dm** | **Gm** | **C7** :|

a música termina quando a pista já está limpa

### Trilha Tragédias para Lena Cantar

### Trilha Cacofonias

### ESPELHO DE MORTE DA DEUSA DECRÉPITA

Quando aparece o som do rio do Bixiga Percussão puxa a introdução de Uva de

Caminhão Quando o coro terminou de abrir o fosso banda puxa intro de Uva de

Caminhão: | **E** | **G#7** | **C#m** | **B7** | **E** | **C#7** | **F#m** **B7** | **E** **B7** |

**E**                            **C#7**                            **F#m**  
 Já me disseram que você andou pintando o sete  
   **B7**                            **E**  
 Andou chupando muita uva e até de caminhão  
   **C#7**                            **F#m**  
 Agora anda dizendo que está de apêndice  
                   **B7**            **E**                            **F#7**            **B7**  
 Vai entrar no canivete, vai fazer operação

**C#7** **F#m**  
 Oi que tem a Florisbela nas cadeiras dela  
**B7** **E**  
 Andou dizendo que ganhou a flauta de bambu

Abandonou a batucada lá da Praça Onze  
**B7** **E** **B7** **E**  
 E foi dançar o pirulito lá no Grajaú

**G#7** **C#m**  
 Caiu o pano da cuíca em boas condições  
**B7** **E**  
 Apareceu Branca de Neve com os sete anões  
**C#7** **F#m**  
 E na pensão da dona Estela foram farrear  
**B7** **E** **B7** **E**  
 Quebra, quebra gabiroba quero ver quebrar

### Repete parte A

### Trilha órgão Bach

### Trilha Avião

ANA KENNEDY  
 Você dá a notícia  
 Não tenho coragem  
 Ela vai ficar muito abalada  
 Tinha começado a estender de novo os braços pro  
 mundo, depois que conheceu Carmem.  
 Não sei se já ouviu no Reporter Esso!

VIDINHA  
 Como ela está?

### Intro Valsa 3/4 | Dm | % |

CORO

**A7** **Dm**  
 De Luto, ainda.  
**D7** **Gm** **F#º** **F**  
 Ah A Moma! Ah a Momarquia!  
**Gm** **Dm**  
 Introduziu a fé cênica no Brasil  
**Gm** **D7** **Gm** **G#º** (fim)  
 por isso nega-se a assinar a renúncia ao trono do TBC,

ANA KENNEDY  
 aceitar outros convites...  
 criar a própria cia...  
 Não.

### Intro Samba | Dm | A7 |

CORO

**Dm** **A7** **Dm** **D7**  
 Prefere permanecer reclusa  
**Gm** **C7** **Dm** **C**  
 maltratar-se num retiro sem fim

**Cm7 F7 Bbmaj7 F7**  
 a desistir da pompa vã de 1ª Dama,  
**Gm Ab° Fm**  
 de Titular deste Palácio em ruínas?!

**Ab°**  
 Do *de profundis* mesmo do seu cárcere  
**A7 Gm Dm C7**

dos seus camarins subterrâneos,  
**F7 Bbmaj7**  
 a ilha Teatral inteira,  
**B° D°**

continua enfeitada  
**F° Ab° (convenção)**

paralisada  
 pelo seu domínio não exercido,  
 que paralisa toda ação teatral!?. *(a morte do carnaval é a morte do teatro)*  
*(C. Maria, traz um véu à cabeça e um crucifixo à mão, como se fosse o T do Teatro.)*

C. MARIA  
 Providencie por favor uma comunhão para mim com Frei  
 Reginaldo, quero entender Maria Stuart

ANA KENNEDY  
 Não querida. Não é preciso cometer esta profanação

C. MARIA  
 Há alguma coisa mais sagrada?  
 Comungar o destino da minha personagem?  
 Vidinha! o que te traz aqui?  
 Não vejo cara de Boas Notícias

VIDINHA  
 Atriz ! Minha máscara não resiste mesmo a penetração  
 dos teus olhos desassombrados?  
 Sua Vidinha te traz a Mortinha  
 Olhe neste espelho!

### **Trilha Catedral Engolida - sai em fade quando o rio já está disposto na pista**

CARMENS  
 Fui encontrada morta dentro do meu Armário de  
 Fantasias na minha casa em Hollywood, grudada neste  
 espelho cheguei hoje ao Brazyl para ser plantada aqui Eu  
 vou embora  
 Vim te trazer. Agora ele é seu.  
 Toma.  
 Use em sua próxima peça  
 faça uma homenagem a esta que veio dos Trás os Montes

### **Trilha O Que é Que a Baiana Tem? - sai em fade quando Cacilda tem a coroa nas mãos**

CACILDA  
 Você está me dando “Carmem Miranda”! *(os balangandãs)*

CARMEM  
 Não é minha. É da eternidade.

*(Todo coro também volta a se paramentar com balangandãs)*

CORO

**Gm** **F Gm**  
 As roupas da Deusa Mãe de Creta!  
**Bb Dm Gm**  
 É outra revolução no teatro!

**Banda puxa intro | Dm Eb | % |**

CACILDA

**Dm Eb Dm Eb**  
 Eu pintora e atriz,  
**Dm Eb Dm Eb Dm**  
 agora tenho de conseguir encontrar como você,  
**Dm Eb Gm**  
 com esse teatro pintura....  
**Gm F Ebmaj7 Cm Dm Eb F**  
 Nós brazyleiras, não sabemos nada ainda do Poder do nosso Teato  
**Dm Ebm**  
 Ai de mim!

CORO

Iá!

CARMEM

**C Dm G7C (entra o samba) Iá de**  
 nós, Cacilda!  
**Gm7 C7 F**  
 Marlon Brando ia hoje fazer churrasco na Braza  
  
**Cm7 F7**  
 no meu brazeiro brasileiro!  
**Bb G7**  
 Eu ia te ligar pra tomar as azas da Panair  
**C G7**  
 para comermos carne mal passada,  
**C G7 Fº (fim)**  
 como as Bacas gostam, preparada por Dionizios!  
 Mas Mister Godot  
 mandou me chamar.

DONA ALZIRA DONA MARIA

*(de uma das galerias, grita.)*

"Assassinaram minha filha!"

"David Godot assassinou minha filha"

**Trilha anúncio da morte de Carmem**

**Entra percussão da próxima música**

CARMEN

Doña Maria, my straight mother!  
 Eu tinha mesmo que ter parado por aí!  
 44!!! What number My God! Forty Four!!!!  
 Já pensou eu ter de apear dos meus coturnos  
 aposentar meu turbante  
 as Vésperas da Menopausa?!  
 Não, Carmem não ia resistir!

**Banda puxa a intro | C#m | D |**

**C#m D**  
 Eu queria ser grelhada na Braza!  
**C#m D**  
 Sangrando, cozinhada por Dionizios  
**C#m D**  
 e comida por esta multidão de raça impura

Ter a barriga de macacas como sepultura  
**(falado) C#m**  
 estômagos uivando de fome

"Carmem no Braseiro"  
**D (fim)** Bifão  
 Brasileiro!

**Banda puxa intro | F#m | % |**

CACILDA  
**F#m7**  
 Miranda... Miranda... . Miranda.  
**G° G#m7 /**  
 Você Carmem, Getúlio! A terceira sou eu.  
 / **D#m7**  
 Eu fiz tudo pra gostar de ti.  
**A#7b13 D#m7 (fim)**  
 Taí. Consegui.

CARMEM  
**D**  
 Um Brazyl vai  
**A7**  
 Chica Chica Chica Bum!  
**G**  
 Baco Cincoenta e Um!  
**C# D**  
 Um Brazyl vê-êm

CACILDA  
**G**  
 Os acontecimentos se precipitam:  
**Em F# G**  
 ou é a **Morte** ou o **Desejo**  
**Em**  
 Com meu talento, zêlo  
**F#7sus**  
 Por esse teatro  
**F#7 Bm**  
 Que em tí, já vejo!

**Entra percussão**

**Quando estão na fonte banda puxa intro | C#m7(b5)/G | % |**

CARMEM *(da fonte)*  
**C#m7(b5)**  
 Vou com Santo Antônio meu Namorado



**Gm/Eb**            **A7** /

a caminhada pro Céu!

**Am7(b5) D7 Dm7(b5)**

eu            era cabaço,

**G7**                            **Cm7**                            **Ab7**

não tinha ainda provado o poder da Arte que faço!

**Fm7**                            **Bb7**

Doutrinado num teatro

**Am7(b5) Dm7 G7 Cm7 C7**

que odeia o atrativo vagabundo dos sentidos ,

**C#7**

dos trópicos do sul do corpo do mundo,

**Bb7**                            **Fm7**

que não tolera Imagens ,nem Carismas,

**Ab°**                            **(só percussão)**

e fica no limite imaterial da palavra sem prismas!

Que emoção senti penetrando a Multidão

ao ouvir subir da terra a mais divina Percussão,

**Banda | Gm7 | % | % | % |**

**B7**

corpos suando, brigando, dançando, soluçando...

Ver surgir de tetos, paredes, arranha-céus

**Bb (fim)**

papéis ,

formas infinitas em procissões

**Entra banda + sonoplastia espacial**

**Am7**

Vi o que via e mais, muito mais,

peças sagradas, Glauber, Ayrton Senna, Maria Stuart,

a Dama dos Abacaxis, Maggie a Gata,

Os Caetés, os Guayakis

Semelle mãe de Dionisios, o feticheiro Tirésias,

**Eb° (um compasso de noise e fim)**

condutor cego do desfile carnívoro na escuridão iluminada

**Banda intro | Cm7 | F7 | enquanto coro cruza a pista. Quando estão do outro lado, chamada para começar**

**Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7 Cm7 F7**

As abstrações da razão sempre levaram o ser humano demais ao erro:

**Abmaj7 Bbm7 Cm7 Dbmaj7 Eb/Db (fim)**

e me mostrou que os olhos precisam ver pra crer

**Banda ataca Fm**

**B°**                            **Fm**

O Teato necessita de cabeças visíveis

**Bb7**

cheguei à comunhão do teatro,

**C7**

**Bb7**

**Fm (um compasso e solta)**

no dia em que os meus olhos caíram sob teus retratos,

**B°**

q as revistas estampam neste ano mortal

**Banda puxa intro | E7(13) | % | Breque**

**A**                            **AGF#**

Fiquei tão fascinado,

**F#7**

**Bm7**

**E7 (breque)**

não dominei a emoção sem tradução que senti

**Bb A | F#m7 B7 | Emaj7 | % |**  
no primeiro chacra

CORO

**Emaj7 D#7**  
e agora diante de vós  
**Emaj7**  
ao teu olhar,  
**B7(b13)**  
mulher,

RIZZO

**Bm7 E7 Amaj7**  
a mais bela de quantas vivem,  
**Gmaj7 Cmaj7 B7 E7(13)**  
a de amor mais vivido no Teato,  
**A C C#°**  
faço minha ordenação

**A C**  
como cavalo da tua exaltação  
**Breque**  
neste bréque

**Banda puxa intro Ebm Coltrane**

**Depois intro | Ebm7 |**

RIZZO

**Ebm7 B7 Ebm7 B7 E7 Amaj7**  
O sopro da vida sempre vibrou na voz dos atores  
**F#7 B7 F#7 B7 F#7**  
Você tem que reinar no TBC e fóra dêle  
**D Dmaj7 D7** Nunca  
as clones de Rainhas,  
editadas nas monogamias transgênicas do Mercado

CORO

**Fm7 F° Fm7 F°**  
Você é o Teatro.

RIZZO

**F7**

Essa é tua Personagem Principal

**F#m7(11) B7 F#m7(11) B7**

Se a presença física

**F#m7(11) B7 F#m7(11) B7**

dá o direito ao Teato

**Bm7 B7(13)**

é por que as multidões confirmam

**C**

Leva esse teu direito,  
ganhou com o teu poder

**Convenção** **C**  
 e esse direito é todo o teu crime  
**C** **A**  
 Comanda este reino: o Teatro da Paulicéia  
**F#m7** **G#7 (fim)**  
 onde você definha sem culpas  
 Teu direito Rainha.  
 Até Morta.

### **Amaj7**

C. MARIA  
**Am D7**  
 Oh!  
**Am D7 Am D7** Esse  
 fatal Carisma,  
**F7E7**  
 poder de presença,  
**Am**  
 em vez de direitos,  
**G Am D7**  
 fonte de todos os meu males.  
**Am** **D7**  
 agrido com meu simples estar,  
**Am G Am**  
 porque sempre estou...

### **RIZZO**

Oh! Que gostoso respirar este teu ar!  
 Ah! Tem razão os que escondem você longe dos palcos  
 Se as macacas do país vissem a Rainha verdadeira  
 nenhum cú ficaria enciumado sentado na cadeira  
 Ah! A insurreição do desejo, do tesão do teatro,  
 as correntes humanas sagradas vão jorrar  
 se por felicidade testemunharem como eu  
 a sua coragem tranqüila,  
 a doçura inalterável de sua Rainha  
 contracenando com este tratamento nojento  
 Vão descobrir Teatro Todo Phoderoso  
 religião da vida ao vivo  
 Todas provocações, não roubam sua beleza radiosa  
 Tudo que enfeita a Vida te falta  
 mas vejo sempre a Vida jogando Luz do teu lado  
 A Criação não se contenta em deixar sua obra pela  
 metade, não vamos ficar paralisados nessa tirania Cacilda  
 morta ou viva viverá sempre o medo  
 das falsas Rainhas e de suas Cortes  
 Silêncio  
 Aproxima-se o agente cultural dos córtes.  
 (Vem entrando o Funcionário Polonio com Zampari)

### **CACILDA MARIA**

Ah!  
 De modo algum me submeti  
 não consigo esquecer a realeza da minha presença no palco  
 o brío do meu povo e do meu filho ordena/**dirige**: erecção  
 da coluna vertebral!