



ZÉ CELSO, UM EXÚ IMPRESSO EM CENA

ZÉ CELSO, AN EXÚ PRINTED ON SCENE

 <https://doi.org/10.46401/ardh.2023.v15.19140>

Robson Pereira da Silva
Universidade Presbiteriana Mackenzie | CNPq
 <https://orcid.org/0000-0001-6517-0842>
rpsknight@gmail.com

Thaís Leão Vieira
Universidade Federal de Mato Grosso
 <https://orcid.org/0000-0001-8439-266X>
thaisleaovieira@gmail.com

Recebido em: 08 de julho de 2023.
Primeira revisão: 18 de julho de 2023.
Revisão final: 28 de julho de 2023.
Aprovado em: 28 de julho de 2023.

Terra, cujo poder se espalha por todo o universo, eu te saúdo! É sobre você que se caminha primeiro, Antes de se entrar na água. Exu Odara, eu te saúdo! Eu saúdo a madrugada! Saúdo o Sol nascente! Saúdo o sol poente! Saúdo os primórdios da existência! Saúdo os criadores da existência! Eles são os veneráveis do universo. Eu saúdo Exu, que deve ser louvado Antes dos demais orixás. Em pé, eu saúdo Exu. Agachado, eu saúdo Exu. Prostrado no chão, eu saúdo Exu.

SÀLÁMÌ, S. (King); RIBEIRO, R. I. Exu e a ordem do universo. 2. Ed. São Paulo: Oduduwa, 2015, p. 361.

Eu sou essa aspiração de recriar essa ligação coletiva para o espetáculo da vida, para o salto.
Zé Celso

Dionísio é um exu, e eu sou um exu das artes cênicas!
Zé Celso (em entrevista para a revista *O Grito!*)

José Celso Martinez Corrêa ocupa um lugar de destaque na história do teatro brasileiro, como um dos fundadores da Companhia de Teatro Oficina e o grande expoente do movimento tropicalista no cenário teatral, especialmente por encenar e monumentalizar o texto teatral “O Rei da Vela”, do modernista Oswald de Andrade, até então, nunca representada. O referido texto ganhou a cena pela primeira vez em 1967, trazido à luz por sugestão de Luiz Carlos Maciel que, em 1966, era um dos responsáveis pelos Laboratórios de Interpretação de elenco do Teatro Oficina e que, por sua vez, conheceu o texto oswaldiano pelas mãos do professor de teatro Ruggero Jacobbi. Esta encenação buscou reinterpretar a realidade histórica e cultural brasileira de maneira antropofágica, a qual possuía uma cenografia marcante criada por Hélio Eichbauer. A partir deste marco, no percurso da construção da memória histórica¹ do Tropicalismo, de cunho antropofágico, Zé Celso retratou-se como uma espécie de curandeiro da cena, senhor de um teatro que desafia as instituições e privilegia o ritual, no “terreiro eletrônico do Oficina”. É importante salientar, em diálogo com Susanne Langer (2011, p. 11), que a medida das ideias e ações estéticas não se limitam a um único indivíduo, o que significa que o teatro não é feito por uma única pessoa;

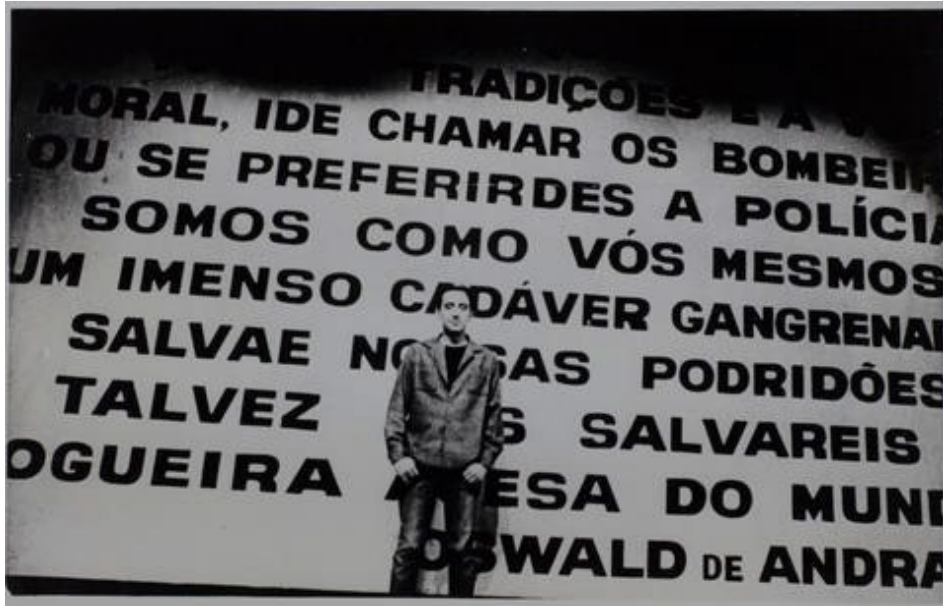
[...] o corpo total de uma disciplina não pode estar contido nos horizontes de pessoa alguma individualmente considerada. Só se pode reunir dados suficientes para cada propósito imediato — no caso presente — para substanciar o tratamento de um assunto altamente importante, porém especial, que é o problema da criação artística.

Então, nesse contexto, podemos dizer que o Teatro Oficina foi uma verdadeira encruzilhada, “onde a arte não dorme” (NANDI, 1989), espaço no qual seus agentes históricos se fizeram sentinelas da cena, lugar onde a vida de Zé Celso cruzou e foi cruzada por outras vidas, como a de Fernando Peixoto, Renato Borghi, Ety Fraser, Flávio Império, Itala Nandi, Amir Haddad, Beatriz Segall, Eugênio Kusnet, Fauzi Arap, Raul Cortez, Marieta Severo, Tarcísio Meira, José Wilker, Henrique Maia Nurmberger; Lina Bo Bardi, Cláudia Wonder, Bete Coelho, Maria Alice Vergueiro, Júlia Lemmertz, Cristiane Torloni, Alexandre Borges, Leona Cavalli, Marcelo Drummond, etc. Sobre esse complexo conglomerado de corpos e ideias

1 Sobre isso, Rosangela Patriota aponta que a encenação de *O Rei da Vela* se tornou um dos elementos encadeadores de obras e referências que integram os esforços de explicação e parte da interpretação comum acerca do nome e termo Tropicalismo, como um movimento estético brasileiro da década de 1960, o que por sua vez acabou por suplantando as singularidades do processo e das motivações que propiciaram sua realização. Através dessa conexão, torna-se evidente que as “identidades” presentes no filme de Glauber Rocha, na encenação de José Celso, na instalação de Hélio Oiticica e na música de Caetano Veloso foram moldadas pelas reações daqueles que fruíram com essas obras, tanto estética quanto politicamente. “Em geral, os registros destas são constituídos de depoimentos, sejam eles proferidos no calor da hora, sejam rememorações de situações passadas, na maioria das vezes, despidos de suas especificidades, que se tornaram matéria-prima para as interpretações que buscaram um ordenamento de idéias e de trabalhos particulares em uma única motivação.” (PATRIOTA, 2003, p. 138). A essa forma de proceder historicamente, a autora percebe o posicionamento de obras e artistas na conformação de uma memória histórica.

que configuram a história do Teatro Oficina, muitos estudos já foram realizados² sobre sua obra e não é nosso objetivo aqui fazer uma análise aprofundada de suas encenações, das disputas de memórias ou do impacto que as obras tiveram ao longo dos mais de sessenta e cinco anos de existência. Este texto é uma homenagem a vida de Zé Celso, buscando compreendê-lo a partir de sua prática artística, que se também baseia na expressão do humor como uma forma de conceber o mundo, seja através de sátiras, de deboches, do grotesco ou da carnavalização.

Figura 1 - José Celso Martinez Corrêa nos bastidores de O Rei da Vela, São Paulo, 1967.



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.116.1)

Figura 2 - Zé Celso, Líbero Rípoli Filho, Renato Borghi, Ety Fraser, Fernando Peixoto, Liana Duval e Célia Helena.



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.138.7)

Figura 3 - [Abrahão Farc?], Ítala Nandi, Fernando Peixoto, José Celso Martinez Corrêa, Ety Fraser, Betty Faria e Cláudio Marzo, em Pequenos Burgueses (GORKI, Máximo. Pequenos Burgueses. Tradução de Fernando Peixoto e José Celso Martinez Corrêa).



FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.138.237)

Figura 4 - José Celso, Renato Borghi, Ítala Nandi e Fernando Peixoto (2001)

FONTE: Fundo Fernando Peixoto do CEDOC FUNARTE (BR RJFUNARTE FP.3.3.D.166.1)

Zé Celso expressou sua verdade primordial através do riso, pois entendeu que a seriedade não é suficiente para lidar com a realidade brasileira, mesmo em situações trágicas. Com uma sabedoria corporal, fez do riso uma gratificação do desejo num mundo com aspectos terríveis, como uma ditadura. O desejo lhe era um instrumento de bom combate. De certa feita, acabou por responder à questão posta na canção *Pecado Original*, de Caetano Veloso, que dizia – “A gente não sabe o lugar certo. De colocar o desejo”. Podemos dizer que sua resposta prática foi o Teatro Oficina Uzyna Uzona, localizado na Rua Jaceguai, 520, Bela Vista, São Paulo. Esse lugar se tornou o centro gerador e irradiador de sua visão de vida. Em entrevista à Marcos Bulhões em 2012 (p. 210), afirmou que “O TEAT(r)O É UM POVOADOR DA PRESENÇA HUMANA ERÓTICA DA CIDADE.

Não obstante, a parte final da peça *As Bacantes* proclama a profecia – “E assim acaba o drama, E a dramaturgia. E assim começa. A Tragycomediorygia”. Zé Celso conheceu e encarou a tragédia de frente, por diversas vezes: o incêndio criminoso da sede da companhia, em 1966; a tortura da ditadura militar, que o levou para o exílio em Portugal e Moçambique, em 1974; o assassinato brutal de seu irmão e parceiro, Luís Antônio Martinez Corrêa, o “caçador de musicais”, morto com 107 facadas proferidas pelo surfista Gláucio Garcia de Arruda, em seu apartamento no bairro de Ipanema na cidade do Rio de Janeiro, no Natal de 1987. Sobre este último aspecto doloroso, Fausto Salvadori, na matéria *Coração destruído*, para *Revista Joyce Pascowitch*, afirma que

À frente do Teatro Oficina, Zé Celso já havia sido atacado no palco por caçadores de comunistas, preso pela ditadura, torturado e exilado. Mas foi naquela noite que ele conheceu a tragédia. [...] Em vez de odiar, Zé Celso canta. Todos os anos, em 23 de dezembro, enquanto o mundo celebra o nascimento do ícone da cristandade, o Teatro Oficina festeja o Rito de Eternidade de Luís, espetáculo em que Zé celebra a vida de seu irmão, assassinado pelo ódio ao amor e ressuscitado em forma de teatro e poesia. O hino da celebração é "O Amor", um poema de Maiakóvski traduzido por Luís e musicado por Caetano na peça O Percevejo. A letra, que fala do "coração destroçado já pelas mesquinhas", parece feita para o ritual: "Ressuscita-me, ainda que mais não seja, porque sou poeta e ansiava o futuro...". (SALVADORI, 2012, pp. 1-4)³

Em suas palavras, por experiência própria, a vida é trágica, mas não deixa de ser gostosa. Ou seja, o diretor fez questão de posicionar seu corpo e alma como agentes cênicos de existência inoxidável, especialmente como uma espécie de porta-estandarte do lema "Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!" (RIBEIRO, 2008, p. 104). O diretor e seus parceiros tornavam evidente a história recente do Brasil, a partir da capacidade de suprimir a dor que nos assola, sem deixar de evidenciá-la. Isso nos permitiu rir de nós mesmos, ao usar o humor como uma forma de entender a tragédia.

Acreditamos que, como encantado da cena, Zé Celso dimensionava o "humor como elemento líquido de toda espécie: água, vinho, lágrimas, sangue. Da teoria de Hipócrates, temos os humores do corpo: sangue, fleuma, bile amarela e bile negra, que, em concentrações diferentes, corresponderiam aos temperamentos: sanguíneo, fleumático, melancólico e colérico" (RIBEIRO, 2008, p. 105). Zé Celso sabia trabalhar a alquimia dos elementos do humor diante da tragédia da vida brasileira. Isso fica evidente no encontro que teve com a renomada crítica teatral Barbara Heliodora no Programa Roda-Viva, em 26 de janeiro de 1998, da TV Cultura⁴. Com um sorriso no rosto, ele lhe oferece um copo de vinho e a desafia na tensão entre o mundo teatral e a crítica de teatro no Brasil. Esse episódio marca a presença do teatro além dos palcos, agora na televisão, como destaca Inácio Araújo em sua análise na Folha Ilustrada.

Estávamos nisso quando o "Roda Viva" colocou em confronto Zé Celso franquia Dionisos - e Bárbara Heliodora - franquia Shakespeare. O texto, porém, estava mais para Tennessee Williams. Zé Celso ensaia uma queixa, uma reconciliação e um brinde. Ela recusa. Ele se refaz da hesitação: chama a crítica de burguesa, perversa e frígida - ventre outros. Ela parece uma estátua. Zé Celso quer ganhar a cena pela violência verbal. Bárbara, pelo silêncio. No fim, aprendemos pouco ou nada sobre Shakespeare. Não importa. Sabemos é que ela conhece Zé Celso intimamente e explora seus pontos fracos com desenvoltura. Os ataques do diretor são terroristas, como se ele aspirasse a "estraçalhar" a velha senhora (um vício de ator é superestimar o domínio de cena e julgar que ele, sozinho, lhe dá vantagem no debate). Quando optou pelo teatro, em lugar do argumento, Zé Celso abriu a Bárbara a hipótese do silêncio (também contra o argumento). Não havia debate, mas teatro. E, em sua expressão, Bárbara respondia a cada ataque: "Assim é se lhe parece". Existe aí uma simetria curiosa. Zé Celso faz o papa, em "Ela". Mas na segunda-feira ele representava Fidel. Bárbara Heliodora, tida como ditadora crítica, representava o papa: a imobilidade, o silêncio. Estranha inversão. O teatro, assim como a crítica, pode ser um exercício de poder. (ARAUJO, 1998, s.n.)

Nessa mesma entrevista, Zé Celso chamou Heliadora de esposa de Shakespeare e de Gertrudes, personagem de *Hamlet*, em um jogo de inversões de valores para dimensionar sobre ela uma espécie de elogio à traição, no que se refere as suas perspectivas e posicionamentos de crítica teatral. Muitas vezes, esperava-se que a essência dos textos de Shakespeare fosse puramente revelada em cena, mas essa expectativa purista acabava se frustrando diante das representações e apropriações não convencionais dos textos teatrais. Essas abordagens desafiadoras não se encaixavam no horizonte de tradição clássica elisabetana, com suas hierarquias de gêneros, ritmos e contradições em relação ao experimentalismo estético. Em suma, o que estava em questão, na tensão entre diretor e crítica, era a posição da moralidade no campo teatral, os meios de construção dramática sob a configuração de um conteúdo moral no embate formal entre um posicionamento trágico e outro cômico. Por isso, concordamos com a análise de Inácio Araújo, em relação ao que ele chamou de estranha inversão, pois naquela oportunidade não se tratava de uma entrevista, mas do próprio teatro em ação, pois a moralidade tomou o centro da conversa, como objeto de embate, o cerne da existência de obra de arte, parte da recepção e de artistas, um percurso do processo de significação exposto para os telespectadores. O encontro entre Zé Celso e Bárbara Heliadora no programa de TV revelou uma interessante fusão entre arte, vida, cena e humor por parte do diretor teatral.

Assim, o humor desempenha um papel crucial na jornada de Zé Celso, pois é alimentado por duas influências que se entrelaçam em sua obra: as antigas concepções sobre o riso imperecível, presentes nas festividades saturnais romanas, que celebravam a liberdade de rir e zombar, e a rica tradição de entidades das religiões afro-brasileiras, que enaltecem a arte da travessura, o movimento, a negociação, a astúcia e as brincadeiras, representadas por Exú, protetor dos caminhos e zombeteiro. Assim, era a persona de José Celso Martinez Corrêa; Zé Celso, em uma de suas formas assumidas, no centro de seu projeto de teatro "greco-afro-tropical".

Para Zé Celso, o teatro é um espaço-tempo mítico, cuja função é regenerar o mundo real e desmascarar as falsidades nele contidas. Foi com essa convicção que, em 1974, Zé Celso e o Oficina realizaram um ritual, que foi filmado, no cemitério da Consolação, diante do túmulo de Mário de Andrade. Nesse momento, os cenários e telões de *O Rei da Vela* foram incinerados, simbolizando a queima das ilusões do "velho teatro", mas também em favor de uma nova dramaturgia posta no palco do Oficina, com obras de Leilah Assunção (*Fala baixo senão eu grito*) José Vicente (*O assalto*); Antonio Bivar, Consuelo de Castro (*A prova de fogo*), etc. Zé Celso registrou essa experiência mística em suas páginas de anotações:

Macumbas

"O que nós fizemos foi carnaval"

Desnudamento das paredes do teatro, arranham-se os cenários se põe à nu a sala toda paramentada, sempre sambando.

2. Saem os atores. Com todo esse material na rua. Madrugada operária paulistana – 6hs da manhã. Figuras de parar o trânsito. Cenários são conduzidos pela rua numa

passeata sambante rumo ao cemitério.

3. Os anjos conduzem no interior do cemitério à um palco armado com cortinas vermelhas e máscaras da tragédia e da comédia onde as figuras do relicário antigo vão se sepultar. O velho teatro, as velhas máscaras sociais vão ser queimadas. Cenas de documentários interpostas: morte de Getúlio, Carmem Miranda, Peron etc.

O fogo irrompe: a cortina se abre com o fogo e os telões, os atores retiram as máscaras, os acessórios. É feita uma enorme fogueira. Que consome tudo. Frases "Da Morta" peça de Oswald de Andrade.

(Páginas de caderno de Zé Celso, descrevendo a queima dos telões de O Rei da Vela, no dia 31 de março de 1974. (MARTINEZ CORRÊA, 1998, 134)



Frame do filme O Rei da Vela [filmado em 1971, lançado em 1982, co-dirigido por Zé Celso e Noilton Nunes].

A discussão acerca da desfiguração da realidade e a crítica ao realismo artístico serviu como catalisador para intensas batalhas no âmbito das representações artísticas. O Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC da UNE) e o Movimento Tropicalista se tornaram verdadeiros campos de batalha nessa luta estética e política pela representação artística entre as décadas de 1950 a 1980. Zé Celso, por exemplo, criticava o realismo do "povo bonzinho", representado por Guarnieri, como algo ingênuo e estereotipado (MARTINEZ CORRÊA, 1998, p. 295). No quadro de disputa representacional, esse tipo de visão, de acordo com ele, limitava o potencial do povo ao estabelecer padrões pré-definidos. De um lado, artistas ligados à resistência democrática, como Augusto Boal, Oduvaldo Vianna Filho e Gianfrancesco Guarnieri, do Teatro de Arena e do CPC da Une se aproximaram dessa representação mimética (especialmente se pensarmos em peças como *Eles não Usam Black-Tie*), e, do outro, artistas ligados ao tropicalismo, como Zé Celso no

Teatro Oficina que buscou a deformação do real como base para suas obras. Embora esses artistas geralmente fossem colocados em lados opostos, muitas vezes, tinham questões em comum, como o efeito de estranhamento de Bertolt Brecht. Como lembra Zé Celso o curso de interpretação ministrado por Eugênio Kusnet foi definidor para a montagem de *O Rei da Vela* (p.36), especialmente pela dimensão de gestus social no espetáculo. Embora houvesse confluências, o maior interesse de Zé Celso e dos integrantes do Oficina era desmascarar o humano com o processo de deformação dele, tendo a arte como sua maior engrenagem.

A arte é reflexo da vida, é a natureza vista através de um temperamento, é a representação do humano etc. Porém, o fato é que com não menor convicção os jovens sustentam o contrário. [...] Nossas convicções mais arraigadas, mais indubitáveis são as mais suspeitosas. Elas constituem o nosso limite, nossos confins, nossa prisão. Pouca coisa é a vida se não bate pé um afã formidável de ampliar as suas fronteiras. Vive-se na proporção em que se anseia viver mais. Toda obstinação em nos mantermos dentro do nosso horizonte habitual significa fraqueza, decadência das energias vitais. O horizonte é uma linha biológica, um órgão vivo do nosso ser; enquanto gozamos de plenitude, o horizonte emigra, dilata-se, ondula elástico quase ao compasso da nossa respiração. Ao contrário, quando o horizonte se fixa, é que se anquilosou e que nós ingressamos na velhice. (ORTEGA Y GASSET, 2005, 45-46)

O conceito de desumanização na arte, explicado por Ortega Y Gasset, refere-se à nossa tendência natural de esquecer que há sempre uma distância absoluta entre o conceito e o objeto, confundindo a realidade com a ideia e aceitando-a como algo real. Essa inclinação inata dos seres humanos, para Ortega Y Gasset, resulta em uma idealização ingênua do real, impulsionada pelo desejo de realismo. (ORTEGA Y GASSET, 2005, p. 64). É importante considerar essa desfiguração do real e a crítica ao realismo na arte. Zé Celso e outros artistas questionaram a tentativa de retratar o povo de forma simplista e idealizada, optando pela deformação e pela ruptura com os padrões estabelecidos.

É isso! Te-ato é uma atuação exatamente de desmascaramento do teatro das relações sociais. Desmascaramento do teatro que existe a partir das relações sociais, de filho com a mãe, de pai e filho, patrão e empregado etc. Nesse desmascaramento, o te-ato provoca uma nova consciência física da existência. Não é uma experiência intelectual, mas sim uma experiência com o corpo que passa por uma ação real. É uma coisa mais próxima de Artaud, ou então de macumba, ou de dança primitiva. É alguma coisa que provoca e tem a pretensão de provocar uma mudança física. É através da ação que você chega a mudar alguma coisa. E no te-ato há isso, essa crença de que o homem é que muda o homem. (MARTINEZ CORRÊA, 1980, 321)

Nestes termos, se embrinca uma espécie de cena teatral conformada no transe, na gira, na macumbaria e na "roda viva" que incorpora a realidade com formas fundamentais de abstração prática da relação entre a consciência e existência. Zé Celso buscou o senso mais vívido da própria vida em seu país, como um macumbeiro, nos termos expostos por



Simas e Rufino (2019, p. 04):

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes. A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte.

No aniversário de 50 anos do teatro, em 16 de agosto de 2011, foi estreado a impactante “Macumba Antropófaga”. Dentre as produções dessa nova fase, destacam-se *Ham-let*, *Cacilda! As Bacantes*, *O Banquete*, *Boca de Ouro*, *Taniko* e *Os Sertões*, este último encenado na íntegra, muitos desses firmaram-se com elementos do Candomblé. *As Bacantes*, a mais antiga, datada de 1996, indica a predileção duradoura do Oficina por uma abordagem ritualística no teatro. Os rituais pré-teatrais gregos são uma fonte de inspiração estética para o Oficina, incorporando diversos símbolos em suas encenações. A bigorna do deus Hefesto representa o trabalho árduo do artista. A cabeça de touro simboliza a força visceral que antecede a razão e a verbalização do discurso. E o vinho, um presente do semideus Dionísio, personifica a embriaguez e o êxtase. Esses elementos rituais são apropriados pelo Oficina de diversas cerimônias e filosofias, incluindo as missas católicas, as saturnais romanas, o zenbudismo e as religiões afro-brasileiras. (SILVA, 2013)

Em *Taniko*, por exemplo, podemos observar a imbricação de diferentes referências e simbolismos. Essa peça é baseada no teatro Nô, de origem japonesa que, por sua vez, tem sua base no zenbudismo. Essa diversidade de influências reflete a abordagem de Zé Celso que busca explorar diferentes culturas e filosofias para criar um teatro ritualístico e transformador, potente de um despertar do intelecto pelos sentidos. Para ele, cada caminho percorrido no teatro é uma expressão de uma re-ligação, onde o corpo e os rituais são manifestações da ligação entre céu e terra, sagrado e profano. Essa visão cosmopolítica se expressa no corpo-corpus exusíaco, “onde ocorrem negociações e parcerias, onde se estabelecem relações de confiança e desconfiança, de vantagens e desvantagens” (SÁLAMI, RIBEIRO, 2011, p. 150).

A arte de Zé Celso e do Teatro Oficina é caracterizada por sua vontade de profanação, que residia em aberturas onde se apresentava a imposição da separação, segregação e interdição. Isso significa fazer do teatro um antidispositivo, no qual o seu espaço deveria ser integrado com a transformação socioambiental do bairro, da cidade, do país, de uma forma inclusiva e transformadora, a fim de questionar a sacralidade do capitalismo e o seu poder de destruição de coisas belas, a sanha de sua fome insaciável de capturar espaços e sentidos, desativar a cultura que não seja embalada ou enquadrada no “baú da felicidade”.

Então, profanar, nos termos de Giorgio Agamben (2007), é o ato de negligência que ignora a separação, se utiliza dela de um modo peculiar, na medida em que visa retirar a aura de cena e, por conseguinte, restituí o que se apresenta como sagrado – apartado por pertencer aos deuses – ao uso comum, porém mantém intacta as formas, mas se aperfeiçoa nas atitudes de deslocamentos de um lugar para outro. Zomba, ri, produz paródia da estagnação destrutiva. Nesses termos, a profanação é um exercício de desativação de dispositivos de poder, uma espécie de antidispositivo, por sua capacidade de produzir incongruências sobre o sagrado, de apresentar como um jogo que “libera e desvia a humanidade da esfera do sagrado, mas sem a abolir simplesmente. O uso a que o sagrado é devolvido é um uso especial, que não coincide com o consumo utilitarista. Assim, a ‘profanação’ do jogo não tem a ver apenas com a esfera religiosa.” (AGAMBEN, 2007, p. 67). Sobre essa dimensão da profanação exposta nas perspectivas Giorgio Agamben, Raúl Antelo, em *A máquina afilológica*, afirma que:

[...] Com efeito, se examinarmos a teoria da profanação de Agamben poderemos observar que o filósofo italiano parte de uma distinção operativa no direito romano, a de que sagradas ou religiosas eram as coisas que pertenciam aos deuses pois elas estavam subtraídas ao livre uso e circulação entre os homens. Não podiam ser vendidas nem outorgada como empréstimo, não podiam ser cedidas em usufruto ou taxadas pelo imposto. Sacrilégio, no entanto, era todo ato que violentasse ou transgredisse essa indisponibilidade dos objetos, que ficavam reservados, exclusivamente, aos deuses celestiais (daí serem sagrados) ou infernais (religiosos). Nesse sentido, se consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar significava, pelo contrário, restituir um objeto ao livre uso dos homens. Pura, profana, livre dos nomes sagrados chamavam-se assim, a coisa restituída ao uso comum dos homens, algo ao qual não se tem acesso de forma natural, mas através de um conjunto de dispositivos, ou mais especificamente, de um deles, chamado profanação...”. (ANTELO, 2021, pp. 208-209).

Em termos elucidativos, podemos pensar a montagem de “Mistérios Gozosos”, a partir do carnaval de 1994. Nesta peça, o Oficina buscou mais uma vez trazer para cena teatral Oswald de Andrade e seus o olhar paródico da realidade. Agora, era a vez do poema “O Santeiro do Mangue: mistério gozoso em forma de ópera” ser objeto da direção de Zé Celso que se apropria performaticamente do texto mimeografado, datado de 11 de junho de 1950, pertencente à Mário Chamie. Segundo Sirlene Sales Maciel (2018, p. 21), “é interessante notar que o diretor inclui Serafim Ponte Grande, personagem do romance homônimo do autor, as Putas do Mangue, as Senhoras Católicas e os fregueses. Em tom de festa, a peça ganha contornos de epifania e de orgia. Zé Celso, portanto, recria O santeiro do Mangue, estabelecendo a quinta versão da obra.” Nesse movimento, o diretor devolve oswaldiano ao uso comum, a cena teatral, na ocasião dos acontecimentos do carnaval na capital paulistana. Carnavaliza o texto do modernista e reafirma a ambiguidade, a ambivalência posta no nome dado à encenação do poema, que alude ao imaginário mítico e litúrgico católico cristão onde a alegria está disposta na promessa de salvação no processo da vinda do salvador em cinco estações (a anunciação, a visitação, o nascimento, a apresentação, o encontro) dispostos em signos invertidos em cena, numa peça em que Jesus não é Cristo, mas Jesus

das Comidas, o anti-herói. Esta peça, pelo paródico, o grotesco e deslocamento de signos, explorou a intersecção entre sexo, religião e arte, por conseguinte, age por profanação, na medida que pensa a capacidade da religiosidade subtrair coisas que pertencem aos deuses e nos separar deles em princípios de poder, o que reduz o gozo como objeto emancipador. Zé Celso atesta que o gozo foi apartado de nós em prol de medidas de controle asseguradas em nome de Cristo e, por isso, ao desconstruir a sua imagem pela forma do grotesco, devolve o gozo a partir de uma dimensão dionisiaca da experiência mítica deslocada do sacro para o profano. Segundo Mario Vitor Santos, em São Paulo, domingo, 19 de março de 1995, no jornal *Folha de S. Paulo*, a peça

"Mistério Gozozo", em cartaz no teatro Oficina em São Paulo, é uma peça marcada pela contestação a Jesus. O personagem Jesus das Comidas, interpretado por Marcelo Drummond, urina do Corcovado sobre o Mangue, abençoa a desvirginização e consequente prostituição de Eduléia, anti-heroína de 16 anos. Ela vai acabar explorada por um vendedor de imagens sacras, Olavo dos Santos, que trai Diolinda, a mulher grávida. A linguagem é irônica, agressiva, panfletária, brutal. O texto do poema original começa redefinindo o prólogo do "Evangelho de São João": "No começo era a Cantata", diz Jesus debochado, logo antes do estupro de Eduléia patrocinado pelo próprio Satã. Os mistérios gozosos da liturgia cristã celebram a ressurreição, a ascensão do Senhor, o Pentecostes e a coroação da Virgem. Este "Mistério Gozozo" é também, e antes de tudo, uma peça religiosa, mas a seu modo. O poema dramático original ("O Santeiro do Mangue"), do comunista Oswald de Andrade, tinha esses elementos de uma religiosidade peculiar, alterada. A peça, encenada sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, potencializa aspectos de celebração, na busca do ponto de intersecção entre religião, sexo e arte. "Mistério Gozozo" questiona o dogma religioso, inacessível à razão. Duvida da justiça divina, de sua assexualidade e de sua inocência diante da tragédia humana. Sendo a história sobre as prostitutas da extinta região do Mangue, há muitas cenas de sexo. Encenado ali ao pé do público, no corredor do teatro Oficina, de maneira ritualística e, tanto quanto a performance dos atores permite, explícita, o sexo aparece modificado como elemento dramático essencial. Não é sexo puro porque é teatro, mas não é apenas teatro. É mais. Corrêa parece buscar um novo fazer teatral, que ultrapasse os limites da linguagem da arte, como se procurasse aproximá-la de um seu núcleo energético. [...]. No poema, surge uma nova espécie de religiosidade centrada não na divindade em si, mas numa divinização do homem, que alcançaria esse estágio através do contato direto com as feridas sociais, do mergulho no Mangue. Jesus das Comidas alude às Escrituras para dizer que Olavo é uma espécie de Oséias. Na "Bíblia", Deus ordena a Oséias que tome para si mulher e filhos da prostituição, porque seu povo se prostituiu, afastando-se do Senhor. A relação entre Deus e seu povo equivale a categorias do matrimônio. No "Mistério", Oswald sugere que a religião também deve ser salva, afastando-se da subordinação a critérios da sociedade de classes, à ética de defesa da família, distancie-se de todo papel institucional que obstaculize o verdadeiro amor. Os heróis do mergulho no Mangue são os heróis de Oswald à época da criação do poema: Marx, Prestes, Stálin, Timochenko, espécies de divindades de esquerda à época em que o texto foi redigido. Tais referências datadas foram atenuadas e não atrapalham a encenação, embalada por músicas sublimes de José Miguel Wisnik. As partes musicadas —que têm sambas, raps, blues, quase todos os ritmos— são acentuadas por boas interpretações, especialmente as de Denise Assumpção, que atinge auge notáveis de lirismo. Depois do clima de celebração dionisiaca presente em "Ham-let", o espetáculo anterior da companhia Uzyna Uzona, surpreende que Martinez Corrêa consiga realizar agora uma peça contida, a partir de um texto bem mais caótico e fragmentário. [...] É mais do que satisfatório constatar que Zé Celso, depois de seu infarto provocado pelos ensaios para uma apresentação especial de "Mistério Gozozo", no ano passado, demonstra pleno domínio de sua atividade teatral. Um dos refrões que embala o gozo oswaldiano diz que "há um grande cansaço

de explicar o mar". Tal cansaço não parece afetar o diretor e seu grupo.

Dessa forma, a religião e sua simbologia são postas de maneira degradante, a fim de colocar luz sobre os processos de dominação por ela também incentivados e produzidos. O reencontro do texto oswaldiano e as encenações dirigidas por Zé Celso permitem que nos orientemos a partir da leitura carnalizada da história, onde a inversão e o jogo incongruente com aquilo que se tornou sagrado e canônico quebram a ideia de unidade. Não há espaço para trégua ou conformidade, o desconforto é pedagógico e transformador. A carnalização, conforme proposto por Bakhtin (1987), reside em tornar constante a ascensão do baixo e, a partir disso, não há nada a separar, pois torna tudo ambíguo e ambivalente. Isso exige uma universalidade disruptiva, que não ignore o aspecto cômico do mundo proporcionado pelo utopismo da festa.

No realismo grotesco, a degradação do sublime não tem um caráter formal ou relativo. O "alto" e o "baixo" possuem aí um sentido absoluto e rigorosamente topográfico. O "alto" é o céu; o "baixo" é a terra; a terra é o princípio, de absorção (o túmulo, o ventre) e, ao mesmo tempo, de nascimento e ressurreição (o seio materno). Este é o valor topográfico do alto e do baixo no seu aspecto cósmico. No seu aspecto corporal, que não está nunca separado com rigor do seu aspecto cósmico, o alto é representado pelo rosto (a cabeça), e o baixo pelos órgãos genitais, o ventre. e no traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. pelos órgãos genitais, o ventre e o traseiro. O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como um princípio de absorção e, ao mesmo tempo, de nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e, portanto, com atos do corpo como coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também um positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se, não somente para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo; o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo (BAKHTIN, 1987, p. 21).

A óptica do grotesco, via rebaixamento, fez com que em *Mistérios Gozosos* o mundo fosse visto de maneira invertida, às avessas, para melhor enxergarmos, baseando-se no não aprisionamento de signos cristãos, em uma profunda vontade de alteridade. A via carnalizada potencializou a prática de Zé Celso, pois dessacralizava o próprio teatro, o tornando cada vez mais espaço de percepção vívida e poética da densidade da realidade existencial, na qual não se busca uma redenção culposa, mais sim a prazerosa que celebra a vida e que dela não se aparta, afinal, a torna fértil debaixo para cima. A cultura é representada, por exemplo, pela absorção carnalizada de alimentos, como a banana tropical oferecida por Jesus das Comidas na peça antropofágica. O ato carnalizado nos permite temporariamente entrar "no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância" (BAKHTIN, 1987, p.08). A força da linguagem carnalizada é explicada por Mikhail Bakhtin

O carnaval é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores. No carnaval todos são participantes ativos, todos participam da ação carnavalesca. Não se contempla e, em termos rigorosos, nem se representa o carnaval, mas vive-se nele, e vive-se conforme as suas leis enquanto estas vigoram, ou seja, vive-se uma vida carnavalesca. Esta é uma vida desviada da sua ordem habitual, em certo sentido uma “vida às avessas”, um “mundo invertido” (“monde à l’envers”). As leis, proibições e restrições, que determinavam o sistema e a ordem da vida comum, isto é, extracarnavalesca, revogam-se durante o carnaval: revogam-se antes de tudo o sistema hierárquico e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, etc., ou seja, tudo o que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outra espécie de desigualdade (inclusive a etária) entre os homens. (BAKHTIN, 2018, p. 140).

O carnaval, em sua trajetória histórica, exige que a festa tome e configure o espaço público, como a praça, com *locus* do triunfo e exibição do exercício e contrariedade ao estabelecido, às normatividades, às proibições que são quebradas por um tipo particular de comunicação – a do corpo, suas expressões abundantes, necessidades e potencialidades. *Mistérios Gozosos* foi um experimento do gesto do desejo em cena aberta. Como aponta Bakhtin (1987, p. 14), quando analisa o carnaval na obra de Rabelais, em *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*:

[...] Já dissemos que durante o carnaval nas praças públicas a abolição provisória das diferenças e barreiras hierárquicas entre as pessoas e a eliminação de certas regras e tabus vigentes na vida cotidiana criavam um tipo especial de comunicação ao mesmo tempo ideal e real entre as pessoas, impossível de estabelecer na vida ordinária.

No contexto brasileiro, na década de 1990, a obra *Mistérios Gozosos* parece ter buscado evocar essa ambiência histórica para a cena teatral de então. Essa perspectiva é corroborada no texto *Over sim, cover jamais*, de José Miguel Wisnik (2020), em que o professor e músico relata parte de suas experiências no Teatro Oficina, incluindo suas sensações ao participar do processo de produção e execução da referida peça teatral.

No domingo de carnaval de 1994, fizemos *Mistérios gozosos*, poema dramático de Oswald de Andrade, em praça pública no centro de São Paulo. Sobre os poemas de Oswald compus *Noturno do Mangue*, *Flores horizontais* e *Coração do mar*, essas duas últimas gravadas por Elza Soares, a diva dionisíaca da tragycomedialogia que Zé Celso preconiza. A estação do ano já era outra, e impôs-se compor Verão. No outono, com um Ham-let desagregado e de volta ao Oficina, foi a vez de Outono (“os soluços longos dos violões do outono/ ferem meu coração com um langor monótono” – tradução propositalmente livre dos versos de Verlaine, com violões no lugar dos violinos). Inverno foi feita mais tarde para a temporada de *Mistérios gozosos* no Oficina, completando um ciclo de quatro canções, todas elas referidas de algum modo à vida da companhia em cada momento, e, no caso desta, descortinando o Anhangabaú da feliz cidade. Um dos momentos sublimes que eu vivi em toda a minha experiência com o Oficina foi no ensaio geral de *Mistérios gozosos* em praça pública, ensaio que atravessou a noite e terminou, para variar, quando o dia nascia. Só naquela hora conseguíamos passar pela primeira vez o espetáculo inteiro. Populares já circulavam pela cidade, e o movimento do dia, mesmo sendo um domingo

de carnaval, começava em ritmo e luminosidade de ainda madrugada. Curiosos paravam diante da pista erguida em palco, na qual se movimentavam atores e atrizes cercados de refletores e música. O texto de Oswald é forte e ataca com crueza expressionista os temas da prostituição e da pobreza, nada estranhos à região onde estávamos. Mas era estranha aquela exposição obscena – no sentido também de fora da cena teatral e do público que lhe corresponde –, exposição nua e crua dos temas, dos corpos, das palavras. Não se tratava, vejam bem, do festival de nudismo que depois se naturalizou no espaço do Teatro Oficina com seu público cativo. Eram as mulheres, a Mulher, a Prostituta Sagrada, com suas bocetas arregaçadas em plena praça pública. Era mais do que uma afronta ao machismo e às defesas psicológicas do moralismo comum, dos quais se poderiam esperar todos os ataques de volta, e eles estiveram na iminência de acontecer. Mas havia uma solenidade muda no ato da nudez, e um desnudamento tão concreto, em cena, de tudo envolve a luta da vida por viver, que baixou ali um silêncio de outra natureza, naqueles homens operários parados – um choque e, ao mesmo tempo, um reconhecimento dentro do mais total estranhamento, uma transformação, um acontecimento (já que só o impossível acontece). (WISNIK, 2020, pp. 102-103)

O corpo-território, ofertório, condutor que se abre para o transe da dança e práticas de estripulias que “venham a rasurar a pretensa universalidade do cânone ocidental” (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 18). Nessa perspectiva, as fronteiras são libertadas e transformadas em cena, clareando os olhos dos espectadores. Zé Celso foi um dos artistas que impulsionados pelas sabedorias das culturas que desafiam primordialmente a transgressão do cânone. Transgredir não significa negá-lo, mas sim encantá-lo, ao cruzá-lo com outras perspectivas. Em outras palavras, é elevá-lo a uma encruzilhada (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 18). É um signo de uma luta ancestral pela terra, tanto no palco quanto na vida. É o ator no sentido público, presente na Ágora! Nas palavras de Zé Celso: *“Hoje vivo a ‘cosmopolítica’ como um índio, uso sempre colar, cultivo minha avó y bisavó índias no meu DNA. Tenho lutado pelo pedaço da Terra onde está o Teatro Oficina, no seu entorno y no bairro do Bixiga, como um lugar sagrado”*. (Zé Celso, 2018). Assim, ao se entrecruzar como um caboclo-exusíaco-dionisíaco, Zé Celso se fez Exu do Teatro, o guardião dos caminhos que tem a fluidez da folha que cai da árvore em meio ao redemoinho, que tem a boca que tudo come, devora e transforma. Ele é aquele que não se esconde de nada. Ser representante de Exu implica em ser o portador da “divindade iorubana trasladada para as Américas [que] é o signo que nos invoca a pensar a existência humana enquanto prática cotidiana. Os seres são aquilo que praticam com os seus pares ou com as outras formas de vida, daí a dimensão pedagógica de Exu.” (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 34). Essa entidade compreende os humanos e os desmascara, e essa é a prática artística de Zé Celso, que absorveu e incorporou a sabedoria de diversos artistas, como Oswald de Andrade, Hélio Oiticica, Glauber Rocha, Cacilda Becker, Jean Genet, Euclides da Cunha, Max Frisch, Máximo Gorki, Chico Buarque, Clifford Odets, Isaura Garcia, Grande Otelo, Linda Batista, Aracy de Almeida, Dalva de Oliveira, Lotte Lenia, Kurt Weill, Gisella May, Ernst Bush, Ekhart Shaw, Helene Weigel etc., e os devolveu como chaves para abriremos nossas consciências em um país que nos quer inelutáveis. Com o rei das encruzilhadas, celebramos nossas lutas e a vontade de viver em um Brasil marcado pela delicadeza perdida. Essa delicadeza estava latente em sua fortaleza, expressa em sua

primeira peça *Vento Forte para um Papagaio Subir*, como mencionado por Renato Borghi (SEIXAS, 2008, p.63)

A peça representava tudo que a nossa geração queria: libertação dos valores da família, conflito de gerações. Ele compôs uma música para o espetáculo que era uma bandeira:

*Eu hoje vou fugir com o vento
Vou até o firmamento
Vou ver a Terra brilhar
Vou abrir bem os meus braços
Me lançar por este espaço
A ventar, a ventar...*

Os versos cruzados com o ditado iorubano, que afirma: “Exu matou um pássaro ontem com uma pedra que só jogou hoje”, faz vir à tona o transe de uma vivência transgressora que não se importou em ultrajar as sendas do tempo, transformando a “Tragycomediorygia” em combustível para enfrentar as adversidades sob o abrigo das asas do mesmo vento que impulsiona a flecha de Oxóssi até seu alvo, quando este sai em caçada, permanecendo inalcançável. Exu-Zé Celso emergiu como o mestre da transgressão, encarnando o espírito enfeitado do palco. Semelhante à divindade iorubana, esse falangeiro do teatro, incansavelmente, buscou sua realização na prática de estripulias nos conhecimentos [cênicos] do mundo. Desafiou, questionou e inquietou o que jazia estagnado, o fez com ímpeto vital. Como um maestro, desencadeou o movimento e expressou a essência da vida. Como guardião das estradas e dos caminhos, Exu-Zé Celso desempenhou o papel de apontar e abrir caminhos, orientando com seu nomadismo, irreverência, astúcia e inteligência, convertendo sua existência em uma obra de arte. Trata-se de uma força criativa e disruptiva, uma fusão de encruzilhadas onde os limites são desafiados, os pontos finais são subvertidos e os labirintos se desfazem. Como Dionísio, o deus enraizado na terra e do prazer, Zé Celso personifica a aceitação pública e notória da vida. Dessa maneira, na força de Exu, o espírito de Zé Celso se traduz no espírito vibrante presente em *Amor Nos Tempos Do Colera*, conforme Gabriel García Marquez diz: “é a vida, mais do que a morte, que não tem limites”. Zé Celso é a vida impressa em cena, da forma mais encantada possível diante do país da tragédia instituída. Através da cena teatral, o diretor, dramaturgo e ator alcançou sua imortalidade, assim como orienta Shakespeare: “Enquanto houver viventes nesta lida, há de viver meu verso e te dar vida”. Zé Celso não enfrentará os fantasmas, pois ele mesmo não é um deles; contudo, na eternidade executará bailado do deus morto, em celebração à sua sobrevivência incorporada naqueles que têm o desejo pelo teatro, lugar onde ele ainda espalhará seus próprios focos de luz.

Quero o perfume das flores/Ação luz e cores/Nesta festa popular/Eu sou o teatro brasileiro
Da vida o espelho verdadeiro/Sambando neste carnaval/
Com a minha arte que é imortal.
Flávio Rangel (carnaval de 1975, Quatro século de paixão
– História do Teatro brasileiro, Vila Isabel)

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Boitempo Editorial, 2007.

ANTELO, Raúl. **A máquina afilológica**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2021

ARAUJO, Inácio. Zé Celso revela atriz no "Roda Viva". **Folha de S. Paulo** (Ilustrada), 12 de janeiro de 1998, São Paulo, s.n. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq30019806.htm> Acessado em: 07 de julho de 2023.

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BARBOSA, Kátia Eliane. **Teatro Oficina e a Encenação de O Rei da Vela (1967)**: uma representação do Brasil da década de 1960 à luz da antropofagia. 2004.145 f. 2004. Dissertação (Mestrado em História). Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, 2004.

CORREA, José Celso Martinez. O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago – entrevista concedida a Marcos Bulhões Martins. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 209-223, 2012.

COURA, L. A afinação do coro no Teatro Oficina. **Sala Preta**, vol. 20, n.2, São Paulo, USP, p 13-29, 2020.

DE TROI, Marcelo; COLLING, Leandro. Antropofagia, dissidências e novas práticas: o teatro oficina. **Revista Ambivalências**, v. 4, n. 8, p. 125-146, 2016.

ENTREVISTA COM JOSÉ CELSO MARTINEZ CORRÊA por José Arrabal. Revista Civilização Brasileira, n. 20, fevereiro de 1980. In: MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974). Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: ed. 34, 1998, p. 295.

GARCIA, Silvana. Das Entranhas d'Os Sertões, o Oficina: Uma viagem pela encenação de Os Sertões, pelo Teatro Oficina, de São Paulo. **Latin American Theatre Review**, v. 43, n. 2, p. 55-68, 2010.

LAGO, Isadora Fração. As bacantes: da tragédia grega à tragycomédiorgya do Teatro Oficina. Dissertação em Psicanálise: Clínica E Cultura. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2022.

LANGER, Susanne. **Sentimento e Forma**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

MACIEL, Sirlene Sales. **Alegoria e carnavalização em "O santeiro do Manguê", de**

Oswald de Andrade. Dissertação em Estudos literários. Araraquara: UNESP, 2018.

MAFFESOLI, Michel. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno.** Tradução: de Clóvis Marques. Rio de Janeiro:Record, 2007.

MARTINEZ CORRÊA, José Celso. **Primeiro Ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974).** Seleção, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: ed. 34, 1998.

MOSTAÇO, Edelcio. Na Selva (antropofágica) das Cidades—versão Oficina. **Anais do XXV Simpósio Nacional de História—História e Ética.** Fortaleza: ANPUH, 2009.

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

ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte.** São Paulo: Cortez, 1991. 96 p. (Biblioteca da educação. Série 7. Arte e cultura, 2)

PATRIOTA, Rosângela. A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. **História,** São Paulo, v. 22, p. 135-163, 2003.

RAHAL, Carlos Antonio. **Atravessando a ponte:** a evolução do espaço cênico do Teatro Oficina (1958-1972). 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003. Acesso em: 24 jul. 2023.

RAMOS, Alcides Freire. Terra Em Transe e O Rei Da Vela: Criação, Reflexão Crítica e Estética da Recepção. **Anais Abrace** - V Congresso da ABRACE, v. 9 n. 1 (2008), Campinas, UNICAMP, 2018. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1570>. Acessado em: 09 de julho de 2023.

RIBEIRO, Maria Mazzarello Cotta. Do trágico ao drama, salve-se pelo humor!. **Estudos de psicanálise,** n. 31, p. 104-113, 2008.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas.** Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SÀLÁMÌ, Síkirù (king); RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Exu e a ordem do universo.** São Paulo: Editora Oduduwa, 2011.

SALVADORI, Fausto. Coração destroçado. Revista Joyce Pasowitch, 2012. Disponível em: <https://inarravel.wordpress.com/2012/04/13/o-coracao-destrocado/> Acessado em 07 de julho de 2023.

SANTOS, Mario Vitor. "Celebração dramática do gozo". **Folha de São Paulo, Caderno Mais,** 19 de março de 1995, São Paulo. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1995/3/19/mais!/27.html>. Acessado em 09 de julho de 2023.

SEIXAS, Élcio Nogueira. **Renato Borghi:** Borghi em revista. São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

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

SILVA, Isabela Oliveira Pereira da. Bárbaros tecnizados: cinema no Teatro Oficina. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2006.

SILVA, Tatiana Henrique. **Raízes e Rizomas: performances e memórias do Candomblé no Teatro do Brasil**. Dissertação em Memória Social. Programa de PósGraduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2013.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Flecha no tempo**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Encantamento**: sobre política de vida. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato**: a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SOARES, Emanuel L. R.; NASCIMENTO Wanderson F. do. EXU, CORPO E SEXUALIDADE. **Revista ABPN**, v. 12, n. 31, p. 11-26, 2020.

SOUSA, Maria Angélica Rodrigues de. Quando corpos se fazem arte: uma etnografia sobre o Teatro Oficina. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos. São Carlos: UFSCar, 2013.

VALENTINI, Daniel Martins. "Teatro de equipe ou alienação individual": o Teatro Oficina como projeto coletivo (1961-1974). **História Oral**, v. 19, n. 2, 2016.

VALENTINI, Daniel Martins. História e memória do Teatro Oficina nos anos 1960 e 1970. Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

WISNIK, José Miguel. Over sim, cover jamais. **Sala Preta**, v. 20, n. 2, p. 95-104, 2020.

Zé Celso. Tabu do corpo nu retorna na guerra cultural antimarxista. **Folha de S. Paulo**. 21 de dezembro de 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2018/12/tabu-do-corpo-nu-retorna-na-guerra-cultural-antimarxista-escreve-ze-celso.shtml>