



DOSSIÊ

5 *O rito do des-massacre e as torres do Bixiga*

(The rite of unmassacrar and the towers of Bixiga)

(El rito de la desmasacre y las torres de Bixiga)

*Maria Eduarda Faria Tavares*¹

1. Doutoranda e mestra do Programa de Pós-graduação em Sociologia no Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bio: Doutoranda e mestra em Sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Tem interesse na área de teoria social e atualmente pesquisa os seguintes temas: teatro, modernismo, antropofagia e tropicalismo. ID Lattes: 1067786441445762. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6714-2965>



MARIA EDUARDA FARIA TAVARES

Resumo – Este trabalho tem como objetivo analisar como a encenação da peça *Os Sertões de Euclides da Cunha*, realizada pela companhia Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, se relaciona com a produção e reprodução do espaço urbano em São Paulo, particularmente na região do bairro do Bixiga. O Teatro Oficina, desde sua fundação em 1958, tem desempenhado um papel significativo na promoção de uma perspectiva de urbanismo crítico. Situado no bairro do Bixiga, no centro de São Paulo, sua trajetória arquitetônica reflete uma complexa interação com diversos movimentos que moldaram tanto o teatro quanto a realidade local. Nesse contexto, de 2000 a 2007, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona dedicou-se à montagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, culminando em uma pentalogia composta pelas peças *A Terra* (2002), *O Homem I e O Homem II* (2003), *A Luta I* (2005) e *A Luta II* (2006), totalizando 27 horas de espetáculo ao longo de cinco anos.

Palavras-chave: Teatro Oficina; Os Sertões; Bixiga; São Paulo; Teatro; Teatro brasileiro.

Abstract – This work aims to analyze how the staging of Euclides da Cunha's *Os Sertões* by the Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona company relates to the production and reproduction of urban space in São Paulo, particularly in the Bixiga neighborhood. Since its founding in 1958, Teatro Oficina has played a significant role in promoting a perspective of critical urbanism. Located in the Bixiga neighborhood in central São Paulo, its architectural history reflects a complex interaction with various movements that have shaped both the theater and the local reality. In this context, from 2000 to 2007, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona focused on staging *Os Sertões*, resulting in a pentalogy consisting of the plays *A Terra* (2002), *O Homem I and O Homem II* (2003), *A Luta I* (2005), and *A Luta II* (2006), totaling 27 hours of performance over five years.

Keywords: Teatro Oficina; Os Sertões; Bixiga; São Paulo; Theater; Brazilian theater.



MARIA EDUARDA FARIA TAVARES

***Resumen** – Este trabajo tiene como objetivo analizar cómo la puesta en escena de la obra *Os Sertões* de Euclides da Cunha, realizada por la compañía Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona, se relaciona con la producción y reproducción del espacio urbano en São Paulo, particularmente en la región del barrio de Bixiga. Teatro Oficina, desde su fundación en 1958, ha jugado un papel importante en la promoción de una perspectiva de urbanismo crítico. Ubicado en el barrio de Bixiga, en el centro de São Paulo, su trayectoria arquitectónica refleja una interacción compleja con diferentes movimientos que moldearon tanto el teatro como la realidad local. En este contexto, de 2000 a 2007, el Teat(r)o Oficina Uzyrna Uzona se dedicó a montar *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, que culminó con una pentalogía compuesta por las obras *A Terra* (2002), *O Homem I y O Homem II*. (2003), *A Luta I* (2005) y *A Luta II* (2006), sumando 27 horas de espectáculo a lo largo de cinco años.*

***Palabras clave:** Teatro Oficina; Os Sertões; Bixiga; São Paulo; Teatro; Teatro brasileño.*



No peabiru do teatro se faz macarronada e samba até mais tarde

O bairro do Bixiga, historicamente reconhecido por sua herança italiana, desempenhou um papel central na formação da cidade de São Paulo, sendo protagonista em diversas narrativas fundamentais desse processo. Embora o Bixiga não seja oficialmente reconhecido como um bairro pela divisão administrativa do município, ele faz parte do distrito de Bela Vista, ocupando uma área delimitada aproximadamente pelas ruas Major Diogo, Avenida Nove de Julho, Rua Sílvia e Avenida Brigadeiro Luís Antônio. O nome “Bela Vista” foi oficialmente adotado em 1910, embora a região já tivesse sido loteada e oficializada em 1878, marcando o início de um processo de especulação imobiliária e loteamento de chácaras. Antes da colonização europeia, a paisagem do Bixiga era marcadamente diferente da atual. Em vez das numerosas cantinas italianas que hoje caracterizam o bairro, a área era atravessada por um peabiru — uma trilha utilizada pelos povos indígenas para deslocamentos entre suas comunidades. Esse caminho começava no Campo do Guarê, que hoje corresponde à região da Luz, e se estendia até o aldeamento indígena de Jeribatiba, nas margens do rio Pinheiros, cruzando o Bixiga ao longo do Vale da Saracura.

O vale atrás do MASP, por onde corre o Rio Saracura, que atravessa o bairro do Bixiga antes de ser canalizado e soterrado para dar lugar à infraestrutura viária, deu origem ao nome do quilombo urbano do Saracura, um dos mais antigos de São Paulo, que serviu como território de resistência para escravizados refugiados na região. Esse rio também se tornou um dos símbolos da escola de samba Vai-Vai, que tem 93 anos de tradição e faz do Bixiga seu berço histórico. A história, amplamente desconhecida, desse território negro continuou a se desenrolar ao longo das transformações urbanas de São Paulo. Com a abertura da Avenida Paulista, a região se transformou em uma área adjacente à zona burguesa, tornando-se local de moradia para os trabalhadores. O Bixiga consolidou-se como um território negro após as grandes reformas de embelezamento da cidade, que, na segunda década do século XIX, expulsaram as habitações coletivas do Centro Velho. (Rolnik, 2017, p. 203) Mais recentemente, parte dessa história foi trazida à tona durante as obras para a construção da estação de metrô na Praça 14 Bis — área onde se situava a antiga quadra da escola de samba Vai-Vai —, onde foi descoberto um sítio arqueológico cujos vestígios são atribuídos a quilombolas que ali viveram. Parte desse patrimônio histórico é preservada no Museu Memória do Bixiga, fundado em 1981, cuja missão é



preservar a memória dos habitantes da região, com destaque especial para aqueles de origem negra.

Até o início do século XIX, a região era predominantemente semirrural, habitada por indígenas, quilombolas, migrantes do interior e trabalhadores como lavadeiras e vendedores ambulantes. A transformação significativa do bairro ocorreu no contexto da expansão da economia cafeeira paulista, do surgimento da industrialização na cidade e do crescimento da população imigrante. Além dos imigrantes europeus, especialmente italianos e portugueses, migrantes nordestinos também passaram a integrar o Bixiga a partir da metade do século XIX, contribuindo decisivamente para sua diversidade cultural e social. Foi também a partir da década de 1950, que o bairro ganhou notoriedade como a “Broadway Paulistana” devido à presença do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), essencial para a modernização do teatro brasileiro. Nos anos seguintes à fundação do TBC, surgiram outras companhias teatrais de grande importância no Bixiga, como os teatros Bela Vista (atual Sérgio Cardoso), Brigadeiro, Maria Della Costa, Ruth Escobar e Bibi Ferreira. A revolução cultural no teatro moderno brasileiro foi impulsionada por Franco Zampari, um imigrante italiano que chegou ao Brasil em 1922 e, anos depois, alugou um casarão na rua Dom Diogo, que em 1948 se tornou a sede do TBC.

A exemplo de outros bairros da cidade de São Paulo, o Bixiga enfrentou, a partir da década de 1960, profundas transformações em sua urbanização, influenciadas por um planejamento que priorizava a expansão da malha viária e a realização de grandes obras na construção civil. Como resultado, o bairro sofreu significativas alterações em sua estrutura, com a demolição de casas e cortiços históricos para dar lugar a amplas avenidas. Esse processo resultou em uma paisagem marcada pela sobreposição de ruas, sobrados e casarões centenários com grandes viadutos e estruturas de concreto, que se integram ao complexo sistema viário da cidade, constantemente sobrecarregado pelo intenso trânsito da maior metrópole da América Latina. Um marco importante dessa reconfiguração urbana foi a inauguração, em 1970, do Viaduto Júlio de Mesquita Filho, parte do sistema viário da Ligação Leste-Oeste de São Paulo, cuja extensão se encontra em frente à sede de um dos teatros do bairro. Apesar dessas mudanças, parte do patrimônio histórico do Bixiga foi protegida pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp), órgão vinculado à Secretaria de Cultura do município, que em 2002 tombou todo o bairro da Bela Vista como patrimônio cultural. Além disso, o Plano Diretor Estratégico do Município de



São Paulo, instituído em 2014, reconheceu o bairro da Bela Vista como uma Zona Especial de Interesse Cultural (ZEPEC), destacando a importância de sua preservação e valorização cultural.

Além do significativo tombamento de toda a área envoltória do Bixiga pelo Conpresp, diversos outros imóveis na região são igualmente reconhecidos por diferentes instâncias de preservação, com destaque para o Teatro Oficina. O casarão ocupado pela companhia teatral teve sua relevância reconhecida por três diferentes órgãos: o Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico (Condephaat), responsável pela regulação dos tombamentos em todo o estado de São Paulo; o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan); e o já mencionado Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (Conpresp). Essas conquistas são fruto de 43 anos de luta da companhia, em colaboração com outros grupos sociais, como associações de moradores, organizações socioambientais, intelectuais, urbanistas, artistas, e políticos, entre outros, em defesa do direito à terra e dos direitos culturais, fundamentais para o exercício pleno da cidadania no território a que pertencem (Amaral, 2019, p. 24). As dificuldades enfrentadas pela companhia refletem a “precariedade radical”, um conceito introduzido por Lina Bo Bardi

durante as primeiras reformas realizadas na sede do grupo.

Em 1980, o Grupo Silvio Santos — um conglomerado empresarial e de mídia que reúne todas as empresas do empresário Silvio Santos —, após tentativas frustradas de adquirir a sede do Teatro Oficina, comprou todos os lotes ao redor com o objetivo de construir o shopping Bela Vista Festival Center, um projeto que previa a ocupação de uma área equivalente a todo o quarteirão, totalizando cerca de 55.000 m². Diante dos riscos ao patrimônio histórico e imaterial impostos pela especulação imobiliária liderada pelo Grupo Silvio Santos, a companhia teatral passou a se mobilizar ativamente pela preservação da herança arquitetônica do bairro. Após duas décadas de lutas contínuas pelos direitos daquele território, e em meio ao cenário de terrenos baldios e demolições promovidas pelo Grupo Silvio Santos, a companhia entrou em uma nova fase criativa com a montagem de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Além das razões políticas que motivaram essa decisão, outro fator específico foi a intenção de criar um canal de comunicação mais estreito com os moradores do bairro. A escolha da obra de Euclides da Cunha refletiu o desejo da companhia de estabelecer paralelos entre a história de Canudos e a do Bixiga, transformando a história da população “bixiguense”



em um épico brasileiro, assim como foi feito com a população de Canudos.

O Movimento Bixigão

Dessa necessidade e desejo da companhia de se aproximar da comunidade do bairro do Bixiga, emergiu, em 2002, o Movimento Bixigão. Esse movimento resultou de uma parceria entre alguns artistas do Teatro Oficina e Pedro Epifânio, líder comunitário do bairro. O nome “Bixigão” foi sugerido pelo ator Marcelo Drummond como um trocadilho com o “Piscinão de Ramos” do Rio de Janeiro. Os primeiros esforços do movimento concentraram-se em trabalhar com crianças de uma ocupação na rua da Abolição, inicialmente com o projeto de encenar *Horácios e Curiácios*, de Bertolt Brecht. No entanto, ao longo do processo, decidiu-se incluir esse grupo de jovens do bairro do Bixiga na montagem de *Os Sertões*.

Em 2007, o Movimento Bixigão foi formalmente reconhecido como Ponto de Cultura e estabeleceu uma sede no bairro do Bixiga, onde passou a oferecer uma programação contínua de oficinas para jovens. As atividades oferecidas incluíam cursos de teatro — englobando interpretação, dramaturgia, figurino, estudo de texto, voz e corpo — além de música, circo, jardinagem, internet, vídeo e produção. No ano se-

guinte, após o término do ciclo de apresentações de *Os Sertões* em 2007, novos jovens, que não haviam participado da montagem anterior, começaram a se envolver nas oficinas oferecidas pelo espaço. É relevante destacar que o projeto artístico-pedagógico implementado possuía um caráter experimental, derivado diretamente da experiência acumulada com *Os Sertões* e contou com a participação de artistas externos ao Teatro Oficina (Gerstner; Pupo, 2020, *passim*).

A segunda fase do Movimento Bixigão foi caracterizada por atividades relacionadas à cartografia urbana e à exploração sensório-poética das ruas do bairro do Bixiga. As percepções obtidas dessas experiências foram convertidas em textos, que foram posteriormente incorporados aos demais elementos da produção do grupo. Durante esse processo, uma citação de um morador do bairro, “Todo mundo vai morrer: eu vou, você vai”, foi registrada e incluída na obra final. O grupo realizou explorações do bairro através de diferentes abordagens, como caminhar com os olhos vendados em duplas para captar os sons do ambiente e conduzir entrevistas com moradores usando gravadores. Essa atividade cartográfica estabeleceu um diálogo com as propostas de ocupação do espaço urbano desenvolvidas pelos professores do Teatro Oficina, particularmente a atriz e diretora Camila Motta.



Dionísio encarnado: Meyerhold, Oswald de Andrade e Lina Bo Bardi

No início dos anos 1930, o ator e diretor russo Vsevolod Meyerhold elaborou o projeto de um anfiteatro de grandes dimensões com tecnologias pouco comuns aos teatros daquela época, com teto retrátil, arquibancadas e dois palcos móveis. Tal projeto arquitetônico que não chegou a se concretizar coincidia idealmente com o projeto artístico de Meyerhold (GARCIA, 2010, p. 56). Meyerhold acreditava ser necessário uma mudança radical nas relações entre o público e o espetáculo a fim de promover uma interação mais próxima com o espectador. A reinvenção do teatro passava pela necessidade de reconstruí-lo arquitetonicamente. Nesse novo espaço, o público estaria imerso no espetáculo e poderia interagir diretamente com ele.

Alguns anos depois, o modernista brasileiro Oswald de Andrade retomou a discussão sobre um projeto inovador para o teatro: um teatro-estádio que buscava replicar o ambiente das festas populares e aproximar-se das origens dionisíacas do teatro. De acordo com Oswald de Andrade, Meyerhold e Tairov eram considerados os principais expoentes da transformação da cena teatral russa, especialmente devi-

do ao projeto arquitetônico proposto por Meyerhold. Segundo Andrade, Meyerhold vislumbrava um projeto que pudesse oferecer uma realidade similar aos estádios contemporâneos, onde o teatro do futuro pudesse se manifestar como o teatro grego, orientado pela vontade e emoção do povo (Andrade, 1971, p. 90). Décadas depois, o diretor teatral José Celso Martinez Corrêa, fortemente influenciado pelo modernismo e pela antropofagia oswaldiana, direcionou seus esforços para o desenvolvimento de um projeto de teatro-estádio.

O endereço da Rua Jaceguai no bairro do Bixiga e sede do Teatro Oficina é um velho conhecido do público e da companhia teatral. Entretanto, o local passou por diferentes fases e muitas modificações ao longo desses 62 anos nos quais compete ao grupo: inicialmente, em 1961, o imóvel foi alugado pelo diretor José Celso para a estreia da peça *A Vida Impressa em Dólar*, que marca o início do processo de profissionalização da companhia teatral e contou com um projeto assinado pelo arquiteto Joaquim Guedes. Em 1966, em meio à ditadura civil-militar brasileira, a sede do Teatro Oficina foi destruída por um incêndio supostamente — devido à ausência de investigação sobre o caso — causado pelo Comando de Caça aos Comunistas (CCC). Logo após, em 1967, o teatro foi reconstruído com um palco giratório para



MARIA EDUARDA FARIA TAVARES

a estreia de *O Rei da Vela*. O novo projeto, assinado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, pretendia dar novos ares arquitetônicos ao espaço e satisfazer aos anseios estéticos da companhia que passava por um momento inaugural de sua trajetória: a fase brechtiana.

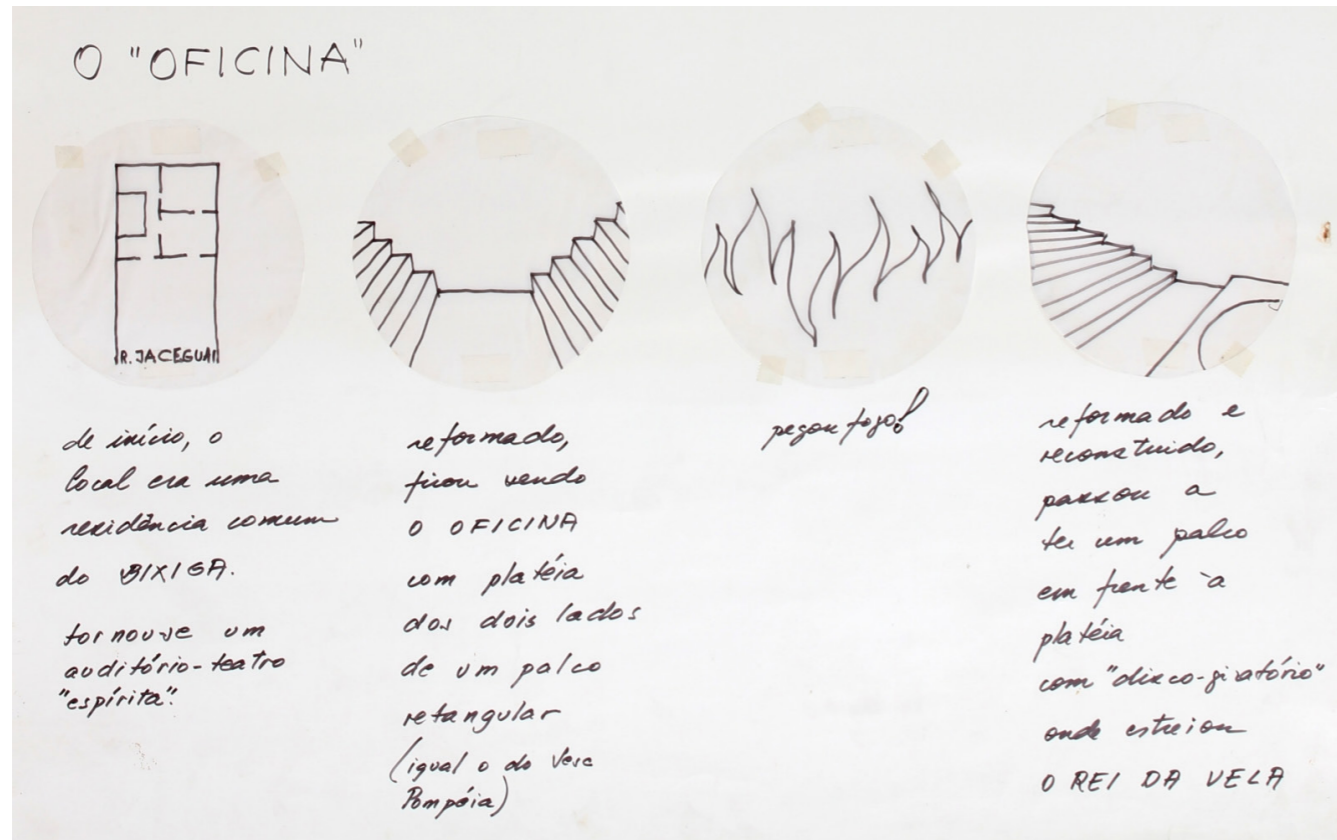
Figura 1 - José Celso Martinez Corrêa em meio aos escombros do incêndio



Fonte: Página da Wikipedia do Teatro Oficina



Figura 2 - Croqui explicativo da história física do Teatro Oficina



Fonte: Página Flávio Império

Figura 3 - Fachada do Teatro Oficina vista da rua em 1968



Fonte: Página do Flávio Império



Figura 4 - Obra construída: lateral do palco com galeria técnica



Fonte: Página do Flávio Império

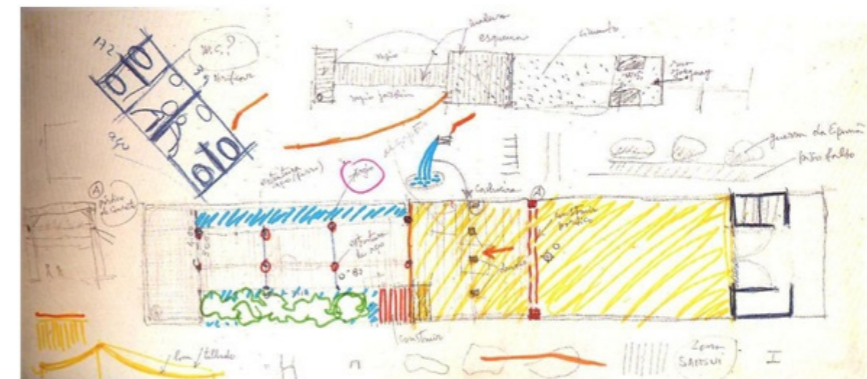
Em 1969, a arquiteta modernista ítalo-brasileira Lina Bo Bardi iniciou uma colaboração com a companhia teatral, assumindo a direção da arquitetura cênica da peça *Na Selva das Cidades*. Lina Bo Bardi começou a coletar entulhos provenientes da demolição dos sobrados ao redor da Rua Jaceguai e utilizou esses materiais para criar o cenário e os figurinos da peça. A direção de arte incorporou escombros, pedras de cimento, ossos, colchões e retalhos. Este gesto marcou o início da atuação do grupo em escala urbana, integrando a realidade do entorno e das comunidades vizinhas ao seu trabalho. Assim, esse período inaugurou uma comunicação concreta e direta da companhia com o Bixiga (Amaral, 2019, pp. 16-17). A parceria e amizade entre a arquiteta e a companhia perduraram até o falecimento de Lina Bo Bardi, sendo seu trabalho essencial e complementar aos diversos projetos da companhia.

Conforme idealizado pelo grupo e pelo diretor José Celso, o teatro-estádio seria capaz de aproximar o Oficina do seu entorno e cumpriria a função desejada para o “novo teatro”, que segundo os preceitos dionisiacos se transformaria através de uma experiência pública, coletiva e universal e que se assemelharia às outras manifestações culturais brasileiras, como as rodas de samba, os terreiros, os campos de futebol, entre outros. Segundo José Celso em seu manifesto *Primeiras Considerações Intempestivas para a Criação do Primeiro Teatro de Estádio*, de 2004, a escolha desse novo projeto de teatro seria inspirado nas ondulações topográficas da região de Canudos (Garcia, 2010, pp. 57-58): “Um teatro engravado na Terra, rebaixado, com degraus rebolantes, em ‘volutas impossíveis de curvas incorretas’ — como as da Igreja Nova de Canudos projetada por Antônio Conselheiro, o maior arquiteto do Sertão.” (CELSO, 2004) Segundo o diretor, a defesa da “ágora dos escravos libertos” representa a disputa por uma cidade “como lugar de encontro e de mistura de classes, onde seja possível promover uma revitalização cultural de autoria coletiva vinda da mobilização de movimentos populares. buscando interferir na cidade e no espaço que o teatro ocupa no lugar público.” (Fernandes, 2020, p. 225)

Neste contexto, a motivação da companhia

teatral tem sido sustentada ao longo dos anos, especialmente em relação à encenação de *Os Sertões*. A luta pelo Teatro de Estádio e pelos empreendimentos associados constitui a razão de ser e o motor de seu projeto estético. Entre esses empreendimentos estavam previstos a Ágora Praça Cultural, a Universidade Brasileira de Cultura Antropofágica de Mestiçagem Multimídia, uma Oficina Uzyna Uzona de Florestas, e o shopping, reconfigurado como Trans-Shopping, além de projetos relacionados como a produção de Festivais Internacionais de Teatro Tota, tais como as Olimpíadas Dionisiacas (Garcia, 2010, pp. 58-59).

Figura 7 - Croquis de Lina Bo Bradi do teatro-estádio



Fonte: Página do curso Teoria & Crítica da Universidade Federal de Uberlândia

A Comunidade Uzona de Canudos e o rito do des-massacre

Os impactos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, na produção cultural moderna do Brasil são evidentes em diversos gêneros artísticos, como romances e filmes que exploram temas relacionados ao cangaço, ao sertão, à seca e às regiões áridas do país. Além de *Os Sertões*, publicado em 1902, outras obras notáveis, como *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos (1956), e *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa (1956), também compartilham esse imaginário. O filme de Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), é um exemplo claro dessas influências, gerando significativa repercussão cultural e política em sua época. Esse contexto estético inspirou os tropicalistas e o dramaturgo José Celso Martinez Corrêa, como visto na peça *Roda Viva* (1967), de Chico Buarque de Hollanda, estreada em 1968.

Sem a intenção de exaurir todas as obras subsequentes que sofreram influências da obra euclidiana, a escolha do diretor José Celso foi sedimentada após um longo processo de estudos do texto de Euclides, leituras dramáticas e adaptações que justificassem e desse sentido a essa escolha. A obra de Euclides narra os eventos da Guerra de Canudos à luz da história passada e presente do Brasil, conectando-se à luta

da companhia Teat(r)o Oficina contra o Grupo Sílvio Santos. Dedicada ao “poder do Des-massacre da Arte e aos efeitos do poder Trans-Humano da Multidão”, a peça retrata o fim da Guerra de Canudos, o massacre dos sertanejos, a morte de Antônio Conselheiro e a destruição da comunidade de Canudos. No Teat(r) o Oficina, o massacre é encenado sob a perspectiva de um “des-massacre”, buscando expurgar o genocídio da prática cotidiana brasileira.

A peça, que estreou no dia dois de dezembro de 2002, na sede do Teat(r)o Oficina, se encerrou no mesmo dia de sua estreia, cinco anos depois, na cidade de Canudos, na Bahia. A resistência da comunidade de Canudos, conforme reinterpretada pela companhia teatral dirigida por José Celso, foi ampliada e destacada na dedicatória que acompanhou as cinco partes da epopeia. Segundo os programas do espetáculo, a obra foi dedicada “a todo poder de Desmassacre da Arte do Teatro e da atuação do Poder Transhumano da Multidão, seu público, para não somente conter a ameaça do Teatro Oficina ser Massacrado por um Shopping Center, mas principalmente para Criar em seu entorno tombado a Orgya, o prazer do Teatro de Estádio, abraçado por Oficinas de Florestas, estudando a Multidiversidade de Cultura Popular Brazyleira Antropofágica respirando na Praça da Cultura transfiguradora do Minhocão.” O



ciclo da montagem de *Os Sertões* incluiu os seguintes espetáculos: *A Terra* (dezembro de 2002), *O Homem I: Do Pré-Homem à Revolta* (agosto de 2003), *O Homem II: Da Revolta ao Trans-Homem* (outubro de 2003), *A Luta I: 1ª, 2ª e 3ª Expedições* (abril de 2005) e *A Luta II: 4ª Expedição* (maio de 2006), com cada apresentação durando cerca de cinco horas. Em 2007, a companhia decidiu expandir a apresentação da peça para diferentes estados do Brasil, encerrando as apresentações em Canudos, na Bahia.

No que tange ao processo de construção da peça, o primeiro passo antes de estabelecer a Comunidade Uzona de Canudos foi legitimá-la como um palco global e um espaço de correspondência alegórica: Canudos foi visto como um acontecimento seminal, chave para uma grande interpretação do Brasil e do mundo contemporâneo. José Celso afirmou que *Os Sertões* revelam a Guerra de Canudos como um arquétipo da guerra moderna contra o terrorismo de Estado (Garcia, 2010, p. 60). Assim, os cenários da peça estão imersos em alegorias, onde elementos como “A Terra”, o “Rio São Francisco”, a “Caatinga” e a “República” ganham personificação e dimensão coral. Figuras da mitologia grega, símbolos históricos e personalidades recentes são integrados, como Menelau, Zumbi dos Palmares, Marechal Costa e Silva, e personagens do teatro como o cabo Stanislavski

e o Coronel Godot (GARCIA, 2010, p. 61).

Além disso, a peça entrelaça referências a eventos históricos e culturais variados, como a Guerra de Tróia e o Movimento dos Sem Terra, o Canto de Bode e o Musical Americano, Peter Pan e *Chorus Line*, Walt Disney e MC Racional, Mata Hari e A Filha de Silvío Santos, entre outros (Garcia, 2010, p. 62). José Celso implementou uma ampla gama de dispositivos estéticos e procedimentos cênicos para refletir a atualidade narrativa da peça, evidenciando a desigualdade social no Brasil. Em uma reportagem de 2000 no jornal *O Estado de São Paulo*, dois anos antes da estreia da montagem, o diretor destacou o conflito entre o “país cidadão” e o “país mercadão” como central na disputa com o Grupo Silvío Santos (NÉSPOLI, 2011, p. 55). As encenações de *Os Sertões* foram marcadas por uma ambivalência entre realidade e ficção, permitindo diferentes conexões entre o acontecimento cênico e o cerco da especulação imobiliária ao redor do Teatro Oficina (Néspoli, 2011, p. 57).



Referências

ANDRADE, Oswald. **Oswald de Andrade: obras completas V. Ponta de lança**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

CUNHA, Euclides. **Os Sertões**. São Paulo: Ubu Editora/Edições Sesc São Paulo, 2016.

DA COSTA, José. *A cena de Os Sertões: imagens em rede e recepção corporal*. **Dossiê desdobramentos, redes e labirintos**, ano 7, vol. 1, n. 9, 2006.

DA COSTA, José. *Os Sertões em cena: crítica, vocalização e cruzamento de sentidos*. **Revista Sala Preta**, v. 10, p. 77-92, 2010.

DA COSTA, José. *Voz, crítica y teatralidad: Os Sertões de Teatro Oficina*. Telondefondo, **Revista de Teoria y Critica Teatral**, n. 13, 2011.

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**, vol. 43, n. 2, p. 55-68, 2010.

GERSTNER, Maíra; PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Anos depois, o Movimento Bixigão*. **Revista Sala Preta**, vol. 20, n. 2, 2020.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. *Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyrna Uzona e a montagem de Os Sertões*. Dissertação – Pós-Graduação em Artes na Universidade de Brasília. Brasília, 2008.

MC QUADE, Patrícia. *Os Sertões do grupo Oficina: antes de tudo um teat(r)o político*. **Revista Em Tese**, v. 16, n. 1, 2010.

NÉSPOLI, Beth. *A travessia dos Sertões no Teatro Oficina*. **Revista Sala Preta**, vol. 10, 2010.

ROLNIK, Raquel. **Territórios em conflito: São Paulo: espaço, história e política**. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

STEVENS, Jeroen. *Theatre City: On Design in the Interplay of social and material space (Teatro Oficina, Bixiga, São Paulo)*. **Culture and Local Governance** 5 (1-2), p. 45-59, 2015.



MARIA EDUARDA FARIA TAVARES

_____. Teatro Oficina: On the critical intersection of theater, activism and urbanism. **City**, 26:1, 96-118, 2022.

STEVENS, Jeroen.; MEULDER, Bruno de. On alotropia: the spatial accumulation of difference in Bixiga (São Paulo, Brazil). **Space and Culture**, vol. 22 (4), p. 387-404, 2019.

