

## A(s) música(s) no Teatro Oficina

Letícia Barbosa Coura<sup>i</sup>

Universidade de São Paulo - USP, São Paulo/SP, Brasil<sup>ii</sup>

### Resumo - A(s) música(s) no Teatro Oficina

Apresento neste artigo uma reflexão sobre a presença da música e das músicas, no plural, praticadas no Teatro Oficina, a partir da escuta como atuadora da Companhia por vinte anos nos papéis de atriz, cantora, compositora e preparadora vocal. Dialogando com o conceito de polifonia do artista e professor Ernani Maletta, destaco a importância da(s) música(s) na prática ritual do grupo, e a relação do espaço com os vários elementos que constituem essa música, principalmente a partir do coro e em sua contraponto com o público atuador. E como a composição de todos esses elementos abaixo da linha do equador é responsável pela criação de uma linguagem única no teatro.

**Palavras-chave:** Teatro Oficina. Coro Antropófago. Coro Cantante. Teatro Ritual. Público Atuador.

### Abstract - The Music(s) at Teatro Oficina

I reflect on the presence of music(s), both singular and plural, as practiced at Teatro Oficina, from a listening perspective of a two decades Company actor/performer in the roles of actress, singer, songwriter and vocal coach. Conversing with artist and professor Ernani Maletta's concept of polyphony, I highlight the importance of music in the group's ritualistic practice, and the relationship between the venue and the various elements that constitute this music, mainly the chorus and its enactment alongside the acting audience. This in addition to the way in which the composition of all these elements from truly below the equator is responsible for creating a unique language in theater.

**Keywords:** Teatro Oficina. Anthropophagous Chorus. Singing Choir. Ritualistic Theater. Acting Audience.

### Resumen - La(s) Música(s) en Teatro Oficina

Presento en este artículo una reflexión sobre la presencia de la música y de las músicas, en plural, practicadas en Teatro Oficina, a partir de la escucha como actuadora de la Compañía durante veinte años en los roles de actriz, cantante, compositora y entrenadora vocal. En diálogo con el concepto de polifonía del profesor Ernani Maletta's, destaco la importancia de la(s) música(s) en la práctica ritual del grupo, y la relación del espacio con los diversos elementos que constituyen esa música, principalmente desde el coro y en su coactuación con el público actuante. Y cómo la composición de todos estos elementos por debajo del ecuador se encarga de crear un lenguaje único en el teatro.

**Palabras clave:** Teatro Oficina. Coro Antropófago. Coro de Canto. Teatro Ritual. Actuación del Público.

## Polifonia da chegada e saída do teatro

Motores de carros, ônibus, caminhões, vozes que se aproximam e somem, buzinas, aquele ahhhhhhhhohhhh!! da cidade. Descendo a rua Jaceguay e... Bom dia! O rádio do porteiro. A chegada logo cedo do pessoal da limpeza. O raspar das vassouras no varrer do chão, a água correndo, batidas de objetos trocados de lugar, a fricção dos panos passando aqui e ali na limpeza dos banheiros, do janelão de vidro, dos bancos, cadeiras, arquibancadas, chãos. A chegada da direção de cena que vai organizando o espaço, buscando e selecionando objetos, batidas de diferentes materiais, som seco de madeira no chão, ferros, folhas, vidros, plásticos. Os primeiros atores que chegam mais cedo no teatro, os que usam a cozinha, pratos e talheres batendo uns nos outros, o zumbir da geladeira, abrir e fechar de portas, os que passam em duplas com pequenos diálogos, os que memorizam suas falas em voz baixa, que ouvem gravações em fones de ouvido, pequenas preparações corporais e alongamentos individuais, corpos e roupas furando o ar, passos no chão, o burburinho dos camarins, abrir e fechar de pequenos estojos, gavetas. A rouparia e o ritmo da máquina de lavar trabalhando, fivelas e botões que batem lá dentro, o ferro passando a roupa, o tssschhhhh da água evaporando ao contato da superfície quente, passos pesados dos atores no piso de madeira chegando e perguntando de seus figurinos, cabides batendo uns nos outros, barulho surdo dos tecidos. Na pista uma última marretada em parte do cenário, os músicos que tiram de *cases* e afinam seus instrumentos, o abrir da madeira do piano, teclas que batem em cordas, vozes que imitam os sons das batidas, ainda com muitas vozes espalhadas pelo espaço, até que todos vão chegando à roda na pista para o aquecimento em coro e para então cantarem juntos as primeiras canções, repassar alguma que ainda suscita dúvidas de melodia, de arranjo, de ritmo, algum solo de voz de um ator que canta sozinho. Daí vem o diretor dar algumas direções, falar das mudanças do dia, algumas na música, vamos cantando, nos preparando, até o Merda! pra abrir pro público, que entra barulhento, às vezes com passos pesados batendo no chão de cimento, de madeira, correndo pra encontrar um bom lugar, outras vezes lenta e levemente, contagiado pelo silêncio do espaço. E nesse meio tempo o assobio do vento, as folhas que voam com ele e os galhos e folhas das árvores que balançam do lado de lá do janelão de vidro, os pássaros que cantam um pouco e voam rápido pra longe, os carros no minhocão, motores velhos barulhentos, caminhões desregulados, carrões novos e seus escapamentos quase silenciosos, buzinas finas e grossas, curtas e longas, sirenes de ambulâncias mudando o

tom com a distância, carros de polícia, as músicas de diferentes vizinhos, pequenos rádios, tvs, celulares, caixas de som, vozes cantando em banheiros depois das paredes, o bar novo que abriu, um ensaio de tambores lá longe, um samba perdido pela rua, janelas do teatro que abrem e fecham, um telefone que toca e é logo desligado, o motor do teto que se abre, sons do infinito, do cosmos, a música das esferas que não ouvimos mas sentimos sua vibração, para além do teto que agora é o céu, as nuvens, a lua, as estrelas. O burburinho do público que ainda espera ansioso lá fora, pipocas estourando, tssschhhh de latas de cerveja se abrindo, rolhas libertando vinhos, ió! E começa a música única do espetáculo da noite, ininterrupta, com suas falas, seus silêncios, suas canções, seus movimentos, seus ventos, farfalhar de figurinos, águas jorrando, fogo crepitando, passos pra cima e pra baixo, pés, saltos e botas nas escadas de ferro, até os aplausos, falas do público, conversas com os atores, e as conversas dos camarins, o arrastar dos figurinos sendo levados de volta para cabides trocados ou para a lavanderia, objetos de cena recolhidos, instrumentos guardados, alguém que ainda canta canções da noite, e o público que vai embora, o silêncio voltando ao teatro, vozes aqui e ali, chuveiros ligados, gavetas, bolsas e malas abrindo e fechando, passos. E os fantasmas voltam aos seus lugares de honra no silêncio da noite. O vento que foge pela fresta da janela pra dentro do teatro, zumbindo as almas que moram ali.

Tudo isso é a música do teatro. Orquestra infinita de sons, a cada momento uma descoberta, a cada dia uma sinfonia diferente. E cada dia parecido, sequências semelhantes, sons familiares, repetidos e repetidos.

Não há espaço aqui para falar de toda essa música. Ela estará sempre presente, porque contracenamos com ela o tempo todo no teatro, principalmente no Oficina, devido à sua arquitetura que dialoga concretamente com a cidade, através do seu janelão para o bairro do Bixiga e o teto que se abre para o infinito.

Neste artigo, contracenando com o conceito de polifonia desenvolvido pelo professor Ernani Maletta (2016), trarei um pouco da música como a praticamos diariamente no Oficina, mais especificamente as canções, mistura de sons e palavras escolhidos e organizados no tempo e no espaço. Música cantada por muitas pessoas. Às vezes por uma pessoa sozinha, outras em duplas, pequenos grupos. E grupos maiores, até todos juntos. Música cantada em coro. Até introduzir a relação da prática musical com o teatro surritual (para tomar emprestada uma expressão que ouvi da atriz Camila Mota) praticado pela Companhia Uzyna Uzona.

Ao fazer música, as culturas trabalharão nessa faixa em que som e ruído se opõem e se misturam. Descreve-se a música originariamente como a própria extração do som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos (Wisnik, 1989, p. 27).

Então vamos às canções.

## Repertório de canções. O eterno presente.

Desde que me lembro sou das que acreditam que a história de um lugar, das pessoas, de uma prática, são os fatores que determinam a existência - concreta - de um determinado espaço. E a familiaridade com essas histórias do lugar, das pessoas desse lugar, e das práticas vividas ali, ao contrário de engessar essas mesmas práticas impedindo qualquer evolução, é a base que tornará mais forte qualquer mudança, mais sólidos novos agrupamentos de pessoas formados ali naquele mesmo lugar.

Escrevo isso que me parece óbvio pela percepção de que mesmo ali no Oficina, entre artistas que se aproximaram e passaram a fazer parte dessa grande multidão que se reúne no teatro e seu entorno, a ideia de conhecer o que veio antes, entender como se chegou até ali, quais práticas levaram a quais resultados, e porque eram e são praticadas, por vezes são desprezadas em nome de um aqui agora onipotente.

O aqui agora é o que temos. Onde estamos, o que somos, mas ao mesmo tempo o agora a que me referi logo atrás já passou, e esse aqui é composto de muitas camadas, que existiram há tempos que já passaram, mas continuam existindo e formando a base do que vamos construir nesse mesmo lugar. Para além do aqui agora, estamos num eterno presente. Onde passado e futuro estão sempre presentes, contracenando.

Por isso a importância de conhecer o que veio antes. A cada espetáculo o Teatro Oficina se reinventa, muitas vezes o elenco é quase todo composto por novos integrantes em relação ao espetáculo anterior, protagonistas de outros grupos, outras linguagens, um coro novo, de amantes do teatro, iniciantes, recém iniciados no teatro, cantores, músicos, pessoas.

O repertório de espetáculos do Oficina mostra o caminho. *Bacantes*, tragédia de Eurípedes e direção de Zé Celso, por exemplo, que estreou oficialmente no teatro de arena do Sesc de Ribeirão Preto em 1995 e já vinha sendo trabalhado há muitos anos pelo grupo, e teve muitas remontagens nos anos a seguir, é um espetáculo de iniciação para os atores da Companhia. Não por acaso narra a origem do teatro como o entendemos hoje, através do mito do deus grego Dionísio.



Figura 01: cena do espetáculo *Bacantes*, com o coro dionisíaco - em primeiro plano os atores Kael Studart, Joana Medeiros, Letícia Coura, Túlio Starling e Nash Laila - descendo a pista do Teatro Oficina no Carro Naval. Foto: Fabio Stamato (2017).

Letícia Barbosa Coura - A(s) música(s) no Teatro Oficina.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 03, nº 02, julho-dezembro/2022 - pp. 27-52.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

Durante os anos em que atuei no Oficina, conheci atores e atrizes que nunca tinham participado do espetáculo mas conheciam de cor algumas de suas canções, que passaram a ser cantadas em shows de músicos ligados ao teatro, e até nas festas do grupo.

Como as rodas de samba que vão formando os bambas que precisam conhecer o repertório de sambas da velha guarda, como as escolas de samba com seus sambas exaltação da escola e enredos dos carnavais passados, como um iniciado no santo que precisa conhecer os toques e cantigas de cada orixá, como os Yanomamis e a música de sua árvore de cantos - como descreve belamente Davi Kopenawa em seu já clássico *A Queda do Céu* (2015) -, como alguns mantras para diversas práticas orientais. Ou como conhecer e saber fazer as operações básicas da matemática para um dia quem sabe tentar entender a lógica do movimento dos planetas.

Da mesma forma a importância de conhecer os espetáculos passados já montados pela Companhia, o repertório cantado em outras peças. Dei o exemplo do espetáculo *Bacantes* por ser uma peça chave para o tipo de teatro que se pratica no Oficina, e também por abordar justamente o nascimento do teatro como o conhecemos, mas temos canções de vários outros espetáculos que continuamos cantando em muitos momentos.

A vantagem da música é que ela pode ser aprendida e cantada por todos, e continuar sendo cantada ao longo do tempo, em diversas ocasiões. E a cada vez que cantamos uma canção seu conteúdo se faz presente e ela ocupa o espaço, com a potência de trazer em sua execução e interpretação todo o universo do espetáculo para o qual foi composta, ou do qual fazia parte. Quem participou revive interiormente as cenas, quem assistiu lembra do que viu, quem não participou nem viu capta a energia da música, deixa o conteúdo encher o pensamento, ativar a imaginação, vibrar em seu corpo, ouve-se então alguém contando alguma história da peça, da canção, do personagem, de uma outra montagem, e esse repertório comum vai se tornando o elo de interseção entre aquelas pessoas, vai se tornando a base de conteúdo comum daquele grupo. Cantar esse repertório em coro, e sempre, faz com que todas os espetáculos anteriores continuem ressoando no espetáculo em cartaz daquele momento, multiplicando seu conteúdo, somando sentidos à personalidade do grupo, e criando a sensação de pertencimento a ele.

Cada um com um grau diferente de compreensão, de acordo com sua história pessoal, suas preferências, seu tempo na Companhia, seu interesse, sua abertura, curiosidade,

identificação, aí são inúmeros fatores que fazem de cada um ali um ateador único, mas com uma base comum de identificação com o tudão<sup>1</sup> que acontece naquele lugar.

Por tudo isso achei pertinente falar de algumas canções que são marcos do grupo, que cantamos sempre em nossos aquecimentos e encontros informais. É uma mistura de canções do nosso repertório nacional, canções compostas para espetáculos da Companhia, canções marcantes de datas específicas, etc. Que formam uma base musical estética da companhia, que constroem parte do quebra cabeça que constitui a história do grupo, de espetáculos marcantes para a Companhia e público, e que são parte de uma iniciação para novos integrantes.

Algumas dessas canções passaram a fazer parte do aquecimento vocal - dos espetáculos d'*Os Sertões*<sup>2</sup> e de outros na sequência - e, para além dele, da concentração do elenco para entrar em cena. O momento de cada ator estar consigo mesmo e com todo o coro, momento de timbrar as vozes, de criar um cordão dourado vibrando numa mesma sintonia.

Canções compostas para e cantadas em outros espetáculos da Companhia, e também canções do vasto repertório da música brasileira com seus múltiplos ritmos, gêneros, de diferentes épocas, formando um caleidoscópio musical ativador da memória e imaginação musical dos atores. E que já vai preparando o elenco para cantar a peça do momento, enriquecendo seu vocabulário musical.

---

<sup>1</sup> Termo utilizado comumente por integrantes do Teatro Oficina para designar esse mundo interconectado que habitamos, de múltiplas relações, muitas vezes invisíveis e imperceptíveis a olhos e sentidos pouco aguçados.

<sup>2</sup> Tragycomediorgya em cinco partes, transcrição para o teatro a partir d'*Os Sertões* de Euclides da Cunha, com direção de José Celso Martinez Corrêa e temporada no Teatro Oficina em São Paulo e turnê pelo Brasil e Alemanha de 2002 a 2007, com uma equipe de mais de cem artistas, resultando em 26 horas de espetáculo; abordo este trabalho e sua relação com a música e o coro em minha dissertação de mestrado *O coro antropófago no Bixiga: o processo de criação dos ateadores com a música n'*Os Sertões* do Teatro Oficina* (2021).

Como um repertório básico para um primeiro contato com o universo musical da Companhia, posso sugerir:

- *Alegria* (Assis Valente e Durval Maia) - parte da trilha em *Bacantes*, na gravação de Orlando Silva;
- [\[#Para ver a luz do sol\]](#)<sup>3</sup> (Edgar Ferreira) - parte da trilha do filme *O Rei da Vela*;
- *Vou gargalhar* (Edgar Ferreira) - sucesso na gravação de Jackson do Pandeiro;
- *Tupi or not tupi* (Surubim Feliciano da Paixão) - lançada em disco LP 1985;
- [\[#Tradição: Vai no bixiga pra ver\]](#) (Geraldo Filme) - composta como samba exaltação da Escola de Samba Vai Vai, do bairro do Bixiga;
- [\[#O amor é filho do tempo\]](#) (Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá e Péricles Cavalcanti), composta para o espetáculo *Ham-Let*;
- *Hino do teatro brasileiro* (Tião Graúna e Arroz) - samba enredo da Escola de Samba Unidos de Vila Isabel do Rio de Janeiro - Carnaval 1975 - Enredo de Flávio Rangel;
- *Abre a porta São Pedro* (Armando Cavalcanti e Klecius Caldas) - sucesso de Linda Batista no Carnaval de 1952, cantada por Adriana Capparelli e pelo coro no espetáculo *O Homem II*, 3<sup>a</sup>. Parte d'Os Sertões;
- *Oj Dodole* - canção tradicional croata, cantada no início e fim do espetáculo *O Banquete*;
- *Sem fantasia* (Chico Buarque), composta para o espetáculo *Roda Viva*;
- *Oxum* (Zé Celso), composta para o espetáculo *Bacantes*;
- [\[#Inverno\]](#), *Primavera*, *Verão* e *Outono* (José Miguel Wisnik), compostas para o espetáculo *Ham-Let*;
- *Batuque no morro* (Herivelto Martins, Humberto Porto e Ozo - 1938) - sucesso do Trio de Ouro, cantada pelo coro no espetáculo *Cacilda!!: uma estrela a vagar*;
- *Adeus, batucada* (Synval Silva) - sucesso na voz de Carmen Miranda gravado em 1935, tema de uma cena de alguma das *Cacildas* que ainda não estreou no teatro, em que a pequena notável era personagem, e que tive a alegria de interpretar; samba que cantávamos também para levar o público até a saída do teatro, aos finais dos shows do projeto *Das Bandas do Oficina*.

---

<sup>3</sup> Ao longo do artigo alguns *hiperlinks* darão acesso a gravações em áudio e trechos de cenas em vídeo citados no texto, acessáveis clicando na(s) palavra(s) grifada(s).



Esta é uma parte de um repertório que tem a ver com o meu tempo de trabalho e convivência na Companhia, cada integrante poderá compor um repertório que dialogue com sua experiência. E da interseção dos repertórios de vários integrantes vamos formando nossa história de canções.

## Pequeno histórico

Para a montagem d'*Os Sertões*, a partir da temporada da primeira parte, *A Terra*, depois de muitas experimentações e ensaios ainda sem músicos, chegamos a uma formação de banda e coro que permaneceu - e foi crescendo durante as temporadas - em todos os espetáculos. Essa formação acabou sendo a base de muitas montagens seguintes da Companhia, que contavam com banda e coro mínimos para o início dos trabalhos para a criação de um novo espetáculo.

A montagem de *Os Sertões* é um marco na construção de um coro fixo no Teatro Oficina, pois a partir dele praticamente todos os espetáculos posteriores serão alimentados pelas investigações estéticas promovidas ao longo deste processo de montagem (Carvalho, 2017, p. 266).

Vou fazer um pequeno histórico do que entendi como a música e o trabalho do coro no Teatro Oficina, com um recorte a partir do que vivi ao vivo como público e como atuadora, tendo o processo d'*Os Sertões* no meio do caminho, como um marco da forma de trabalhar a criação dali em diante. A partir da música.

Cheguei em São Paulo em 1991, e foi quando assisti pela primeira vez a um espetáculo do Teatro Oficina, *As Boas*, título dado à versão brasileira da peça *Les Bonnes*, do autor francês Jean Genet. Não era um musical como poderíamos definir hoje os espetáculos do Oficina, mas a música era um elemento marcante, com o compositor José Miguel Wisnik em cena ao piano. Não eram muitas canções, e a que me chamou atenção na época, e que foi novamente cantada em outro espetáculo anos depois (*O Banquete*, adaptação d'*O Banquete* de Platão, primeira montagem em 2009 pelo Oficina) era o *Soneto do Olho-do-cu*, música de Wisnik para versão em português de Marcelo Drummond e José Celso Martinez Corrêa do poema dos franceses Paul Verlaine e Arthur Rimbaud<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Canção gravada pelo compositor no álbum *José Miguel Wisnik*, de 1993.

Na sequência fui a alguns ensaios abertos e à temporada de *Ham-Let*, de William Shakespeare, com direção musical de Péricles Cavalcanti, quando então já havia uma banda em cena, mais canções, e um coro que de vez em quando cantava junto. E estava lá a cantora e atriz Denise Assunção, solando magnificamente, trazendo seu jeito único de cantar à cena. Desta montagem guardei principalmente o samba-rancho *O amor é filho do tempo* (parceria de William Shakespeare, Zé Celso, Marcelo Drummond, Nelson de Sá, música de Péricles Cavalcanti), cantado pelo coro no espetáculo (e registrado no álbum [Revista Bixiga Oficina do Samba](#) anos depois [[#O amor é filho do tempo](#)]), e a cena do teatro dentro do teatro, em que Zé ator cantor “contracantava” com Denise, num dueto inesquecível.

Veio então a primeira montagem de *Mistérios Gozosos*, uma apresentação única no Carnaval de 1994 no centro de São Paulo, e minha primeira experiência de ensaio com a Companhia. Aqui o espetáculo também já se configurava mais próximo de um musical, a poesia de Oswald de Andrade musicada novamente por José Miguel Wisnik, tendo agora como carro chefe a canção *Flores Horizontais*, gravada também pela cantora Elza Soares em seu disco *Do Cócix até o pescoço*, de 2002. Mas assistindo à peça, a canção que mais se destacou para mim foi outra, *Noite hetaira*, cantada pelo coro, que no ensaio de que participei tínhamos cantado durante um bom tempo olhando a lua que iluminava o teatro pelo teto aberto. “*Cá em baixo a rua cheia, lá em cima a lua cheia...*” (Andrade, 2012, p. 24).

No ano seguinte a montagem de *Bacantes* veio confirmar a veia musical do Oficina. Este é um musical do início ao fim, com muitas canções cantadas pelo coro - que foi tomando mais espaço ao longo das montagens posteriores. Então vieram *Pra dar um fim no juízo de deus*, peça radiofônica de Antonin Artaud, e a primeira *Cacilda!*, de Zé Celso e Marcelo Drummond, e então a música passou para um segundo plano, mas ainda assim uma canção composta novamente por José Miguel Wisnik marcou a montagem, desta vez com interpretação da cantora Maria Bethânia, em gravação especial para o espetáculo. E que o próprio compositor vai deixar registrado no seu disco *Indivisível*, de 2015.

Daí assisti ao *Boca de Ouro*, de Nelson Rodrigues, do qual me lembro apenas de uma canção cantada por um coro mascarado, um ponto de Ogum - Orixá do Oficina, presente na porta do teatro pela bigorna de ferro - sincretizado com São Jorge, e que retomamos anos depois no espetáculo *Walmor y Cacilda 64 - robogolpe*, em 2014.

Na minha impressão como espectadora e atuadora da Companhia, dos anos 1990 pra cá o Oficina tem em seu repertório espetáculos que podem ser definidos como musicais, e outros em que a música está presente - sempre -, mas não ocupa lugar de tanto destaque, e em que o coro também não é tão protagonista, ou não chega a ser um personagem definido. Com a montagem d'Os Sertões, vai se configurar um *modus operandi* de criação que vai passar a acontecer nos espetáculos seguintes, em que uma banda de músicos estará com certeza presente, e mesmo os ensaios começarão pela música já composta, ou por alguma por criar, e que dará o rumo da criação dali em diante.

Foi assim com *Os Bandidos*, de Friedrich Schiller, e *Cipriano e Chan-ta-lan*, de Luís Antônio Martinez Correa e Analu Prestes - este dirigido por Marcelo Drummond -, espetáculos na sequência d'Os Sertões em 2008, e também em *Taniko*, do japonês Zeami, em que a música é novamente protagonista (o único espetáculo que tem um álbum próprio gravado), e em que o coro de *yamabushis* peregrinos<sup>5</sup> guia todo o espetáculo, como narrador e também na contracenação com os personagens solo.

Continuamos com essa formação base na montagem d'O Banquete em 2009, e da segunda *Cacilda!!*, que teve estreia no Teatro Tom Jobim (Viva!), no Jardim Botânico do Rio de Janeiro nesse mesmo ano. Nesse meio tempo foi ainda remontada *Vento forte pra papagaio subir*, primeira peça escrita por Zé Celso, sem coro mas com uma canção tema também muito marcante, de sua autoria. “*Hoje vou fugir com o vento...*”, introduz a letra.

Neste segundo espetáculo da série dedicada à atriz Cacilda Becker, e nas *Cacildas* seguintes, vivemos uma mudança interessante na música e no papel do coro. Esse texto gigante de meta-teatro foi escrito por Zé Celso e Marcelo Drummond nos anos anteriores às montagens d'Os Sertões. O personagem “coro” existia, mas percebíamos nos ensaios que era um personagem ainda difuso, muitas vezes sem muita personalidade. Ao longo do processo de criação nos ensaios fomos fazendo esse personagem existir, tomar seu espaço, e ganhar canções que se transformavam em cenas. Mas pela própria dramaturgia, os coros presentes nas várias partes das *Cacildas* muitas vezes tinham apenas a função de preparar a cena para os protagonistas, ou comentá-la. Diferente dos espetáculos d'Os Sertões, em que o coro é concretamente personagem da trama, e muitas vezes realmente protagonista.

---

<sup>5</sup> Monges japoneses com filosofia própria, mistura de conhecimentos milenares de várias tradições, passada oralmente de mestre para aluno.

O ano de 2010 foi dedicado ao projeto *Dionisiacas em Viagem*, quando a Companhia percorreu nove capitais brasileiras com quatro espetáculos de seu repertório (*Taniko, Cacilda!!*, *Bacantes e Banquete*, sempre nesta ordem) apresentados em espaços muito maiores que a sede do teatro em São Paulo, o que trouxe novos desafios técnicos e uma nova relação entre o coro, a banda e o público.

Na sequência estreamos em 2011 *Macumba Antropófaga*, a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, também musical e coral, em seguida nova montagem de *Pra dar um fim no juízo de deus*, com um aumento do coro e da música em relação à montagem anterior. E então mais um desafio, a peça *Acordes* de Bertolt Brecht com música de Paul Hindemith, com partitura composta para divisão de vozes bem complexa, tirada à risca pelos músicos e atores e transformada, reinventada nos ensaios com o diretor. Uma remontagem de *Mistérios Gozosos* em 2015, com mais música também em relação à montagem anterior, e finalmente e novamente o sucesso que deu origem à *Tropicália*, nova montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, seguida de *Roda Viva*, remontagem e recriação do texto de Chico Buarque de 1968. *O Rei da Vela* sem banda em cena, e *Roda Viva* totalmente musical, mais ainda que a primeira versão. Comprovando esse vai e vem do coro no Teatro Oficina, e da música como guia da ação.

Chegamos aos anos de pausa do teatro presencial. Momento especial de revisão de boa parte do repertório da Companhia, através das gravações em vídeo de vários espetáculos, disponíveis para serem assistidos online durante o isolamento social imposto pela pandemia de 2020 e 2021 do coronavírus em São Paulo, no Brasil e no mundo. Uma nova linguagem, um lugar diferente pro teatro, impossibilitado de existir em sua plenitude, com atores e público presentes no mesmo espaço ao mesmo tempo. Os DVDs (formato das gravações em vídeo da época, agora disponíveis no canal do YouTube da Companhia, [TV Uzyna](#)) dos espetáculos do Oficina não são simplesmente registros das peças em vídeo, apresentam uma proposta de outra linguagem, que principalmente nesses tempos de teatros fechados tiveram uma resposta muito grande do público. Mas isso já é um outro assunto para uma possível pesquisa bem interessante.

Voltando à reflexão sobre a sequência do repertório de peças do Oficina, dá pra perceber um vai e vem da importância do personagem - ou personagens - do coro, da música, em espetáculos mais voltados ao trabalho do ator, com personagens solo fortes, protagonistas

e antagonistas, que têm no coro quase que uma escada para o desenrolar da ação, e nos espetáculos mais musicais, em que o coro é personagem, vários personagens, e protagonista na maior parte do tempo.

## O coro cantante na cena ritual do Teatro Oficina.

Quando se procura alguma bibliografia a respeito de teatro ritual, com frequência encontramos, além do francês Antonin Artaud, alguma referência a Jerzy Grotowski (1933-1999), diretor de origem polonesa que influenciou e influencia até hoje a reflexão sobre o trabalho prático de diversas companhias pelo mundo afora, principalmente através de dois livros do final da década de sessenta que se tornaram essenciais para quem quer refletir sobre teatro: *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski* e *Em busca de um teatro pobre*.

Não pretendo me aprofundar no trabalho de Grotowski, cito-o aqui apenas para introduzir o assunto do teatro ritual, a partir de uma afirmação sua (em uma conferência proferida no dia 18 de outubro de 1968 na sede parisiense da Academia Polonesa das Ciências):

[...] Uma vez Brecht observou com grande agudeza que é verdade que o teatro começou do ritual, mas tornou-se teatro graças ao fato de que deixou de ser ritual. A nossa situação é em um certo sentido análoga; abandonamos a ideia do teatro ritual para - como resultou evidente - renovar o ritual, o ritual teatral, não religioso, mas humano; através do ato, não através da fé (Grotowski, 2007, p. 135).

Esta afirmação me levou até a procurar a confirmação do significado da palavra fé em alguns dicionários, e o senso mais comum copio aqui do maior “pai dos burros” - como era chamado popularmente há décadas atrás o dicionário - de hoje, de acesso rápido e quase democrático *Google*: “Fé é a adesão de forma incondicional a uma hipótese que a pessoa passa a considerar como sendo uma verdade sem qualquer tipo de prova ou critério objetivo de verificação, pela absoluta confiança que se deposita nesta ideia ou fonte de transmissão” (FÉ, 2020, *online*).

Usei essa definição Wikipédia para fé apenas para confirmar a discordância em relação à concepção de ritual do diretor polonês. O rito não existe necessariamente através da fé. Como Euclides da Cunha percebeu que as teorias do pensamento ocidental da época não davam conta de explicar o sertanejo (em seu livro épico *Os Sertões*, transcriado em teatro pelo Oficina), sinto dificuldade em comungar com essa visão de rito - referindo-me aqui ao termo

como contato com o mistério, com o absoluto, deixando por hora de lado a abrangência do termo rito relativo aos diversos ritos cotidianos - essencialmente através da fé. Talvez justamente por estar abaixo da linha do equador, em terras de Candomblé, Kwarup e rituais diversos, e mesmo de Carnaval, fica mais simples já ter um entendimento do nosso teatro - claro que em maiores e menores graus dependendo dos exemplos - como teatro ritual ou ritos de teatro. Através do ato, parte da cultura e presente no dia a dia do brasileiro. “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval”, já disse Oswald de Andrade (2011b, p. 69) no *Manifesto Antropófago* lá em 1928.

Sem a pretensão de me estender aqui nesse assunto, que também merece uma abordagem mais profunda, mas a religião como conhecemos no mundo ocidental de hoje, ou um pouco além dele, as religiões de Deus único como são entendidas e praticadas hoje é que dependem da fé. Que se creia em dogmas, e na própria existência desse deus - muitas vezes de forma humana e masculina - que ninguém vê e que cada cultura cria e adapta à sua própria imagem, semelhança, interesses e necessidade.

Já em alguns ritos que podemos presenciar aqui, abaixo da linha do equador, e dos quais podemos participar, não é de fé que se trata. É de presença, de sensação. Não é fé o que presenciamos em algumas cerimônias indígenas, por exemplo. É uma sensação concreta, física, de ligação com a natureza e com o tudão do qual somos parte, não a crença em um deus fora de nós. De forma semelhante no candomblé, como me explicou o Ogan<sup>6</sup> Vítor da Trindade, “o religioso que tem mediunidade recebe em seu corpo a força da natureza que é o Orixá através dos toques dos atabaques, quando tocados pelo Ogan Alabê” (informação oral).

Então voltando ao teatro, é do rito do teatro que se trata. Um acontecimento que segue determinadas regras, compreendidas e combinadas pelos participantes de antemão; cerimônia que contém uma série de práticas a serem seguidas. Ritual porque é uma prática que tem como objetivo fazer uma ponte de ligação com o absoluto. Como observou outro ocidental, o francês Artaud, ao comparar teatro ocidental e teatro oriental:

---

<sup>6</sup> Ogan é o mestre tocador dos tambores do Candomblé, religião de origem brasileira oriunda da mistura de vários cultos de matrizes africanas.

[...] a enfermidade espiritual do Ocidente, que é o lugar por excelência onde se pode confundir a arte com o estetismo, é pensar que poderia haver uma pintura que serviria apenas para pintar, uma dança que seria apenas plástica, como se se quisesse fatiar as formas da arte, cortar suas ligações com todas as atitudes místicas que elas poderiam tomar ao se confrontarem com o absoluto (Artaud, 2004, p. 546, tradução nossa)<sup>7</sup>.

Me faz lembrar o que me disse a artista, pesquisadora, escritora, pintora, e também mãe-de-santo Raquel Trindade, quando pedi um conselho a respeito de como desenvolver o meu próprio confronto com o absoluto: “sua religião é a arte” (informação oral).

Ressaltando que não levaremos em conta aqui o teatro de costumes, de pequenos dramas cotidianos. Já estamos falando de um teatro ritual, que é o que praticamos. Mesmo no Oficina, onde sempre revivemos o mito da criação do teatro por Dionísio, divindade grega, berço do pensamento ocidental, temos consciência dos muitos outros teatros de tradição milenar que acontecem no mundo inteiro e aqui mesmo, para além do Ocidente, desde tempos imemoriais. Como também por exemplo o teatro balinês que impressionou o francês Antonin Artaud, levando-o à afirmação acima. E lembrando ainda que Dionísio é uma divindade grega de origem mais antiga que a mais conhecida civilização grega patriarcal que floresceu aproximadamente a partir do século XX a.C., tendo sido inclusive, segundo vários autores, fruto de sincretismo com outras divindades de outras regiões, como por exemplo Shiva na Índia, Osíris no Egito etc.

Então vamos ao coro cantante no teatro ritual. A música, e dentro de tudo que se entenda por música especificamente o canto, é parte integrante dos mais diversos ritos presentes nas mais diversas culturas ao redor do mundo, e é muitas vezes responsável também pelas vozes participantes - bacantes -, por aproximar a arte performática do rito. O canto, a dança, a música viva - ao vivo - e em movimento. Música viva nos corpos, saindo pela voz, entrando pelo corpo. Entrando pelo som ouvido do outro, no meu corpo e no seu. Promiscuidade de sons - artistas em cena e público atuador. O canto em coro.

Essa arte tem a potência de uma comunicação imediata, sensorial, além do racional, de tocar o outro, incomodar em algum lugar, acender a chama de uma nova possibilidade. Que o tocado irá descobrir por si mesmo.

---

<sup>7</sup> No original: “[...] l’infirmité spirituelle de l’Occident, qui est le lieu par excellence où l’on a pu confondre l’art avec l’esthétisme, est de penser qu’il pourrait y avoir une peinture qui ne servirait qu’à peindre, une danse qui ne serait que plastique, comme si l’on avait voulu couper les formes de l’art, trancher leurs liens d’avec toutes les attitudes mystiques qu’elles peuvent prendre en se confrontant avec l’absolu” (Artaud, 2004, p. 546).

A música, sendo uma ordem que se constrói de sons, em perpétua aparição e desapareição, escapa à esfera tangível e se presta à identificação com uma outra ordem do real: isso faz com que se tenha atribuído a ela, nas mais diferentes culturas, as próprias propriedades do espírito. O som tem um poder mediador, hermético: é o elo comunicante do mundo material com o mundo espiritual e invisível (Wisnik, 1989, p. 28).

## Do lado de baixo do equador



Figura 02: elenco e público na mesa d'O Banquete ao final do espetáculo, parte das Dionisíacas em São Paulo 2010.

Foto: Leandro Pena.

Temos a sorte de pertencer a uma cultura que tem no Carnaval um momento de quebra de hierarquias, um desmascaramento de estruturas de poder. A potência da inversão como forma de apresentar diferentes visões e caminhos para quem experimenta a troca de papéis. A brincadeira, o humor, o riso, permitem ver com olhos livres. Amor humor. “A alegria é a prova dos nove”, continua Oswald de Andrade (2011, p. 73).

O Carnaval vivido na pele, brincado, tem em si um potencial de mudança maior que o próprio teatro quando estritamente dividido entre ator e espectador, separados pela quarta parede. No Carnaval todos podemos ser, atuar, inventar personagens, subverter a ordem do



dia a dia. E experimentando realmente o outro nunca voltaremos a ser os mesmos. Para isso precisamos experimentar o Carnaval folia, orgia de sentidos, a música cantada na rua com o tudão desconhecido. Temos isso aqui, é só sair pra rua no Carnaval. Até em São Paulo.

A sistemática remissão aos ritos - do candomblé ao dionisismo -, com o compartilhamento de bebidas e comidas em cena, marca a práxis artística do Oficina desde a concepção do te-ato, que se substitui à condição exaurida do teatro. Romper as barreiras que isolam o espectador, torná-lo atuante, participe do mesmo ritual sagrado que o devolve às origens, ao desejo não reprimido, à sexualidade expandida como fonte de amor e criação, à possibilidade de “transmutação do Tabu em Totem” (um dos motes repisados pelo Oficina) pressupõe a rejeição (a morte) daquilo que se lhe opõe. A inclusão do público no espetáculo é ação vital que consagra o teatro como uma grande celebração coletiva. É a presentificação do ritual no qual oficiais e fiéis se confraternizam em um mesmo corpus demiúrgico (Garcia, 2010, p. 72).

Um desafio claro aqui - sob o ponto de vista do atuator - é como fazer o público sair do papel de espectador e se sentir parte do ritual, participar ativamente da cena, atuar junto, como acontece no Carnaval. A música é o grande elemento aglutinador. Mas como fazer o público se envolver pela música, até cantar junto, se ele ainda não conhece a música que será cantada?

Para atingir esse objetivo de trazer o público para atuar junto - através da música - desenvolvemos algumas estratégias, que cito abaixo e que abordarei com exemplos em vídeo de cenas d’Os *Sertões* mais adiante:

- propor canções curtas e mânticas, repetitivas, fáceis de aprender;
- cantar uma mesma canção muitas vezes, até que todos aprendam e consigam cantar junto;
- criar uma cena em que se faz necessário que todo o coro, por exemplo, precise aprender a canção, levando assim o público a aprender junto;
- cantar canções em forma de responsório, quando um ator canta uma frase, todo o coro - e o público - repetem, até que todos aprendam toda a canção;
- lançar mão de canções já conhecidas por todos;
- disponibilizar e manter um repertório musical acessável em um site de internet, por exemplo, pelo público interessado, o que começou a ser desenvolvido pelo Oficina; o espectador pode acessar a música - e aprendê-la - antes de ir ao espetáculo presencialmente.

## Cantar com o público. Quando o espectador canta.

Continuando a reflexão acima, onde até pontuei estratégias para trazer o público para cantar junto no teatro, passando então a público-atuador e cantor, tentarei aqui aprofundar a “visão” da importância da música como veículo ou instrumento de dissolução de individualidades. Achei pertinente contrapor duas formas de “ver” a relação de cada um e principalmente do artista com o próprio corpo.

Esse é um assunto que vem tomando as artes e discussões sobre suas diferentes linguagens. O corpo presente, o corpo do artista, o corpo como linguagem, o corpo como território político, e tantos outros corpos alguma coisa, como centro da ação, atuador e atuado. Nesse sentido nos coloco abaixo da linha do Equador como um outro povo, um outro pensamento, uma outra “visão” de mundo em contraponto à “visão” dita ocidental. Questiono se essa é realmente uma questão nossa, de trazer o corpo para a cena. Ele sempre esteve e está em cena, ocupamos esse corpo desde tempos imemoriais.

Apesar da grande influência de diversas correntes de religiões de base cristã que “enxergam” o corpo como fonte de pecados, convivemos ao mesmo tempo com tradições, viemos também ou principalmente delas, que não “incorporam” essa dualidade que opõe corpo e alma, corpo e mente, ou corpo e espírito. O corpo aqui está sempre presente, e é inclusive nele ou através dele que o divino se manifesta, como já abordei rapidamente acima em referência às influências de diferentes culturas indígenas originárias das Américas e de matrizes africanas.

Duas das grandes fontes de cultura ocidental são a greco-romana e a hebraica. Da vertente greco-romana, sobre a alegoria da caverna, que, mais do que qualquer outra coisa, traz à luz a paixão eidética, isto é, visual, do Ocidente, conforme a República de Platão. Do lado hebraico, para evidenciar a iluminação verbal desta cultura, nada melhor do que a própria Bíblia, ela quando instalando o princípio do cosmo. Tem-se, assim, no plano da síntese, uma paixão viso-verbal (Bastos, 1999, p. 86).

Cito acima o antropólogo Rafael José de Menezes Bastos que, em seu livro *A musicológica Kamaiurá* (1999), apresenta um contraponto a essa “visão” da percepção do próprio corpo, a partir de uma perspectiva da escuta. Aqui o corpo já está presente, não é preciso resgatá-lo. E é um corpo ampliado, pleno de seus sentidos. A visão e a lógica verbal nos posicionam facilmente frente ao outro, separado dele, tanto porque vemos o outro separado de nós no espaço, e porque construímos um outro a partir de uma razão discriminativa. Já o som percorre outros caminhos, invade espaços, mistura-se.

“Minha cabeça, por exemplo, ah minha cabeça: estranha caverna aberta para o mundo exterior por duas janelas, duas aberturas, sei disso, pois as vejo no espelho” (Foucault, 2013, p. 10). Retirei este trecho do texto *O corpo utópico*, publicação em livro de uma conferência proferida pelo filósofo francês Michel Foucault para a rádio *France Culture* em 1966, onde ele discorre sobre seu corpo, para além dele, e volta novamente ao corpo com sua concretude e suas infinitas possibilidades. Esse corpo descrito por ele vê, experimenta a dor, o tato, é capaz de falar, e até imaginar. Mas em nenhum momento esse corpo ouve. O sentido da audição não está presente quando se fala do corpo, apenas é lembrado quando ele nos manda escutar o conto japonês (citado no texto). Que nós não vamos escutar - já que não estamos presentes na conferência, temos apenas acesso ao texto -, vamos ler com os olhos, usando novamente a visão. E na sequência ele fala de máscaras e pinturas rituais, que são para fazer “o corpo entrar em comunicação com poderes secretos e forças invisíveis” (Foucault, 2013, p. 12). Será o som uma dessas forças invisíveis? Que já está em contato direto com o sagrado? Ou com o “poder surdo do sagrado” (p. 12), como ele diz no texto. Por que o poder do sagrado será surdo?

Cito-o aqui apenas para fazer um contraponto ao que nos conta o também etnomusicólogo Rafael José de Menezes Bastos (1999) em seu livro sobre a música nos Kamaiurá, etnia que ocupa hoje parte do Parque do Xingu, e onde tive a alegria de presenciar uma cerimônia do *Kwarup*<sup>8</sup> em 2019. O autor nos conta que uma pessoa que não enxergue bem, ou mesmo que sofra de cegueira completa, ainda assim pode sobreviver na floresta, em contraponto a uma pessoa que tenha graves limitações ou deficiência de audição, que enfrentará grandes problemas, e provavelmente não sobreviverá sozinha. A audição é o sentido mais aguçado para um Kamaiurá, que em seus caminhos se guiará pelo som dos animais, das plantas, das águas, dos ventos, das terras, e agora também das máquinas.

Observei que o conhecimento desses índios estava largamente apoiado na acústica, do total das mensagens significantes por eles recebidas do mundo exterior ('natural', 'humano' ou não, e 'sobrenatural'), grande percentagem se constituindo de moções sonoras[...]. Na subsistência física dos Kamaiurá nota-se já a relevância do aporte acústico, a qual vai se desdobrar enormemente na vida social, seja, isto, através da língua falada ou da música: a convivência com a mata aqui exige uma acuidade auditiva extremamente desenvolvida, a monitorização das ações neste meio sendo, basicamente, de fundamento sonoro (Bastos, 1999, p. 103).

---

<sup>8</sup> Longo ritual de homenagem aos mortos presente na região do Alto Xingu, celebrado anualmente, que abarca mitos de criação, iniciação dos jovens e a relação de diferentes etnias e aldeias, com presença marcante da música em seu encerramento.

Com essa outra forma de abordar os sentidos, voltei ao texto da conferência, onde Foucault está justamente sentindo seu corpo, tomando consciência dele e descrevendo possibilidades para além dele, buscando seus sentidos, mas descreve o mundo à sua volta quase exclusivamente a partir do sentido da visão, talvez esta grande característica da nossa sociedade contemporânea, principalmente sob influência da cultura ocidental. Ele se refere aos olhos como duas janelas abertas para o mundo exterior. E os dois ouvidos? Não se abrem também para o mundo exterior, para percebê-lo a partir de um outro sentido? Fui contracenando com o texto do filósofo, fazendo então minhas próprias reflexões, a partir de um ponto de escuta, nem mencionado no texto.

Tentei um diálogo com o texto a partir da percepção do meu próprio corpo e do mundo a partir dele. E as outras duas aberturas laterais, que também percebem o mundo? “Apenas” ouvem? E o que é ouvir, senão me misturar ao outro, me promiscuir de ar e som, a mesma onda, vibração que entra em você, em mim, e vai pra onde? E está onde? Que é matéria movimento que não vejo mas ouço, devo ignorá-la, desacreditar dela porque não a vejo? Logo o som que está fora e dentro de mim, e atravessa quem estiver por aqui?

E vejo também ainda mais uma abertura, agora a abertura que fala, mas que também grita, canta, faz mover o ar, o mesmo ar que vibra em meu corpo e vai vibrar no seu e sai da minha boca. O corpo soa por seus vazios.

No trabalho com o coro cantante, e deste com o público espectador - mas também ator e também cantante -, que relação se estabelece? Olho como corpo personagem para o ator personagem público, canto para ele e com ele, a mesma vibração percorre nossos corpos, e não preciso mais olhar, escuto, somos cada um seu som e somos um só som que soa junto. Me reconheço nesse som e percebo o outro em seu som único.

Além de tocar e ser tocada pelo outro, e para além de falar com ou para o outro, aqui vibramos juntos, somos som, um mesmo corpo sonoro vibrando soando. Voltando a Foucault (2013), quando ele finaliza o texto e diz que no amor o corpo está aqui, e entramos e saímos um do outro, até sairmos de nós mesmos no gozo que nos aproxima da morte, a pequena morte, *la petite mort* em sua língua materna, acrescento então que trazendo mais corpos para a cena, cantando em coro atingimos o êxtase do sermos um e um outro juntos ao mesmo tempo.

Como no Carnaval, cantando com a multidão na rua eu sou o meu corpo soando (quase sempre suando também), vibrando com e sentindo a vibração de todos os outros corpos numa orgia de som. Orgia amor de multidão vibrando a mesma música. Batendo os pés

no chão, atrás do trio elétrico, da bateria, corpos utópicos de vibração dos buracos da carne terra fértil onde vivem nossos antepassados, animais, vegetais, minerais. Viver a cidade sob esse ponto de escuta transforma toda a relação com o espaço em que vivemos.

Nos pequenos carnavais das peças em temporada, no teatro e no entorno do Oficina em sua sede em São Paulo, estamos cultuando e cultivando nossa história, nossos antepassados artistas que passaram por lá, as árvores, os bichos, mesmo o asfalto embaixo dos nossos pés. Criando tradições e pertencimentos.

Ordenando essa multidão de personagens, há alguns constituintes que fazem parte historicamente da linguagem poética do Oficina. Um deles é a presença do coro, alçado, na expressão do diretor, à condição de protagonista (o “coro como protagonista”). A dominante coral do teatro de José Celso, criada e fortalecida em *Galileu Galilei*, ganha dimensão expandida em *Os Sertões*, pela multiplicidade de corais que se forma em cena e pela cumplicidade ativa de segmento importante do público. Na proposta cênica de *Os Sertões* - como em outros espetáculos antes dele - a atividade coral é o que sustenta não apenas o fio da história que está sendo contada - tanto do ponto de vista de sua estrutura como, principalmente, pela escolha de um coletivo como agente/protagonista dessa história -, como também constitui as “bordas moles” que absorvem segmentos do público (Garcia, 2010, p. 71-72.)

Saliento aqui um termo usado e buscado insistentemente na prática nos trabalhos de criação do Teatro Oficina nos últimos anos, que é o Público Atuador. Não o público que é chamado a interagir rapidamente com o elenco, nem “participar” do espetáculo, o que muitas vezes faz apenas com que esse espectador escolhido passe por algum momento constrangedor perante o resto do público. É o espectador instigado a atuar junto, entrar em cena e mandar ver. E daí traçar suas próprias impressões a partir da experiência vivida ali naquele lugar naquele momento e com aquelas pessoas. E com aquela música.

Exemplifico com duas cenas de dois espetáculos de *Os Sertões*, onde a música atua como agente quebra-barreiras - além de quebra-quarta-parede - entre atores em cena e público, e o cantar junto possibilita a entrada do espectador na cena sem passar (demais) pelo racional. Nesse primeiro exemplo, numa cena do espetáculo *O Homem II - da revolta ao trans-homem [Xucuru]*, o público aprende a canção (adaptada de um canto do povo Xucuru, sugerida e interpretada no espetáculo por Adriano Salhab, músico ator pernambucano que compunha banda e elenco) com o corifeu que puxa o canto e propõe com o coro o modelo de responsório: ele canta uma parte e o coro repete, assim até o coro cantar a canção inteira, sempre repetindo o corifeu. E cantando juntos, coro de atores e espectadores vão realizando a atividade proposta na cena, que é a construção de uma cobertura de folhas para o local onde o

personagem Antônio Conselheiro vai proferir seus sermões. Ao final da [construção da latada](#), atores e público atuador instalam-se juntos abaixo dela e ouvem a fala do profeta.

No segundo exemplo não há corifeu. O coro já começa cantando, mas como o refrão é fácil de aprender e é uma ação de confronto dançado, o público, que já foi entrando em cena a convite (mudo, apenas pelo olhar) dos atores nas cenas anteriores, é levado a atuar junto porque está misturado ao elenco e já entendeu a situação proposta; e pode se arriscar a cantar junto o que aprendeu. Agora é agir. A música, como acontece muitas vezes no Oficina, é criada a partir da canção de outra peça, e é puxada pela banda e cantada em coro - dois grupos: matutos e infantaria - em cena do espetáculo *A Luta I* [[Bala bala](#)].

Narro um fato específico ocorrido nesta cena quando da apresentação dos cinco espetáculos *d'Os Sertões* na cidade de Canudos, sertão da Bahia, onde aconteceu originariamente a tragédia, e onde finalizamos a temporada. Lá foi construída, no campo de futebol da cidade, uma réplica do Teatro Oficina de São Paulo, e os ingressos custavam o valor simbólico de R\$1 real, o que deu acesso amplo ao público de todas as classes. E como os atores estavam hospedados em casas de moradores da cidade, essa interação já serviu como uma divulgação natural.



Figura 03: Construção de réplica do Teatro Oficina de São Paulo em Canudos, BA, para apresentação dos cinco espetáculos *d'Os Sertões* em 2007. Foto: Cafi.

Nesta cena de embate entre os seguidores de Antônio Conselheiro e a infantaria do exército, esta canção era cantada por todo o coro, de soldados e conselheiristas juntos, e em alguns momentos a letra de cada parte era diferente e as vozes do coro se dividiam. Eu, que fazia parte dos conselheiristas nesta cena e portava uma peixeira - objeto de cena - bem grande, mas obviamente cega, quando olhei para o matuto ao meu lado, um morador de Canudos, ele olhou cúmplice pra mim e minha peixeira e mostrou uma faquinha que estava empunhando - que não era objeto de cena -, pequena, mas com uma lâmina visivelmente bem afiada. Contracenamos todo o tempo da cena, ele cantava junto mesmo sem conhecer exatamente a música, mostrava sua faca e dançava conosco. Ali éramos o coro, éramos os matutos lutando contra a infantaria, eu era de Canudos como ele, ele era ator como eu, e não éramos nada disso, estávamos vivendo aquela cena ali, estávamos na batalha, éramos parte de um coro ditirâmico, como na definição de Nietzsche em *O nascimento da tragédia*<sup>9</sup>.

No primeiro momento senti medo daquela faca afiada, e ele com certeza sabia usá-la muito bem. Fiquei mais presente ainda, ligada na música, na luz, no resto do público que atuava junto, na cena toda, mas principalmente ligada nele, e com ele. Ele estava em cena, sabia que era uma cena de teatro, tinha entendido todo o contexto e atuava conosco. Eu fiquei atenta o tempo todo à sua faca, mas principalmente porque intuía que ele não tinha a experiência do espaço e nem do movimento e desenrolar da cena como eu, então fiquei de prontidão, completamente ligada a ele, para que não houvesse algum acidente, já que muitas outras pessoas que estavam ali na cena também não tinham experiência como atores e nem do espaço onde atuávamos. Mas ele sabia o que estava fazendo.

Ao fim da cena, muitos de nós morríamos, ele caiu morto junto. Atuamos.

Para acontecer essa atuação do espectador, que passa então a público atuador, trabalhamos vários fatores que se mostraram essenciais. O formato e utilização do espaço de atuação, e a relação estabelecida desde o início entre atores e público. Para começar, não há quarta parede. No Teatro Oficina onde foram criados e onde ocorreu a estreia e temporada dos espetáculos, seja no seu endereço em São Paulo ou na réplica montada em Canudos e outras cidades para a turnê d'Os Sertões, o público está muito próximo da cena, quando não já

---

<sup>9</sup> “O coro ditirâmico recebe a incumbência de excitar o ânimo dos ouvintes até o grau dionisiaco, para que eles, quando o herói trágico aparecer no palco, não vejam algum informe homem mascarado, porém uma figura como que nascida da visão extasiada deles próprios” (Nietzsche, 2007, p. 59).

dentro dela. Além de verem muito bem os atores e serem vistos por eles, veem também os outros espectadores, que quando em seus lugares “oficiais” de público, estão frente a frente.

Outro fator importante é o tempo. Muito difícil que em um espetáculo de uma hora seja criada esta intimidade entre ator e espectador, como num espetáculo de duração mais longa (como grande parte dos espetáculos do Oficina). A partir da terceira hora de espetáculo, atores e público já compartilham de mesmas sensações, até de um cansaço comum. Sentiram os mesmos cheiros, ouviram (e por vezes cantaram junto) a mesma música, já se sentem juntos ali, cúmplices da mesma história. Aí começa a contracenação. E no caso específico das apresentações em Canudos, havia ainda um pré-conhecimento por parte do público da história a ser contada e vivida ali. Independente de ser um público frequentador ou não de teatro - neste caso a maioria estava indo ao teatro pela primeira vez -, o conhecimento comum do que vai ser apresentado é essencial para que o espetáculo passe de simples acontecimento estético ou entretenimento a rito.

E por fim, o fator música. A música, além de instaurar mais facilmente um outro nível de percepção para o que está sendo apresentado, facilita a participação ativa do público, que é levado a cantar junto com os atores seja pelo prazer, pela força do convite ou já a vontade de sair do estado de simples espectador. O público em geral atinge assim uma compreensão quase que instantânea/física/sensorial da cena proposta e, através dessa sintonia fina que passa a existir entre eles - público e elenco -, atuam juntos. A partir daí uma outra percepção do espetáculo será vivida tanto pelos atores quanto pelo público. Agora são todos atuadores. Contracenam.



---

## Referências

- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 3. ed. São Paulo: Globo, 2011b.
- ANDRADE, Oswald de. *O santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo, 2012.
- ARTAUD. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. *A musicológica Kamaiurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. Florianópolis: UFSC, 1999.
- CARVALHO, F. O. *Teatro Oficina e Nietzsche: o bode ainda canta*. *Mneme, Caicó*, v. 17, n. 39, pp. 262-274, 01 maio 2017. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/10764>. Acesso em: 19 jul. 2019.
- COURA, Letícia Barbosa. *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: 10 out. 2022.
- FOUCAULT, M. *O Corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1, 2013.
- GARCIA, Silvana. *Das entranhas d'Os Sertões, o Oficina*. *Sala preta, [S. l.]*, v. 10, pp. 67-76, 2010. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57431>. Acesso em: 18 jul. 2019.
- GROTOWSKI, J.; FLASZEN, L. *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: SESC-SP, 2007.
- KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MALETTA, Ernani. *Atuação Polifônica: princípios e práticas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2016.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigo recebido em 13/10/2022 e aprovado em 30/12/2022.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v3i02.45396>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Leticia Barbosa Coura - Cantora, compositora e atriz. Mestre em Artes Cênicas pela USP. Atuadora da *Companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona* desde 1999. Na música desenvolve trabalho solo e com o trio *Revista do Samba*, com 9 álbuns lançados. Estreia em 2021 como dramaturga e diretora com o espetáculo *Das Paredes*. [leticiaCoura@uol.com.br](mailto:leticiaCoura@uol.com.br).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0412735502604784>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8312-1400>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

