

ZÉ CELSO E O TEATRO DO MUNDO

Maurício Salles Vasconcelos
UFMG

RESUMO

Este ensaio é sobre o teatro brasileiro contemporâneo, baseado nas possibilidades de renovação da dramaturgia, tal como aponta José Celso Martinez Corrêa em *Cacilda!*, a mais recente produção do Teatro Oficina.

PALAVRAS-CHAVE

teatro brasileiro, *Cacilda!*, linguagem contemporânea

Sob crises há muito diagnosticadas — na iminência sempre do fim — e ressurgimentos nem sempre assimilados, o teatro, no fim do século XX, aponta para potenciais de criação, de renovação que merecem ser percebidos a partir do movimento já feito pela cena de agora. Mesmo quando se considera a feição tomada pelo teatro no Brasil ante o signo monopolizador da representação e da dramaturgia, ostentado pela poderosa corporação de imagens audiovisuais com seus folhetins/minisséries e mais os métodos, as teatralidades e os atores aí capitaneados, cada vez mais ajustada à propagação de todo um ideário consensual em torno da imediatividade da informação e da legibilidade do poder: a Rede Globo, em tempos globalizantes, em tempos de rede.

É justamente sob o ditame da imaterialidade, do produto-em-série comercializável em cadeias internacionais de imagens-de-mundo, que a teatralidade entremostra a face de uma conexão mais concreta, mais própria ao dissenso e, também, à interação. Trata-se de uma interatividade que não se deixa formatar à *gestalt* da máquina informatizante/internáutica, nem se limita ao contato — e, também, contrato — mediatizado pelas redes abertas ou a cabo de TV, como vias hegemônicas de acesso à simultânea e surpreendente modulação do mundo nos atos e gestos de hoje. Concentrado em uma vitalidade de base, insubstituível e celebradora, promovida pelo teatro, é que um espetáculo como, p. ex., *Cacilda!*, escrito e encenado por José Celso Martinez Corrêa, lança seus sinais para o atual estado das coisas, das artes e do(s) mundo(s).

IMAGEM COM FILTRO

A dimensão de um *teatro da imagem* — chegando, assim, a denominar-se a produção de Gerald Thomas — foi perseguida durante os anos 80, e grande parte dos 90, representando, de modo afirmativo, a permeabilidade da cena ao universo do imagismo contemporâneo, por ordem do *fazer* cultural extensivo ao *produzir* cena, espetáculo, compreendido dentro de um engendramento tecnológico, ressaltando-se a proeminência dada ao olhar, às máquinas de visão. Vídeo-cena, balé-conceito cinético, *performances* entre o *techno* e o trágico, sob efeitos de luz e cenoplásticasgrafias, todo um teatro se

orientou não apenas como inserção nos *media* mas como atividade e arte radicadas no presente, para fora do espectro retórico de uma *imagem verbal* do teatro, dissociada da dinâmica do tempo. Mediatizou-se, tornou-se pública e polêmica a cena dessa época. Thomas provocou e iconizou a tendência de um teatro movido pelas autonomias imagética e textual do encenador, a erguer seu rosto de regente *pop* — longos cabelos cacheados e óculos-Lennon (ele representou, aliás, o compositor em sua montagem *Os reis do iê iê iê*, em 1997) —, compondo um híbrido de “agitador cultural”, estudioso e artista. O teatro do Brasil oferecia, então, uma imagem ao mundo e à contemporaneidade.

Da mesma forma que o teatro se revitalizou, com a absolutização do lugar do encenador, concebido como escritor de cenas — “(...) Molière, Ben Johnson, Shakespeare, Sófocles, Diderot, Dante, Goethe, Büchner, ou seja, os chamados ‘autores’, na minha opinião, nada mais eram senão encenadores magníficos que escreviam para as suas cenas” —,¹ a projeção do *teatro de imagem* para o campo da escrita acabou por tornar o texto um apêndice da encenação, por mais inventiva que seja a construção dos conflitos e das falas de espetáculos como *Electra com Creta*, *Carmem com Filtro* e, especialmente, *The flash and crash days* (talvez o texto melhor realizado por G.T.). O *escrito* não ganha autonomia no teatro de Thomas, provém de um autor já formado pela imagética da encenação e por todo um projeto que ele mesmo descreve na órbita do programa *conceitual*, reconhecível no decurso das estéticas ao longo do século.

A arte conceitual, certamente, foi um desenvolvimento do século XX, na pintura e na música, principalmente pela forma em que testemunhávamos uma idéia e podíamos crer em sua genialidade, assim como podemos ver uma Carta de Direitos, da Constituição Norte-Americana, e entendê-la como um belo conceito, vendo as imagens que ela contém pela narrativa implícita, sem que tenha de contar histórias e baboseiras para que criemos uma cumplicidade com ela.²

O conceito-imagem para o teatro, no que envolve todo um plano textual, não significa necessariamente a busca de uma escrita para dar conta das conceituações possíveis em torno de um mundo formulado como imagem (imagens-de-mundo). Referencia-se mais a construções prévias, como aquelas absorvidos por Thomas na “arte conceitual”.

Como dispor de um texto não adstrito apenas à semiótica plástica da cena, que deixe de soar à maneira de um equivalente ao plano lingüístico contido no teatro que preza a supremacia da escrita? Como dar conta das forças do tempo em repercussões político-ético-estéticas dos seres em mutação no sempre surpreendente teatro do mundo (em atrito e aliança de saberes e poderes), sem mais passar pelo filtro redutor do “conceitual”? Um clichê que, aliás, apresenta, em vez da tão esgotada essencialidade, toda uma parafernália de referenciais, de procedimentos não mais *de risco*, já testados pela velha história das vanguardas.

Acerca de um retorno à escrita teatral é que um crítico como Nelson de Sá, militante na imprensa diária, se detém para captar a emergência de um nova cena nessa passagem de época. Ao observar o esgotamento do que chama de dicção beckettiana-pinteresca (de Harold Pinter, o seminal dramaturgo da segunda metade do século), o crítico põe

¹ THOMAS. Gerald Thomas e a arte da representação, p.29.

² IBIDEM. p.28.

antes foco na apreensão redutora, limitada aos interditos verbais, ao decreto de falência dos códigos lógico-discursivos e à fetichização do silêncio, tal como feita na cena brasileira mais recente, do que nos gestos produtores de crítica à linguagem, ao contorno transcendente das “grandes” palavras e idéias, dissecadas pelos dois autores, em total sincronia com a época em que produziram peças como *Fim de jogo* e *The caretaker*.

A conformação da fala ao “teatro de verbo limpo e seco”,³ tal como Nelson de Sá depreende, não só em Thomas, mas, por exemplo, em *Típico romântico*, de Otavio Frias Filho, encenada por Mauricio Paroni de Castro em 1992, mostra-se extemporânea, revelando uma reverência a marcações/demarkações culturais em vez da capacidade de escuta da assimétrica, proliferante trama dialógica cotidiana, feita por superposições discursivas e cruzamentos insuspeitados de vozes. Não à toa, a *grande voz* (de que falava o poeta Michaux) aparece concentrada em *Típico romântico* na figura presente/ausente do Psicanalista (é o referente, “mentado” na rede do significante, que aqui se persegue).

Não será substituindo a contenção, a assepsia verbais pelo tom inflamado das meias-verdades ditas em cena, tão conhecido da história e das artes cênicas do Brasil, dos anos 60-70, que à escrita no teatro se fará atuante e vigorosa. Não há como descartar as conquistas feitas por Beckett, Pinter, Genet, Handke, Strauss e tantos outros críticos radicais da linguagem corrente pela via exacerbadora da não-linguagem, da desmontagem da comunicação, do diálogo humano. Nem por isso, o texto teatral, tomado que é pela fala, pela construção dialógica, ficará imune aos circuitos da linguagem trazidos por agentes, sujeitos, entidades discursivas no tempo, de modo a conservar-se na redoma — ou na linhagem “conceitual” da arte do século — de dissecação e autocrítica dos processos enunciadores da palavra, sem que estes contemham marcas de passagem para a reencenação, a reatualização de seus (anti)fundamentos.

Não é, portanto, pelo veio de uma textualidade do *lingüal* que uma nova cena parece se enunciar. Anuncia-se, antes, dentro do espaço, a um só tempo, agonístico e celebratório em que o teatro projeta a palavra até o alcance da fala em troca e em trânsito, adquiridas no estado de contágio e disseminação do que antes se reservava à antecedência, à centralidade e onipotência do *logos* (restrito aos domínios do autor, do escritor de cena, do porta-voz da razão do Mundo/Ocidente, com a destituição dos mitos e deuses do teatro primordial).

CÉU DO CHÃO

Não necessariamente uma holografia, mas um corpo translúcido tridimensional com meridianos circulares, como as linhas para marcar os trópicos da terra. Um homem mundi.

José Celso Martinez

Em sua homenagem a um dos poucos mitos existentes no teatro nacional — Cacilda Becker —, o encenador do Teatro Oficina aponta para uma via duplamente operante no que se relaciona ao texto e ao espetáculo *Cacilda!* (1998-1999). Como autor teatral, depois das primeiras incursões nos anos 50, Zé Celso tem a felicidade de conjugar em

³ Sá. *Divers/Idade*, p.124.

torno da atriz de *Esperando Godot* uma “história de vida” atraente, pelo que encerra de sensibilidade e sentido de conquista, com a alta carga de ficção, de teatralidade presente numa trajetória que se finda no palco.

Na passagem para o segundo ato do clássico de Beckett, na montagem feita por Flavio Rangel em 1969, a atriz sai de cena para a agonia que a conduz à morte, ocorrida dias depois. E o diretor/autor extrai desse mais que metafórico trajeto de vida e arte, concretamente encorpado, um desmascarar e um processar de figuras que acabam envolvendo não apenas um embate de abstrações. Viabiliza, sim, uma interação em tempo real com a teatralidade existente e *por vir*, ao presentificar a atriz, a cena e a história do Brasil, fazendo do chão do velho e consistente Oficina um espaço para os novos ritos (depois da vanguarda tropicalista de *O Rei da Vela*, e da política em *Gracias Señor*). Depois do Teatro de Imagem, inclusive, ao que parece bem absorvido, quando se observa as marcas de, pelo menos, um diálogo na abertura de *Cacilda!*, com a presença do próprio José Celso Martinez Corrêa a figurar-se como um dândi néofito/pós-tudo e mefistotélico, acionando a entrada do personagem Cacilda no tempo teatral da máquina de efeitos cênicos. Tempo que é, também, dos rostos transfigurados por um imagismo generalizado, perceptível na cultura das *new faces*, pintadas pelos signos de uma teatralidade cotidiana, que pertencem também à ordem do *no future*, desde os punks, ao plano da “ausência de acontecimentos” despontada no horizonte fim-de-milênio, entre o mercado e o mau comportamento.

O diretor monta, na verdade, um teatro de máscaras ao descartar o chavão narrativo do memorial, o texto-resgate biomimético, mas sem que incida nas armadilhas da *desrepresentação*. Evita, pois, o descarnamento das presenças em cena, dos contornos corporais das *personae* (ainda que trate do “fantasma” Cacilda), reproduzindo, sempre, do autoreferenciamento dos atos ao círculo preexistente de uma “vanguarda”, superiores, em sua ausência, ao que se assiste no momento único da cena. O empenho de Zé Celso mostra-se próximo do trabalho de *genealogia* realizado por Nietzsche, exercido numa prática conceitual extremada, da forma como o lê Foucault:

Fazer genealogia dos valores (...), do conhecimento não será (...) partir em busca de sua “origem”, negligenciando como inacessíveis todos os episódios da história; será, ao contrário, se demorar nas meticolosidades e nos acasos dos começos (...) esperar vê-los surgir, máscaras enfim retiradas, com o rosto do outro; não ter pudor de ir procurá-las lá onde elas estão, escavando os *bas-fond*; deixar-lhes o tempo de elevar-se do labirinto onde nenhuma verdade as manteve jamais sob sua guarda.⁴

Assiste-se, no espetáculo mais recente do Oficina, a um teatro das máscaras arrancadas, e das forças atualizadas, que se diferenciam da simples evocação do tempo, pois presentifica um *retorno* a partir do personagem-chave Cacilda Becker. No ato de longa duração promovido por *Cacilda!*, o espectador é convocado a participar, mais do que de um reencontro com a atriz e mulher fundamentais à cena do país, de uma incursão ao ponto cego, recorrente do fazer teatral contemporâneo. Tudo se encaminha para os bastidores e para o fosso da arena numa trilha labiríntica demarcada a contar de Godot e de Cacilda: mitos e fantasmas do teatro; um, personagem da não-metafísica do século e, também, dos rumos/desvios da palavra no palco ocidental; a outra, atuante tomada

⁴ FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p. 19.

no processo do nascer/morrer em ato, ressurgida pelo arremate trágico de seu último espetáculo, que conduz à dissolvência da identidade, alçando-a a um amplo enlace impessoal entre *cena* e *vida*. A repetição, constitutiva do ato teatral, configura-se agora como o retorno de uma temporalidade tomada em um diferencial capaz de rever e repotencializar o gesto teatral.

Toda a dimensão de fisicidade, de incidência sobre os corpos e o espaço (o ambiente do Oficina é explorado como um todo), que concorrem para a alta voltagem conceitual da encenação, provém, em *Cacilda!*, da natureza de um texto pautado pela fusão de gêneros e pelas marcas da rubrica. Como bem aponta Luiz Fernando Ramos, em seu estudo da peça:

O que é notável em José Celso é esta fluidez excepcional entre os diálogos e as rubricas, o dramático e o narrativo, os modos mimético e diegético. Essa fluidez, ou versatilidade, reflete-se na própria parte dialogada, a qual, às vezes, de tão lírica, confunde-se com o texto didascálico porque passa a descrever uma cena em vez de ser a fala de uma ação nesta cena.⁵

A capacidade de indeterminar os focos descritivos da representação — índices da rubrica — atendem ao interesse do teatrólogo/encenador em erguer o personagem Cacilda a um nível não-psicológico, como componente das camadas cumulativas de máscaras que constroem a passagem da atriz e mulher brasileiras no teatro e no tempo. Zé Celso atém-se ao “nó” Godot/Cacilda — ou ao “parto de Godot”, como define L. F. Ramos —, situado precisamente em 1969, depois do decreto nacional do AI-5, para revolver a história sob a lógica do *Theatrum Philosophicum*, tal como concebe Foucault à leitura de Marx, Nietzsche e Freud. Um revolver, um retorno, que não dizem apenas do tempo, mas do poder de acontecimento cabível à produção de conceitos, ocorrendo como a força da própria teatralidade.

Se no trabalho minucioso da genealogia, o autor de *Cacilda!* apreende o retorno do mito teatral da nação “não para traçar a curva lenta de uma evolução, mas para reencontrar as diferentes cenas”⁶ em que foram desempenhados papéis distintos, isso se deve à grande rubrica que é seu texto. Uma “planta arquitetônica”, diria Ramos, na qual se cifram não só o plano da montagem mas os índices verbais/vocais (da emissão da palavra poética aos enunciados ideológicos) das inúmeras formações do signo Cacilda. Signo irrompido no auge do despedaçamento do teatro em 1969, sob o combate da censura e das milícias, e revolvido em 1999, debaixo do desencanto do verbo e do imagismo, dentro da roda dos retornos milenares: um beco pós-Beckett circunscrito por Thomas, mas cheio de saídas para o escritor de cenas e agenciador conceitual em *Cacilda!*.

É assim que a intérprete de *Esperando Godot* retorna, não mais por força da representação, mas para alcance crítico da teatralização do mundo com seus modos de encenação/espetacularização contidos em saberes e imagens, signos e poderes. Tudo o que ocorre em cena provém de um texto concebido para vazar as margens do escrito, para romper com a expectativa da face acabada do regresso e da identidade de Becker.

Tudo é escrito por Zé Celso — o verbal atende à cena, desdobrando-se por variáveis pistas de ação e voz, pela rubrica que impede os personagens de se fixarem em palavras-

⁵ RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, p.136.

⁶ FOUCAULT. *Microfísica do poder*, p.15.

de-ordem da psicologia, do lugar social e da “verdade de uma vida”. Não se trata mais do texto lingüísticamente impecável para se valer a despeito da cena. Talvez seja, como bem assinala Luiz Fernando Ramos, um poema cênico, mas que toma a escrita como encenação, sendo, assim, lido sem a garantia de um único espaço de inscrição. Um poema sem-nome, rubricado e legível em extensão a possibilidades variadas de falas e marcações, a todos os cenários e cenas:

(...) o corpo mergulha no buraco do ponto (...) Se vê o hemisfério virado: o hemisfério sul. A saia mapa do hemisfério norte como um tapete no chão do palco, um primeiro círculo branco do continente Ártico, depois a seqüência do trópico de câncer. Na armação se vê o hemisfério sul, como uma taça aberta para o céu.⁷

O texto de *Cacilda!* é composto para materializar uma escrita já disposta pela gravitação do que desborda seus limites. Tudo se rubrica porque pode se conjugar ao circuito de imagem e fala estabelecido pela encenação. Como se observa aí, nessa cena muda, “tecida só com adereços e elementos cenográficos”,⁸ interessa ao dramaturgo/diretor promover cruzamentos cartográficos, através da “armação” da saia-mapa, elevando o personagem à condição de corpo multiplicado em superfícies (como diria Foucault), capaz de trazer com igual força o verbal e o impacto cenográfico. Texto feito para se projetar em trilhas diversificadas de sentido, a contar do que já possui de uma corporalidade moldada na figura de Cacilda Becker, a partir daí descentralizando-se em figuras que se sucedem e se apagam por obra do gesto e da palavra, dentro da dimensão de um embate conceitual-teatral, no qual se concentra um máximo de imagens atualizadoras do vínculo com o mundo (com o mundo-imagem aí incluído). Tudo é *dito*, se escreve e se encena.

Tudo se ouve e se vê na cena do Oficina porque já está escrito, mas pelo traço da rubrica, o que comporta a visualização, a materialização da montagem, não havendo, pois, preeminência de nenhum plano na configuração da semiótica mista, cumulativa, de *Cacilda!* (esse mito/nome tornado expressão popular, linguagem exclamativa para a estupefação ou a ira), como por exemplo:

Como se chamassem o mar e todos os santos pra si, vão dançando sem saber, nos rochedos, derramando as areias coloridas de ampulhetas do tempo, fazendo praias, ou rimbaudianamente, tirando um paralelepípedo e encontrando A PRAIA.⁹

Nesta que é uma das cenas de força do espetáculo, ao contrário da “imaterialidade conceitual”¹⁰ que Ramos nota na rubrica como indício de uma literariedade autônoma em relação à concretude da montagem, mostra-se antes integrante ao conceito textual-espetacular de Zé Celso. *Como se...* Essa impossibilidade da encenação é que torna *Cacilda* possível agora, por força da *fabulação/mascarada*, do vir-a-ser outro intermitente da peça e do espetáculo criados pelo mentor do Oficina.

Em uma sincronia multisemiótica, ele lê o teatro na “Carta do Visionário” (Rimbaud): “Se o cobre acorda clarim, não é por sua culpa. Isto me é evidente: eu assisto

⁷ CORRÊA citado por RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, p.155.

⁸ RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, p.155.

⁹ CORRÊA citado por RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, p.154.

¹⁰ RAMOS. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*, p.154.

à eclosão do meu pensamento; eu a contemplo; eu a escuto; eu lanço uma flecha: a sinfonia faz seu movimento no abismo, ou salta sobre a cena”.¹¹ Como o Lê, também, nos poemas de Artaud. *Para acabar com o juízo de Deus* (e com a verdade da palavra, os limites atuais do teatro, esse *composto* de verbo e visualidade). Lê o teatro como híbrido de texto, corpo e acontecimento, para estarmos próximos das proposições de Nietzsche acerca da arte e do saber, na via traçada por Foucault em “Theatrum Philosophicum”:

(...) o teatro multiplicado, policênico, simultaneado, fragmentado (...) onde sem se representar nada (copiar, imitar) dançam máscaras, gritam corpos, gesticulam mãos e dedos (...). A filosofia da representação, do original da primeira vez, da semelhança, da fidelidade, dissipa-se.¹²

É o próprio evento teatral que ganha o palco de *Cacilda!* como arte do enfrentamento e do enlace de forças variáveis reunidas no gesto frágil (fragilidade do gesto cênico, mesmo ante os padrões multimidiáticos de *representação*), no feixe de nervos que é a mão da atriz a pender do desfalecimento ocorrido em sua última encenação. Mão-pêndulo que regula um corte profundo no teatro do Brasil (com suas marcas históricas incluídas e mais o mito de que, retirada do palco para o coma, a atriz deixou percorrer a mão pelas poltronas da platéia, desaparecendo de Godot, desaparecida no teatro), como também agora, com o regresso de Cacilda, Zé Celso produz outro irreversível corte, no sentido da reafirmação da teatralidade no tempo.

E sobre esse gesto suspenso toda a cena se engendra, em referência constante, obsessiva. O aporte genealógico do texto e do espetáculo se observa na presentificação de *personae*, entidades discursivas diversas e contrapostas, que dizem sobre as representações e as figuras possíveis a um só corpo, frágil, febril como o de Cacilda — atriz que emitia, aliás, uma espécie de *febrilização* do gesto e da dicção em seus atos. Tudo se embaralha e conflui nos estratos policênicos assinalados nesse transcurso de arte e vida: o culto da umbanda em família; as epifanias infantis; a face paulistana do teatro profissional no Brasil; a participação política no auge da ditadura; a incursão imaginária ao desregramento do sexo e da droga no *underground* novaiorquino.

Zé Celso exhibe, assim, toda uma convergência de visão com Calderón de La Barca acerca do espaço de projeção adquirido pela cena, tal como está contida na imagem e na peça *O Grande Teatro do Mundo* (autosacramental do século XVII). Espaço no qual a repartição dos papéis se estende ao Autor e ao Mundo, em atenção a um debate irrefutável e amplificador da teatralidade a respeito de seus mentores, integrantes e personagens, inseridos que estão em um transcurso de representação dado, desde o princípio como tal, a qualquer existência.

São figuras apresentadas em uma encenação, configurada no tempo e aberta à discursividade do mundo, a que o autor de *Cacilda!* dá atualidade e vigor, sem optar pelo simples exercício mimético-representativo, nem pela contrafação do teatro-imagem, imobilizador da dança das máscaras, presa ainda da “metafísica do fantasma”, como diria Foucault. Mesmo sobre o “grande fantasma do teatro nacional”, que representa Cacilda, Zé Celso é capaz de pensá-lo para “fora de todo o modelo e no jogo das superfícies”,¹³ de

¹¹ LIMA (org.). *Rimbaud no Brasil*, p.15.

¹² FOUCAULT. *Nietzsche, Freud & Marx*, p.52-3.

¹³ IBIDEM. p.52.

forma a favorecer a corporeidade de um ato transgressor de escrita e espetáculo, que pensa até o impossível do gesto os seus fantasmas, as maquinações mentais e conceituais dos signos e discursos que dizem os atos possíveis — até o último limite — no mundo. E na microcélula do teatro hoje, celebrado aqui como espaço em que as representações se expõem, se extinguem, e as figuras reveladoras se entrelaçam com aqueles que as assistem.

Justamente o interesse pelo cerimonial, pelo sentido de *rito* é o que afirma o instante/retorno de Cacilda à cena. Rito do Tempo: retorno à própria cena da morte/vida, que, também, trata da agonia de um longo instante pós-metafísico da história e da arte, e da arte teatral em específico, tomada no palco vazio beckettiano, em *Godot*, e nas encenações da imagem no teatro ou de uma imagem do teatro feitas por Gerald Thomas. É daí que Martinez Corrêa parte, em sincronia com o presente, com “esta estação, esta temporada” (como diz no programa produzido para a segunda montagem da peça, que conta com a jovem e admirável Leona Cavalli no papel de Cacilda, e não mais Beth Coelho, a grande atriz-fetiche do teatro da imagem).

Encontrar no texto o ponto gerador de acontecimento, de passagem do teatro agora com toda sua potência de revelação, própria de uma arte produzida no instante, em tempo real, eis a busca e o ato completo de *Cacilda!*. Zé Celso escreveu um texto que conta com o sentido pleno e diversificado do teatro (com todas as artes plásticas, mímicas, imagéticas e musicais nele contidas), de modo a possibilitar a própria arte cênica no que tem de vivamente atualizadora, pois é no retorno mesmo da teatralidade, em todo o vigor conceitual presente no poder de teatralização, que a peça se sustenta.

Tomando a palavra depois de *Godot*, de Thomas e das mediações do mundo, tal como viabilizadas pelo satélite econômico e tecnológico da globalidade, o teatrólogo paulista supera o *conceitual* da vanguarda histórica, que filtra, esvazia o acontecimento em fórmulas autorecorrentes de comentário abstrato, sem pacto com os corpos, sem o contágio — a peste (Artaud) ou o pensar, que “arrasta-se languidamente como uma perversão; repete-se com aplicação sobre um teatro”.¹⁴

Na peça mais recente do Oficina, realiza-se o contato com entidades discursivas diversas, postas em jogo, em diálogo. Pois é um confronto em vários planos de fala, imagem e gesto que o teatro de Zé Celso materializa em *Cacilda!*, desvelando o mundo e a contemporaneidade em sua cena, não apenas por meio de uma postura autoral ou escritural de cenas, mas por obra de um mapa ou planta arquitetônica de atuantes existenciais e culturais como Cacilda Becker, disposta em incessantes matérias de escrita. Imagem disposta em cruzamentos não figurativos com a história, com os mitos do tempo, que só o teatro reúne como arte básica, única no propiciar de eventos, retornos/ressurgimentos de um ato sempre por vir — como até hoje *Godot* indicia à maneira de um marco e, também, de um deslimite — a acontecer.

Repetições e renovações de um ato rubricado, como o de Zé Celso, que escreve, para além das margens conhecidas, seu irrompimento no tempo e no mundo. *Como se...* Tudo se inicia agora.



¹⁴ FOUCAULT. *Nietzsche, Freud & Marx*, p.76.

ABSTRACT

This essay is about the Brazilian contemporary theater, based on the possibilities of renovation of the playwriting as José Celso Martinez Corrêa points out in *Cacilda!*, Teatro Oficina's latest production.

KEY WORDS

Brazilian theater, *Cacilda!*, contemporary language

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORRÊA, José Celso Martinez. *Cacilda!*, São Paulo, 1999. (Programa da peça.)
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Org. e trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979. p.15-37: Nietzsche, a Genealogia e a História.
- FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud & Marx*. Theatrum Philosophicum. 4.ed. Trad. Jorge Lima Barreto. São Paulo: Princípio, 1987.
- LIMA, Carlos (org.). *Rimbaud no Brasil*. Rio de Janeiro: Comunicarte/ Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1993.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias*. São Paulo: Hucitec/ Fapesp, 1999.
- SÁ, Nelson de. *Divers/Idade*. Um guia para o teatro dos anos 90. São Paulo: Hucitec, 1996.
- THOMAS, Gerald. Gerald Thomas e a arte da representação. In: FERNANDES, Sílvia e GUINSBURG, J. (orgs.). *Um encenador de si mesmo: Gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p.28-35.