



sala preta  
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i2p131-143

O Oficina

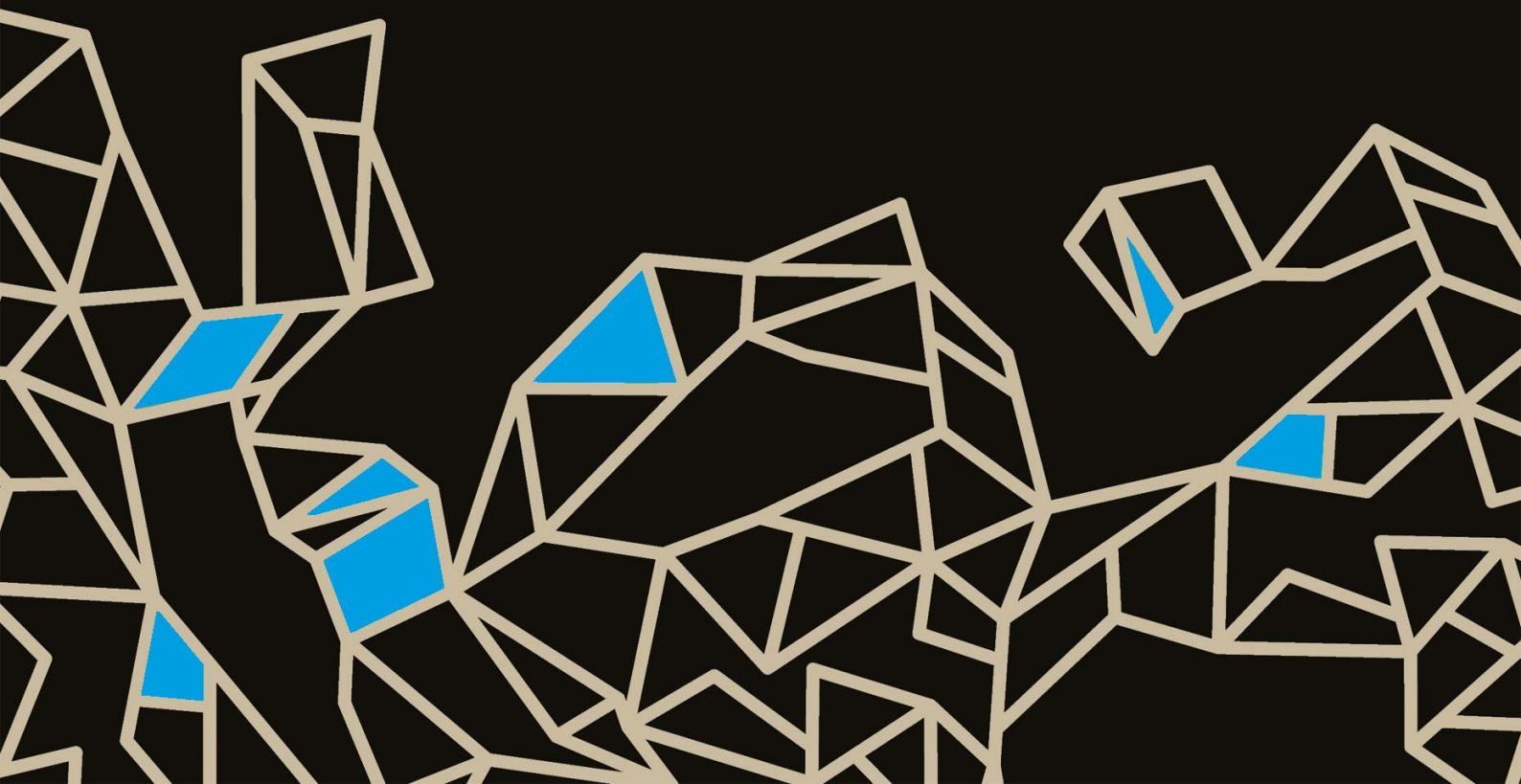
# A cidade se cura no teatro

*The city heals itself at the theater*

Mauro Pergaminik Meiches

Mauro Pergaminik Meiches

Psicanalista. Doutor em Psicologia Clínica pela PUC-SP



## Resumo

O artigo recapitula a história do Teatro Oficina de São Paulo, tecendo relações entre o trabalho do grupo e o conceito psicanalítico de pulsão.

**Palavras-chave:** Teatro Oficina, São Paulo, Psicanálise, Teoria das pulsões.

## Abstract

Based on the history of São Paulo's Teatro Oficina, the article relates this work with the psychoanalytic concept of drive.

**Keywords:** Teatro Oficina, São Paulo, Psychoanalysis, Drive theory.

Há 28 anos, terminei uma pesquisa sobre o Teatro Oficina de São Paulo, uma dissertação de mestrado, que cinco anos depois virou o livro intitulado *Uma pulsão espetacular*, que fundamenta este texto. Esse trabalho durou quatro anos, mas veio na sequência de um longo período de pesquisa e documentação do teatro na cidade de São Paulo, desenvolvido no então Departamento de Documentação e Informação Artísticas (Idart), fundado por Sábato Magaldi em 1975. Hoje, esse arquivo se encontra no Centro Cultural São Paulo.

Situo o âmbito institucional porque ali comecei meu contato com o Oficina de maneira substantiva. Antes disso, tenho uma vaga lembrança, *flashes*, na verdade, da encenação de *Galileu Galilei*, que assisti quando tinha 10 anos de idade, levado por pais preocupados com os rumos ditatoriais do país no longínquo e fatídico ano de 1968.

Na equipe de pesquisa em teatro e dança do Idart, num convívio riquíssimo com gerações diversas de críticos e historiadores de teatro, comecei a ouvir mais sobre o Oficina, a realizar de maneira contundente que havia ali um acontecimento que repercutia em mim. Os relatos orais, depois as fotos, mais tarde os livros publicados a respeito, iniciaram meu fascínio por este teatro, interesse estendido também à época da contracultura com seu apelo à revolução sexual, ao uso libertário das drogas, à anarquia em relação aos cânones de qualquer coisa, temas que rechearam o imaginário mundial no

fim dos anos 1960 e início dos 1970. Isso formou um ícone que capturou meu olhar irremediavelmente. Sem volta, tive que desvendar um enigma que me magnetizava e incendiava um desejo de saber irrefreável. Foi o trabalho intelectual mais incandescente e longo que consegui realizar. O Oficina deixou sequelas. O contato com ele teve consequências enormes em meu trabalho como pesquisador e, mais tarde, como analista, já explico a razão.

Sou da geração que cresceu sob a ditadura de 1964 e com ela conviveu até o fim dos anos de graduação universitária. Parece-me necessário situar o período, porque o teatro, em todo o país, provavelmente, exerceu um papel de resistência política de legado inestimável para a minha e as gerações seguintes. E, isso é sabido, em São Paulo, o Arena e o Oficina são os dois grandes nomes a exercer essa resistência de formas muito diferentes um do outro.

O sufoco cultural a que estávamos submetidos, a censura, o teatro (para falar só dele) pautado por esse jogo de resistência política na maioria das vezes explícita, deixava pouco espaço para qualquer questão aparentemente distante da urgência da circunstância. Lembro-me de assistir a aulas na USP, sentado ao lado de um jovem que usava uma suástica pendurada no pescoço, e todos sabíamos que não era para aceitar a provocação. Olhávamos para o lado em busca do espião ou do alcagueta até os anos de luta pela democracia começarem a abrandar aquele grande absurdo imposto à nação que é o convívio desconfiado entre pessoas numa ditadura.

Mas aprendi, com a história do Oficina, que o inexorável de uma condição sempre insiste e exige expressão, apesar de tudo. E, com isso, quero me referir a um horizonte maior, que envolve uma premência libertária de sentido existencial e estético, que fala diretamente ao coração da matéria: no Oficina, a conversa com a ditadura passou pelo questionamento do próprio teatro e suas formas num movimento crescente, impossível de deter. Ele atinge o desmonte físico do teatro, ele vai longe. A ditadura estava e está em muitos lugares insuspeitos. A submissão a uma linguagem ou a um cânon tem viés autoritário e não pode deixar de ser arguida em ato.

Essa proposição, sustentada por um desejo radical de revisão da história do teatro, carrega em sua origem o intuito de transformação dos modos de convivência. Para um país afogado na maré autoritária, o Oficina oferecia



bem mais que bons espetáculos aos quais uma plateia culta assiste incólume. Há vários ensaios que mencionam o público que frequentava o Oficina em sua época primeira até 1974: os “filhos prediletos” de uma classe média inquieta buscavam o teatro para respirar. Essa história ganhava para mim – leitor de uma geração posterior, mas ainda sufocada na maneira de existir – um poder de atração irresistível.

A cidade vem se curar no teatro, Zé Celso jamais deixa de lembrar. Esta é uma função do teatro na pólis desde tempos imemoriais. Na primeira época, gloriosa, do Oficina, mas não só nela, a cidade de fato vinha se curar nele. Curar-se: enfrentar-se diante de um espelho que já não esconde o hiato entre imagem e verdade. Verdade que não corresponde ao ideal que a imagem tenta propor e fazer crer que ainda vigora. A cidade procura o teatro para se confrontar, pois sozinha não consegue fazê-lo. Sem ele, ela tropeça e cai no círculo vicioso que a faz adoecer, sem poder romper este circuito impregnado de arcaísmos. É uma luta agônica.

*O rei da vela, Roda viva, Na selva das cidades, Gracias señor,* conforme a trajetória do Oficina nomeia o mal-estar de uma condição de colônia, fazem emergir uma resposta visceral a estas indagações: quem somos? Que teatro fazemos?

A cura não desemboca numa “alta” de tratamento. Como é o caso dessa aventura teatral, ela denuncia uma condição com a qual não é mais possível continuar vivendo e propõe uma visão de mundo subversiva, de estilo tropicalista, do qual ela nunca mais vai abrir mão, desconstrutiva de tudo em geral – autofágica seria, talvez, um termo mais preciso. O Oficina se devora a cada trabalho.

Regurgitar, expelir, secretar, eviscerar, são ações de purgação. Zé Celso sempre falou que o teatro purgava a cidade, o mundo, o homem, em um ato de cura pelo “canto do bode”. Essas eram ações teatrais rumo ao desmantelamento do teatro em sua conformação de então.

A cura – e toda a metaforização que decorre do uso deste termo – não é a mesma do discurso médico. Vir ao teatro é expor-se à possibilidade de uma infecção em outra chave: nosso mal-estar é estrutural e não há como escapar dessa condição que podemos chamar de trágica. O rito teatral é milenar porque nossas feridas se reabrem de novo a cada dia, transformadas ou não.

Há nelas um elemento originário de nossa condição que se tornou objeto dos mais variados campos do pensamento filosófico e da prática artística. É um alívio ver e ouvir reverberar nossas inquietações pela boca e pelo corpo de um maluco que tem por ofício ser ator. Escutar a nomeação de uma angústia é um alívio, porém isso não quer dizer o fim ou a solução da condição.

Escreve Nicole Loraux, uma helenista, a respeito do trágico, que tomo aqui como petição de princípio para o teatro em geral:

o trágico tem sempre, e em proporções variáveis, cumplicidade com o que chamarei não tanto de “apolítico” (o que supõe simplesmente o desengajamento, ou mesmo o desinteresse) mas de *antipolítico* – tudo aquilo que a cidade recusa e que, em *Ésquilo*, *Sófocles* ou *Eurípedes*, recusa de certa maneira a cidade e sua ideologia. (LORAUX, 1994, p. 20)

O que a cidade recusa está diretamente ligado àquilo que o projeto civilizatório recalca.

Qualquer um que tenha acesso nos dias de hoje às redes sociais pode observar de perto e incessantemente este resto antipolítico, o que é inquietante, uma verdadeira aula sobre o retorno do recalçado. O anonimato insufla uma valentia insuspeita e covarde porque desmerece o outro do convívio e exercita aquilo que foi interdito pela norma cultural. Em todo caso, isso só comprova o mal-estar que nos vai pelas entranhas. O universo não metabolizável de nossa constituição, tão tematizado por Freud, entre outros, reaparece na superfície da vida civilizada a nos avisar que ela se equilibra em precárias estruturas. É preciso tematizar, ventilar esses assuntos em universos institucionalizados, para que a besta do apocalipse ou a serpente do totalitarismo não vicejem. O teatro está aí para isso.

O antipolítico nele é elaborado e de eficácia nada desprezível. Temas listados nos sete pecados capitais, acrescidos dos trágicos incesto, matricídio, parricídio, filicídio, entre tantos outros que subjazem à nossa condição civilizada, ganham a cena porque não deixaram de incomodar o cidadão da pólis democrática. Imaginem quando a pólis está autocrática. Aí o teatro se recria, se reinventa, para continuar reverberando este núcleo duro inexorável. É exigida dele uma potência superlativa, o que deveria ser a regra eterna.



É notável, contudo, que, apesar da sintonia fina com a condição trágica, uma ideia de felicidade (em parte se trata da alegria nietzscheana) não está ausente do discurso do Uzyna, que sucede o Oficina. Ela norteia uma perspectiva: a desconstrução do teatro, física e estética (os dois planos estão fundidos aqui), o trabalho de desmonte da representação para uma apresentação do ator, a incorporação do público no ato te-atat de modo a suprimir uma distinção entre ele e o grupo, temas visitados por mim na pesquisa sobre os anos em que o Uzyna se estruturava, dão sempre a entender um desejo de comunhão, livre de amarras repressoras demais.

Essa comunhão tem apoio fundamental no processo desrecalcante do corpo em sua expressão sensual e no recondicionamento dos processos de pensamento. É preciso libertar a energia criativa, sexual em sua origem, para aceder a um modo de viver menos hierarquizado, com menos distinções nas posições dos agentes humanos. De inspiração contracultural, ela desemboca inevitavelmente na possibilidade da felicidade, tal como é encenada na ressurreição das personagens mortas de *As bacantes*, ao fim da tragédia de Eurípedes na adaptação do Uzyna. Elas participam da gira final, a roda ritual que termina tantos espetáculos do Uzyna. Essa comunhão que faz perder a ideia de irrevogabilidade do acontecimento trágico, tal como é pensado universalmente, é a versão Uzyna/Oficina para o final da tragédia. Há, para sustentá-la, um substrato cultural, aquele que mistura um jeitinho brasileiro (o nosso “deixa disso”) com a fatalidade do inexorável. É uma tradução estética de vida antropofágica. Apesar do risco de certa diluição do trágico, paradoxalmente ela reverbera vitalidade, exuberância, alimentada por tudo aquilo que foi liberto da repressão cultural, essa sim a grande oponente a ser combatida.

É ainda Nicole Loraux quem escreve a respeito do trágico: “Algo que chamarei **o humano** [sic]: o sentimento, embora confuso em cada um, de que se é irrevogavelmente tocado por outrem” (1994, p. 20).

Menciono mais uma vez o trágico porque meu primeiro contato adulto com ele foi através de Zé Celso. Uma descoberta cujos efeitos reverberam diariamente em minha vida, especialmente em meu modo de exercer o ofício de psicanalista. Todos nós, ocidentais, de um jeito ou de outro, trombamos com a tragédia grega em algum momento de nossa educação. Quem, no ocidente, nunca ouviu falar de Édipo Rei? Como me debrucei

sobre os projetos de encenação do Oficina/Uzyna nos anos 1980, encontro as adaptações de *Os sertões*, de Euclides da Cunha, e de *As bacantes*, de Eurípedes, nos planos da companhia, e com elas mergulho numa viagem alucinada pelo trágico de Nietzsche, uma das fontes confessas de Zé Celso, e leio pela primeira vez *O nascimento da tragédia*. O trágico, aliás, foi tema de meu doutorado logo em seguida.

Faço aqui um parêntese: a encenação da primeira parte do livro de Euclides da Cunha, *A Terra*, pelo Uzyna, parece-me de um acerto ímpar com vistas a uma reedição do trágico. Nela, o agônico de uma condição humana terminal se conjuga com a felicidade ctônica, por assim dizer, da encenação da geografia, numa exuberância consciente de um fim próximo ou, ao menos, de uma ameaça de aniquilamento. A julgar pela transformação impiedosa da memória arquitetônica de nossa cidade movida a especulação – e lembrando a metáfora insistente que faz coincidir Oficina/Uzyna com Canudos –, não estamos tão longe de uma situação similar. O entorno do Oficina ainda é objeto de luta contra mais um negócio rico, porém ordinário, e é incrível a miopia de nossos prefeitos que não veem na implantação de um polo cultural no bairro do Bexiga o ganho de um atrativo capitalista que qualquer metrópole no mundo não para de fazer e de inventar, com vistas a singularizar uma identidade que a torne interessante, única e, portanto, visitável por parte de um turista cultural. Isso sem falar no benefício direto que já acontece para a população local.

O Teatro Oficina é conhecido mundialmente. Deveria servir de chamariz para tal empreitada. Afinal de contas, a idolatria do capital há de escolher alguma vez um objeto que transcenda a cupidez obscena travestida de direito à propriedade. Silvio Santos, e todo o entorno cultural que o acompanha, é uma chaga a ser purgada e cicatrizada com toda a urgência possível. Um tumor em metástase que destrói tecidos urbanos carregados de história.

Disponha no Idart de um arquivo excepcional e essa época coincidiu mais ou menos com a volta de Zé Celso do exílio político. Não só dos projetos mencionados se compõe o livro que escrevi: muitas outras manifestações, *happenings* os mais diversos, acontecimentos em torno da reforma do teatro, uma batalha de vida ou morte que ainda não terminou, programas de televisão, manifestos em jornais, filmes, entre outros, fazem parte deste panorama



levantado para realizar uma interpretação cultural de inspiração psicanalítica. Acabei visitando muitos arquivos, inclusive o arquivo pessoal de Zé Celso.

E tudo isso começa a ganhar cara de projeto de pesquisa porque, quando do seu retorno do exílio – e isso durou vários anos –, Zé Celso e o Oficina eram chamados de decanos do ócio (como se o ócio fosse algo execrável, o que não é uma ideia grega, para dizer o mínimo), ironizados por não conseguir realizar o trabalho de te-ato tão almejado e propagandeado em toda e qualquer oportunidade. Mas a vida cultural do Oficina 5\* Tempo, mais tarde Uzyna Uzona, não parava de acontecer, aqui e ali, dando pistas do ideário, comunicando incessantemente seu desejo de realização que não era pouco e tinha uma ambição glauberiana. Consegui elaborar a ideia de que estes acontecimentos já eram o trabalho, contingente, possível, mas de uma vitalidade e importância que não deveriam sofrer o recalque que se dava por meio da ironia incessante, forma preguiçosa do jornalismo de se ater a padrões consagrados de atuação. A pesquisa deixa avaliar o tamanho disso tudo que não é pequeno. De início, não tinha ideia da quantidade de material. Agora, relendo o livro, mais uma vez me surpreendi com a quantidade e importância do que foi recolhido.

Uma ideia, no entanto, foi fundamental para tecer uma trama interpretativa em torno dessas muitas ocorrências. Uma ideia do campo da psicanálise. Como já expus, o discurso de Zé Celso, mentor da empreitada, sempre se pautou por combater a repressão em suas mais diversas manifestações. Ora, a repressão, o recalque, como a entendemos em psicanálise, incide originariamente sobre a sexualidade humana na sua infinita possibilidade de manifestação. O recalque é um pilar de qualquer formação cultural, mas, em excesso, é o veneno mesmo que destrói e impede o laço cultural.

Cito um trecho de uma entrevista dele ao agora extinto *Jornal da Tarde*:

Meu processo de trabalho é um processo de troca de energia. Só quando as pessoas vão apaixonando-se é que se cria uma relação de concentração na gira. Uma relação autoritária em relação à loucura, ao coração e à sexualidade. Nada a ver com autoritarismo político e social. (CELSO, 1985, p. 18)



É uma fala que partilha a episteme de uma época, que se compõe de múltiplos saberes, entre eles a psicanálise. Da loucura e da sexualidade, não há como escapar. Isso é reconhecer uma condição, bem ao feitio da tragédia grega. Há um imperativo ético numa tal posição: a arte trata do humano em sua intersubjetividade inescapável. Este Outro da loucura e da sexualidade mora em todos nós em algum grau. Ele compõe o obsceno que, neste teatro, não deixa de se revelar à luz da ribalta com vistas a abolir as bordas que isolam sanitariamente uns de outros, sujeitos e categorias. É diferente de representar a loucura fazer dela “tema” da arte.

Eu pensava um projeto de pesquisa que estivesse na fronteira entre o campo da arte (o teatro) e a psicanálise. Havia ali uma manifestação teatral que desenhava uma onda, com acontecimentos que apareciam na superfície da vida da cidade, em seguida mergulhavam em períodos de tempos diversos na obscuridade, depois davam notícia de novo e assim vivíamos numa certa expectativa, terrível à época, porque se tratava de uma espera exasperante, já que ameaçava de morte um movimento impulsionado por desejo enérgico, mas que tende à exaustão por excesso de adiamento. Pontualidade é o que cobra Dioniso da cidade de Tebas em *As bacantes*.

Freud (1915) escreve, em um de seus textos metapsicológicos, “Pulsões e destinos de pulsão”: “A vida de cada pulsão pode considerar-se dividida em diversas séries de ondas, temporalmente separadas e iguais, dentro de uma unidade de tempo (arbitrária), semelhantes a sucessivas ondas de lava” (p. 2.047).

Pulsão é um conceito fundamental que estrutura muitos aspectos na concepção psicanalítica do homem. Pensada como algo que faz fronteira entre o corpo e o psiquismo, traduz de um para o outro o que a princípio é uma necessidade de sobrevivência: a fome é um aumento de tensão corporal saciada por um adulto que cuida do bebê. A manifestação da fome ganha uma representação (inscrição) psíquica que demanda um objeto que irá satisfazê-la. Ora, essa satisfação é da ordem do prazer porque diminui os níveis de tensão anteriores a ela. Se é prazer, diz Freud, já carrega em si algo de sexual. Então, nossa segunda mamada, já está “contaminada” por uma busca de prazer, que não cessamos de buscar, nunca mais, na melhor das hipóteses. É vital satisfazer nossa autoconservação e o prazer vem com ela.



Mas a busca pelo prazer tem ardis: a sexualidade perverte a função de conservação. O sujeito passa a desejar repetir o prazer, e acaba, numa situação extrema, pouco ligando para a função de conservação, contanto que possa gozar.

Um exemplo pode ser visto nos distúrbios alimentares, um campo oceânico de manifestação sintomática do descompasso entre desejo e autoconservação de um mesmo sujeito. Esse imbróglio é responsável por um dos capítulos de nosso mal-estar, uma vez que a satisfação sexual em geral é antagônica à norma civilizada e suas restrições. Dispomos de uma instância egóica para mediar este conflito: grosso modo, é ela, servidora de muitos amos (nosso inconsciente repleto de significantes das pulsões sexuais, partes de nosso Isso primordial, nosso supereu que, simultaneamente, nos proíbe gozar e nos exorta a fazê-lo sem limites, e a realidade em que estamos inseridos) e se vira, muito mal em geral, para que um mínimo de satisfação possa acontecer.

É importante sublinhar que há uma urgência na satisfação da pulsão. Basta pensarmos na tensão da fome. Daí que o objeto da pulsão é contingente, varia de sujeito para sujeito, como pode mudar a cada momento na vida desse mesmo sujeito. Ele não é essencialmente nada. Ela demanda satisfação, diminuição da tensão e tem de encontrar um objeto para isso naquele momento. Ora, como tudo o mais, a satisfação tem que se adaptar a um ritmo de vida em que esperar faz parte do jogo.

Falamos de pontualidade. A falta dela pode sufocar o desejo depois de exacerbá-lo de maneira descomunal. O objeto de desejo tem outras características: ele “sofre” de certa permanência na vida de cada um. E tem afinidade estreita com o resto antipolítico, uma vez que sua característica primeira é a de ser incestuoso.

Imaginem tudo isso pensado em termos da vida em sociedade, com suas formas de controle do corpo do cidadão ao mesmo tempo ostensivas e cada vez mais sutis. A repressão – em geral necessária para formar o laço social, afinal não podemos satisfazer o recôndito incestuoso do nosso desejo sob risco de colapso da civilização – exagera. Por exemplo, dá poder a agentes sociais cujo exercício dito legítimo da violência revela um sadismo institucionalizado que mal esconde sua origem pulsional sexual.

O Uzyna vir a público, à época, com manifestações das mais diferentes formas, realizava o impulso criador numa espécie de alívio de tensão, uma vez que ele permanecia abafado, reprimido na cidade, mas não intramuros. Era imprescindível fazer chegar ao Outro social o que ia pelas entranhas. Essas formas eram contingentes (diferentes do projetado), pensadas quase como ações de guerrilha. Daí mais uma aproximação com o *modus operandi* da pulsão.

Dar conta do resto antipolítico implica responder às perguntas: o que fazer com o desejo? E com o corpo desejante? É notável a atualidade da pergunta. A discussão sobre misoginia, racismo, transfobia e homofobia tem no corpo desejante, pulsante, o objeto sobre o qual se exerce a repressão. Por isso mesmo é ele que dá peso a essa luta política, revolucionária à maneira do Oficina, para tornar assertiva a força do seu discurso.

No ideário do Uzyna, é flagrante o acento em torno da liberação do corpo de suas amarras civilizadas ou do desfrute de um ócio que é bastante corporal, cheio de sensações e sensualidade. Não é à toa a escolha de *As bacantes*, que antes de ser encenada já transbordava para todos os demais projetos de encenação. Sempre um coro de bacantes dialogava e participava da composição de outros coros. Coro esse significativo que atravessa a história do Oficina/Uzyna, porque ele destrona o ator representativo desde os tempos de *Galileu Galilei* com seu Carnaval do Povo.

É necessário encontrar uma forma de mudar, de dar passagem. Isto sempre foi usado para uma minoria se exibir e se contemplar num espelho luxuoso. ASPIRAÇÃO. PRIMAVERA. TIRAR A MÁSCARA, o blefe. O teatro é o meio dos homens se entenderem em seu verticalismo, sem obediência. Nosso segredo é que nós saímos do subterrâneo e aqui chegamos. É esse o movimento, o curso do nosso trabalho. (OFICINA SAMBA, 1975)

O corpo em estado de embriaguez, corpo tocado por Dioniso, um corpo coletivo coral, não individualizado, é aquele que se busca para o te-ato, não mais uma representação. Um corpo também de inspiração artaudiana. Um corpo sem órgãos.

Assistimos, nesses anos de trabalho do Uzyna, uma oscilação obrigatória entre a representação e a apresentação. Nesse movimento pendular,



o público também deve ser suprimido enquanto tal: ele passa a atuar ou a fazer parte da gira. As tensões, contudo, não se desmancham, o que guarda muita afinidade com o universo da pulsão e seu avesso/direito que é o desejo.

Em *As bacantes*, as mênades, em mania, estraçalham o corpo de Penteu. Uma delas é Ágave, sua mãe. No transe do desejo, ela simplesmente *desiderat*, sem *considerare*, na bela definição etimológica de Marilena Chauí (1990). Ágave só vai considerar o que fez, olhar de novo os astros, olhar para cima, depois do ato cometido de filicídio.

A cena de despir alguém da plateia, que é como o Uzya encena o assassinato de Penteu, emblemática tanto do que está em jogo quando se fala do corpo, como da relação que se quer e que se faz com o público, despiu uma noite Caetano Veloso. Adriana Calcanhoto emoldurou o acontecimento numa canção manifesto<sup>1</sup>. Um ato de devoração canibal simultaneamente encenado e não encenado. Soberbo. O Uzya capturou literalmente, numa oportunidade única e muitíssimo feliz, um significante nacional. O Brasil responde aos significantes Caetano Veloso, Tropicália, antropofagia, desbunde, deboche, entre tantos outros da mesma constelação, há décadas. O Oficina incontestavelmente faz parte dessa mesma rede que tem a ver com o DNA embutido na pergunta: quem somos? O que queremos? Qual teatro fazemos?

O desejo, em psicanálise, ao contrário do seu avesso pulsional, jamais é satisfeito. A pulsão encontra um objeto contingente que a satisfaz temporariamente. Matamos a fome, mas não comemos qualquer coisa para isso. Temos vontades. Pulsão e desejo, nas duas faces de uma banda de Moebius, uma tira flexível que se torce e se fecha compondo um sem fora nem dentro. O desejo, quando supostamente alcança aquilo que parece ser seu objeto, vê que ele corresponde a apenas uma parte daquilo que esperava como satisfação. É essa a nossa maneira de continuar desejando, constatando eternamente uma falta, um “deixou a desejar”...

Esta é, me parece, a súpula da relação que se construiu com o público que há sessenta anos acompanha o Oficina. Nem sempre ela foi assim, mas seu último desenho desvela e ressignifica o que, a princípio, era “apenas” o verbo.

---

1 Adriana Calcanhoto, “Vamos comer Caetano”

## Referências bibliográficas

- CELSO, Z. Entrevista. **Jornal da Tarde**, Brasília, DF, p. 18, 17 dez. 1985.
- CHAUÍ, M. Laços do desejo. *In*: NOVAES, A. (org.). **O desejo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- FREUD, S. **Los Instintos y sus Destinos**. Madri: Biblioteca Nueva, 1915.
- LORAUX, N. A tragédia grega e o humano. *In*: NOVAES, A. (org.). **Ética**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- MEICHES, M. P. **Uma pulsão espetacular**. 2. ed. São Paulo: Escuta, 2018.
- OFICINA SAMBA. **Editorial**. [S. l.], n. 0, 1975.

Autor convidado



