

Apolo sob o signo da devoração
A antropofagia no desenvolvimento de uma prática cenográfica

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Cenografia

Mestrado em Teatro. Área de especialização: Cenografia

Carolina Lyra Barros da Silva Esteves
Licenciada em Cenografia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Dissertação realizada sob a orientação do Professor
Hélder Maia (ESMAE)

Co-orientação da Professora
Evelyn Furquim Werneck Lima (UNIRIO)

Carolina Lyra.

Apolo sob o signo da devoração - A antropofagia no desenvolvimento de uma prática cenográfica.

DEDICATÓRIA

Á Mauro Barros, mestre do meu barco. Que me ensina o ofício de viver. E a José Celso Martinez Corrêa e sua eterna (re) existência.

AGRADECIMENTO

Ao meu marido Alberto Esteves, pelo companheirismo e apoio;

A Universidade Federal do Rio de Janeiro pela viabilização do espaço para realização da prática cenográfica, em especial Antônio Gueres e Darcy Mathiles;

Aos amigos que contribuíram para O “sabor” do meu *Jantar muito original*: Débora Esteves, Eduardo Carneiro, Marcus Vinny, Luciana Craveiro Vilanova, Paulo Medeiros, Rô Sant’Anna, Fabio Mesquita, Fernando Bretas, Carlos Carvalho e Nívea Faso

A Junia Lyra e ao meu pequeno Vicente pelo conforto na volta pra casa;

A ESMAE, pela liberdade de criação e a possibilidade de experimentar.

RESUMO

O presente trabalho é estimulado pela reflexão sobre a similaridade que encontro na arquitetura do Teatro Oficina de São Paulo e os textos literários de Oswald de Andrade e Fernando Pessoa. A *ampla janela* que Oswald prevê como cenografia para sua peça *O Rei da Vela*, texto baseado em sua proposta filosófica de *Antropofagia* cultural se repete em uma janela *alta, ampla e esplêndida* no conto *Um Jantar Muito Original*, quando Fernando Pessoa descreve uma sala de jantar onde um banquete antropofágico é servido. No projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito para o edifício do Teatro Oficina, companhia assumidamente “antropofágica” em sua linguagem, uma ampla janela exerce, numa leitura *nietzschiana*, uma função “trágica” de acolhimento do *devenir*. Esta dissertação busca além de encontrar relações entre as “janelas” citadas, partindo dos conceitos teóricos de Oswald de Andrade e Friedrich Nietzsche, entender o processo de idealização do projeto e construção do edifício projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito para o Teatro Oficina.

PALAVRA-CHAVE

Antropofagia, Cenografia, Arquitectura, Tragédia

ABSTRACT

The current work is stimulated by the similarity between the “Oficina Theater of São Paulo” architecture and Oswald de Andrade and Fernando Pessoa’s texts. The wide window, predicted by Oswald as a scene for his play called “O Rei da Vela”, text based on this philosophical proposal of a cultural anthropophagy, is repeated as a high, wide and splendid window on the tale “A very original dinner”, when Fernando Pessoa describes a dining room where an anthropophagic banquet is served. On the architectonic project of Lina Bo Bardi and Edson Elito for Teatro Oficina building (an assumed anthropophagic company on their language), a wide window, has, on a Nietzsche’s literature, a tragic role of *devir* acceptance. This dissertation seeks, beyond finding a relationship between the mentioned windows, based from Oswald de Andrade and Friedrich Nietzsche theories, to know the idealization process for the project and construction of Teatro Oficina, projected by Lina Bo Bardi and Edson Elito.

KEYWORDS

Anthropophagy, Scenography, Architecture, Tragedy

SUMÁRIO

- 1 Introdução
- 2 Bases teóricas da pesquisa
- 3 O Modernismo brasileiro e a *Antropofagia* de Oswald de Andrade
- 4 Arquitetura Teatral brasileira
- 5 Tropicália
- 6 Teat(r)Oficina UzynaUzona
- 7 Conclusão
- 8 Referencias
- 9 Anexos

ÍNDICES

Introdução	8
Capítulo 1. Bases teóricas	10
Capítulo 2. O Modernismo brasileiro e a Antropofagia de Oswald de Andrade	13
Capítulo 3. Arquitetura teatral brasileira	18
Capítulo 4. Tropicália	21
Capítulo 5. Teatro Oficina UzinaUzona	27
Capítulo 6. Lina Bo Bardi	33
Capítulo 7. O Terreiro Eletrônico de Lina Bo Bardi e Edson Elito	38
Conclusão	42
Anexo 1. Descrição do processo de elaboração da prática artística: <i>Um Jantar muito original.</i>	50

INTRODUÇÃO

Minha motivação primeira para essa dissertação está baseada no meu interesse pessoal pela *Antropofagia*, proposta filosófica de Oswald de Andrade, e a produção artística que acompanha a filosofia do escritor em diferentes momentos da história do Brasil, na busca pela sua identidade cultural nacional.

A partir dessa primeira motivação e do meu encontro com o texto *Um Jantar muito Original* de Fernando Pessoa, observando a possível similaridade do texto com a criação arquitetônica de Lina Bo Bardi para o edifício do *Teatro Oficina*, pude determinar a direção de minha pesquisa. O processo de investigação contemplou uma prática artística, onde exercito uma busca pela *estética antropofágica* cenográfica.

Quanto aos seus objetivos, esta dissertação procura responder questões sobre a influência real, embora indireta, da metáfora antropofágica de Oswald de Andrade no projeto arquitetônico de Lina Bo Bard. A questão maior dessa pesquisa é o questionamento sobre a estética utilizada pela arquitetura Lina Bo Bardi para um conceito de *Antropofagia*, também utilizada na linguagem do grupo Oficina. Esta questão é respondida ao longo dos capítulos e na conclusão, através das subquestões seguintes: (1) Qual a base teórica utilizada por Lina no desenvolvimento do projeto arquitetônico? (2) A *janela alta e esplêndida* de Fernando Pessoa teve alguma influência no projeto de Bo Bardi? (3) O que muda na dramaturgia da companhia depois do ambiente de Bo Bardi? (4) Como se comunicam Apolo e Dionísio no teatro antropofágico?

Em seu primeiro capítulo, a pesquisa busca esclarecer as bases teóricas que utilizo para conclusão sobre uma possível relação entre a dualidade de Apolo e Dionísio e a relação não menos dual entre a arquitetura de Lina Bo Bard e a linguagem do grupo oficina.

Nietzsche e Oswald de Andrade, presentes como bases teóricas desta dissertação costumam o caminho percorrido pelos capítulos seguintes, na contextualização histórica, que motivou a construção do edifício do Teatro Oficina por Lina Bo Bardi.

O capítulo 2 presta-se a esclarecer a elaboração, por Oswald de Andrade, de uma metáfora ao canibalismo, a *Antropofagia*, no início do século XX e a influência desse pensamento filosófico em movimentos artísticos brasileiros. Revela o surgimento da metáfora antropofágica, na busca por uma identidade cultural nacional. A metáfora à antropofagia como agente da atualização da arte brasileira do início do século XX, processando em um *estômago Tupy*, o desenvolvimento tecnológico e intelectual, devolvendo ao Brasil, uma arte nacional atualizada com o fazer artístico do mundo moderno.

No capítulo 3, trato da arquitetura teatral, praticada no Brasil até a década de 1980, quando o Teatro Oficina foi projetado por Lina Bo Bardi. O capítulo traz referências ao Modernismo no teatro brasileiro e sua influência na arquitetura cênica no Brasil.

O capítulo 4 é a retomada da *Antropofagia oswaldiana* por uma nova geração de artistas dispostos a uma nova busca por uma identidade nacional, e uma alteração da relação entre a obra e o espectador. Neste capítulo, as proposições de Hélio Oiticica, seguidas pela confluência de propostas artísticas, encontram na peça de Oswald de Andrade, *O Rei da vela*, encenada pelo Teatro Oficina, o lugar da retomada do conceito de Oswald de Andrade. É ainda neste capítulo, que é discutida a importânciada montagem da peça de Oswald para a o encontro do caminho que o *Teatro Oficina* trilhará até os dias de hoje.

No capítulo 5, trago de forma cronológica, a história do grupo *Oficina*, o que permite perceber de que forma a filosofia da companhia foi se construindo, através de fatos históricos ou personalidades que estiveram ligadas ao *Teatro*.

O capítulo 6 é dedicado à Lina Bo Bardi. Sua trajetória da Itália ao Brasil, o encontro com o artesanato brasileiro e sua preocupação com a estética nacional. Neste capítulo introduzo o encontro de Lina com o encenador do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa, com quem ao longo de uma parceria de trabalhos, elabora o edifício do Teatro Oficina de São Paulo.

O sétimo e último capítulo é uma reflexão sobre a arquitetura do teatro e suas influências. Através de duas entrevistas importantes realizadas por mim com o arquiteto Edson Elito e a arquiteta, cenógrafa do Teatro hoje, Carila Matzenbacher algumas das questões são reveladas.

Na conclusão, estão reunidas as respostas às questões iniciais. Encontram-se as “janelas” de Oswald de Andrade, Fernando Pessoa e Lina Bo Bardi com uma reflexão sobre suas similaridades, assim como o diálogo entre Apolo e Dionísio na elaboração do edifício do Teatro Oficina.

CAPÍTULO 1

Bases teóricas da pesquisa

Na harmonização dos instintos apolíneos e dionisíacos, das forças solares e noturnas, dos impulsos que levam ao equilíbrio e, ao mesmo tempo, ao desregrado, da lucidez à embriaguês, do cidadão ao estrangeiro, do idêntico ao diferente, do medonho ao belo, tudo tende à expansão da vida, à floração, à celebração de tudo o que existe. (Barrenachea, 2014, p.117)

As bases teóricas acessadas para o desenvolvimento desta dissertação formam um *quadripé* constituído pelo (1) pensamento trágico nietzschiano; (2) construção filosófica e arquitetônica do Teatro Oficina, do Diretor José Celso Martinez Corrêa; (3) teatro do Dramaturgo e poeta Oswald de Andrade, em especial o texto *O Rei da Vela* e (4) janela *físico/conceitual* reincidente nas literaturas de Oswald e Pessoa e na arquitetura de Lina Bo Bard.

A “janela” de Oswald, presente no texto, da peça *O Rei da Vela*, a qual encontro ressonância em Fernando Pessoa, em seu conto antropofágico *Um Jantar Muito Original*, concretiza-se no projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi em parceria com Edson Elito para o edifício do Teatro Oficina. Quanto à relação Bo Bard/Oficina, foi estabelecida nesta pesquisa a busca por uma possível *dualidade interativa*, entre Apolo e Dionísio que, em uma primeira leitura, surge no encontro entre a linguagem dionisíaca – anárquica, sensual e carnavalesca – do Grupo Oficina e as características apolíneas da arquitetura de Lina e Elito – através da luz e harmonia representadas por sua janela.

A questão das janelas da arquitetura do Oficina encontra eco na *antropofagia* oswaldiana, comunicando o interior do teatro com o mundo e o mundo com o teatro, nos levando a um conceito nietzschiano de enfrentamento. É preciso ver e sentir a tragédia para que ela seja superada. A janela do teatro oficina traz o brilho do sol e a violência das tempestades. Estando assim Apolo “sob o signo da devoração dionisíaca”.

O peso dessa *dualidade* que se dá entre Apolo e Dionísio, segundo Nietzsche, *está ligada ao desenvolvimento da arte, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações.* (Nietzsche, 1992, p.24).

A antropofagia oswaldiana, que será melhor tratada no próximo capítulo desta dissertação, traz para o Brasil do início do século XX, uma proposta de atualização da arte brasileira partindo não de uma cópia do que é produzido no exterior, mas precisamente na Europa naquele período, mas uma apropriação de tecnologia e desenvolvimento intelectual que deveriam ser digeridos, resultando num “produto” nacional de exportação. Oswald se apropriou da ação canibal dos índios Tupi que receberam os primeiros colonizadores, devorando apenas os que lhe eram interessantes como potencialização de suas qualidades. Assim como em Nietzsche em a *Genealogia da moral*, devorando sem resquícios de ressentimento ou de consciência culposa.

Oswald de Andrade em 1928 escreve o Manifesto Antropófago. Nietzsche não é citado no manifesto apesar da influência da literatura do filósofo, *a quem Oswald deve grande parte de sua virulência crítica dirigida contra os padrões morais comuns.* (Nunes, Benedito in Andrade, 1990, p.20). Apesar de não citar Nietzsche em seu manifesto, Oswald deixa transparecer em todo – ou quase todo – o texto a influência do filósofo. O desejo de mudança do *status quo da intelectualidade e da sociedade brasileiras como um todo, vem ao encontro da vontade de potência nietzschiana. Assim, o “manifesto Oswaldiano”*

caracteriza-se, mesmo sem a formalização conceitual da influência do filósofo, por um libelo nietzschiano a favor da transformação cultural do país dos Tupinambás.

[...] a concepção do homem, correspondente à metafísica bárbara, é profundamente Nietzschiana. Dominador da natureza, o homem tem na vontade de poder, “escala termométrica do instinto antropofágico” (Nunes, Benedito in Andrade, 1990, p.20 - 22).

A influência das leituras de Nietzsche em Oswald não está apenas em sua obra. O escritor reafirma em sua postura o riso, o deboche, o enfretamento. Ao propor uma radical transformação na arte brasileira, no início do século XX, buscando referências artísticas europeias, Oswald provoca a burguesia cafeeira da cidade de São Paulo, em um evento no Teatro Municipal, apresentando seus textos “futuristas” a uma platéia que enfurecida o vaiava. *E quanto mais a vaia subia [...] mais calmo e feliz ficava o Oswald.* (Malfatti, Anita in Batista, 2006) Essa intenção da reação de uma plateia pálida, é também praticada pela geração de artistas da década de 1960, onde a influência tanto de Nietzsche, quanto de Oswald, é afirmada nas ideias, nas atitudes e nas provocações destes artistas. Assim, a filosofia nietzschiana vai afetar a geração de artistas da década de 1960, no Brasil, seja a partir da leitura de Oswald de Andrade, seja pela necessidade do enfrentamento do momento político brasileiro de ditadura militar. O caminho da não resistência, mas da re-existência, como enfrentamento, é a concretização destas influências, que no *terreiro* do Teatro Oficina vão se materializar, neste período, como a Antropofagia Oswaldiana, como total representação da filosofia antropofágica de Oswald de Andrade.

O niilismo, presente nas propostas políticas brasileiras, que tiram o homem do seu dever, do seu conflito, que é a vida, trocando por uma proposta de futuro, foge do “aqui agora” nietzschiano. O “aqui-agora” proposto pela geração tropicalista seja na violência *artaudiana*, presente no teatro oficina e o movimento tropicalista como uma provocação à espera de uma resposta, de uma força que reaja, seja na ação proposta por Hélio Oiticica com seu Parangolé, onde o público, torna-se autor da criação, ou na arquitetura de Lina Bo Bardi, onde é o homem, e o seu Te-ato quem determina as regras da construção.

Lina Bo Bardi - em parceria com o arquiteto Edson Elyto - projetam o que hoje é o *Terreiro Eletrônico* do Grupo Oficina. A expressão *Terreiro Eletrônico* faz referência ao espaço total do Oficina, tanto palco, quanto plateia, visto como um terreiro de práticas religiosas ou místicas, repleto de novas tecnologias de mídia como vídeos, projeções, amplificadores de voz etc. *O olhar eletronicamente o mundo sentado numa cadeira de igreja* (Bardi in Instituto Lina Bo e P.M., 1999), que Lina e Elyto realizam no edifício, estende-se para outra referência de Oswald, no *Manifesto antropófago: O bárbaro tecnizado*. A conversão do homem antropófago em *bárbaro tecnizado, ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua libertação moral e política* (Nunes, Benedito in Andrade, 1990, p.23), expande os limites regionais de sua ação. E nessa busca pela expansão, hoje alguns espetáculos do grupo são transmitidos ao vivo e acessados gratuitamente pela internet.

A interação entre Apolo e Dionísio que eu identifico na relação entre a arquitetura do teatro Oficina e a linguagem cênica estabelecida pela companhia é questionada em diferentes momentos dessa dissertação pela característica de trabalho da arquiteta Lina Bo Bardi. Lina apresenta um espaço *trágico*, em sua arquitetura no Brasil, repleto de referências teatrais como Brecht e Artaud, que a distanciam da busca por uma forma protetora, delimitadora, *apolínea*. Segundo a pesquisadora Evelyn Lima em conversa informal, no início dos estudos para esta dissertação, *Lina devorou Apolo*, e nesse sentido, Apolo está contido, apesar de não ser o objetivo da sua arquitetura, que rompe com os limites, abrindo janelas de comunicação com o mundo.

Dionísio, que sai da floresta para ocupar o espaço apolíneo do palco grego se sente livre para suas criações fora da caixa preta fechada em que a história da arquitetura cênica o “aprisionou”. E nesse sentido Oswald de Andrade que “chega” ao *Oficina* antes de Lina Bo Bardi, já anunciava uma necessidade de aberturas. A dualidade entre Apolo e Dionísio, que eu identifico na relação pessoal de Lina e Zé Celso, afirmam a fala de Nietzsche em *A origem da Tragédia*:

Teremos ganho muito a favor da ciência estética, se chegarmos não apenas a inleitecção lógica, mas a certeza imediata da introvisão de que o contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do apolíneo e do dionisíaco (Nietzsche, 1992, p.24)

Capítulo 2

O Modernismo brasileiro e a *Antropofagia* de Oswald de Andrade

Para chegarmos a uma compreensão do que foi a *Antropofagia* e sua importância no estudo do projeto arquitetônico de Lina Bo Bardi para o Teatro Oficina de São Paulo, torna-se necessário entender o Modernismo no Brasil, assim como os fatos políticos, sociais e culturais, de maior relevância para o movimento de busca por uma identidade brasileira.

A primeira grande manifestação pública do desejo de mudança da linguagem na produção visual, musical e literária brasileira, foi a *Semana de Arte Moderna*, realizada em Fevereiro de 1922 no Teatro Municipal de São Paulo. A renovação das artes já estava sendo pensada, principalmente pelo poeta, romancista e ensaísta Oswald de Andrade e pelo então jornalista e cronista Menotti Del Picchia, desde a década anterior.

O elo entre os artistas das diferentes áreas que participaram da Semana de Arte Moderna era a atualização da arte no Brasil e a sua consequente liberdade de expressão. No entanto, para o escritor e crítico literário Haroldo de Campos, esta seria uma atualização de caráter tardio. O autor cita em entrevista para o documentário *Miramar de andrade*, de Cristina Fonseca, o exemplo do futurismo que teve seu primeiro manifesto em 1909, treze anos antes da Semana de Arte Brasileira.

José Oswald de Souza Andrade, principal idealizador da *Semana de Arte Moderna*, nasceu em 11 de Janeiro de 1890 na cidade de São Paulo. Sua vida e sua obra se confundem com o processo de industrialização e modernização da cidade e as suas consequências sociais. Oswald era filho único, nascido numa família de classe média alta e religiosa. Quando criança sua mãe mantinha em casa oratórios e imagens de santos. Oswald subvertia os ritos católicos a sua maneira, sublimando as imagens sacras, imaginando personagens circenses que permaneceriam para sempre em sua memória e mais tarde presentes em sua obra. Segundo Haroldo de Campos, Oswald *tinha a capacidade de profanizar o sagrado e sacralizar o profano*. (Campus apud Fonseca, 1990).

Todo esse dicionário do tetomismo órfico presidiu e explicou o mundo ante meus olhos. (Andrade, 1976, p. 35)

A cidade de São Paulo no início do século XX está repleta de acontecimentos que alimentam a formação de Oswald e se refletem em sua obra. Em 1911, publicou um tabloide chamado *O Pirralho*, que abordava em especial os efeitos da forte imigração italiana na cidade. Com essa entrada dos imigrantes, a cidade ganhava um novo sotaque, o *Ítalo-paulista*. Já nestas primeiras publicações, percebe-se traços do que estará presente mais adiante em seu *Manifesto Antropófago*.

Em sua primeira viagem à Europa, em 1912 Oswald é apresentado à Modernidade, três anos depois da publicação do Manifesto Futurista de Filippo Tommaso Marinetti no jornal francês *Le Figaro*. Oswald circula entre os modernistas europeus e volta ao Brasil com uma febre de mudança e de integração da arte brasileira ao cenário mundial. Muitas referências europeias de vanguarda, foram absorvidas não só por Oswald, mas por outros intelectuais modernistas brasileiros, destacando-se uma linha de valorização da arte Naif, da arte primitiva, e a do selvagem, que coincide com o interesse dos artistas brasileiros em redescobrir o Brasil e promove a grande diferença do modernismo brasileiro e europeu. O primitivismo presente no Modernismo europeu - visto em Picasso influenciado pelas

máscaras africanas, nas pinturas Naif de Henri Rousseau, na apropriação do termo Canibalismo, seja em Dali, na designação do consumo de massa ou em Picábia em seu Manifesto Dadá – foi combustível para formação do pensamento de Oswald de Andrade que ao retornar ao Brasil, encontra uma literatura que coloca o Índio na posição do “bom selvagem”, catequizado.

Após o término da Primeira Guerra Mundial em 1918, o contraste entre os dois *portos* de Oswald - Brasil e Europa, se tornava ainda mais dispar. A acelerada industrialização européia, contrastava com um Brasil ainda pré industrial, com uma economia baseada na exportação cafeeira. O poder econômico e político do Brasil se concentrava nas fortunas criadas pela cafeicultura e é essa a burguesia patrocinadora do modernismo brasileiro.

O café, *ouro verde*, que motivou mudanças sociais e políticas como a abolição da escravidão e a proclamação da República, também foi mecenas do grupo liderado por Oswald de Andrade na realização da *Semana de Arte Moderna* de 1922 em São Paulo.

Foi nessa burguesia nascente, [...] que surgiu o movimento vanguardista brasileiro, sem intervenção da máquina ou de qualquer tecnologia.(Lima, 2006, p.114)

Se na Europa, os modernistas queriam propor uma nova forma de pensamento e de relação social para o mundo, no Brasil, a busca pela identidade cultural brasileira, estava nas discussões e publicações dos intelectuais. É possível perceber a participação de Oswald nesse questionamento no texto *Em Prol de uma Pintura Nacional*, de 1915, quando ele defende que os pintores brasileiros não deveriam viajar para Europa buscando inspiração, com o risco de se desviar da arte brasileira, *transformando-se num artista desraizado e que ao voltar ao Brasil, não conseguiria perceber a exuberância da natureza local, que poderia ser a base da criação de uma grade escola de pintura nacional* (Chiarelli, 1995, p.94). As questões levantadas pelo autor serão pouco tempo depois, contraditas por ele próprio, o que o afastará dos nacionalistas como o jornalista e escritor Monteiro Lobato com suas propagandas nacionalistas.

Oswald, no texto supracitado, publicado em 1915, quando fala das viagens dos pintores à Europa, está se referindo ao Pensionato Artístico, subvenções muitas vezes concedidas pelo governo a artistas, que com a eclosão da Guerra na Europa, voltam ao Brasil. Uma dessas pintoras, Anita Malfatti, foi personagem emblemática na criação da *Semana de Arte Moderna*. Em 1917, a pintora, recém chegada de estudos na Alemanha, realiza uma exposição de suas obras modernistas na cidade de São Paulo. A exposição parece um sucesso até a crítica de Monteiro Lobato, intitulada *Paranoia ou Mistificação*, no *Jornal Estado de São Paulo*. Monteiro Lobato era bastante respeitado pela sociedade e sua opinião foi decisiva para a rejeição às obras da artista plástica. Na crítica, Lobato afirma negativamente que Anita *se deixou influenciar pela extravagância de Picasso e companhia - a tal chamada arte moderna, quando retrata uma senhora com cabelos geometricamente verdes e amarelos*.(Lobato, 1917)

Oswald de Andrade, que dividia a opinião nacionalista com Monteiro Lobato, já se mostra contrário às idéias anteriores defendendo agora o intercambio cultural. O escritor critica a publicação no *Jornal* sobre a exposição de Anita Malfatti por Monteiro Lobato, que dono da *Revista Brasil*, tornou-se intelectual engajado na causa nacionalista. *Lobatinho*, como o chamava ironicamente Oswald, acreditava nos malefícios da miscigenação na formação do

Povo Brasileiro. Oswald de Andrade foi a única voz que se manifestou contra a crítica à exposição de 1917, com o artigo publicado no Jornal do Comercio, em 11 de Janeiro de 1918, onde, em resposta a Lobato afirma que *A realidade existe mesmo nos mais fantásticos arrojos criadores e é isso justamente o que os salva.*

Apesar da crítica e da clara mudança de opinião de Oswald, é somente a partir de 1920, que os chamados “futuristas”: Oswald, Menotti Del Picchia e Mario de Andrade, passaram a publicar ensaios contra o *passadismo* nas artes.

Oswald foi, juntamente com Mário de Andrade, a liderança intelectual da *Semana*. O compositor e poeta, líder do Movimento Tropicalista, Caetano Veloso, em seu livro *Verdade Tropical* afirma que: Enquanto Mário de Andrade [...] *tinha sido a figura responsável, normativa e organizadora do modernismo, Oswald [...] representara a fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclasta.*(p.241)

Foi no Salão do mecenas Paulo da Silva Prado, homem influente e de prestígio da sociedade paulistana, que surgiu a idéia de um festival inspirado na *Semaine de Fêtes* de Deauville, França. O mecenas consegue que Barões do café patrocinem, mediante doações, o aluguel do Teatro Municipal de São Paulo. O mecenas foi também personagem fundamental para adesão de Graça Aranha, romancista aclamado, recém chegado da Europa. A presença do escritor legitimaria a seriedade do grupo modernista. *Pois quem bancava o show, era a fina flor da oligarquia cafeeira.* (Gonçalves, 2012, p. 30)

A *Semana de Arte Moderna* esteve inserida nas comemorações do centenário da Independência do Brasil, o evento aconteceu entre os dias 13 e 17 de Fevereiro de 1922. Uma semana de *recitais e exposições que suscitaram admiração, susto e horror.* (Veloso, 1997, p.241)

Durante o evento acontecia uma exposição com cerca de cem obras de pintores e escultores diversos. Entre eles: Anita Malfatti e Di Cavalcanti. A música foi representada por Villa Lobos. Entre os poetas e literatos, os idealizadores Oswald e Mario de Andrade, Graça Aranha, Menotti del Picchia, Manuel Bandeira, entre outros. A arquitetura esteve presente com Antônio Garcia Moya e Georg Przyrembel. Segundo Mario da Silva Brito, poeta, ensaísta e um dos nomes mais recorrentes no levantamento da obra de Oswald de Andrade, *O clima pré semana de 1922 era uma coisa assim tristonha. Era um Brasil encasacado, um Brasil aborrecido. E Oswald era uma das figuras que começam a destruir toda uma postura solene que havia no nosso país.*(Fonseca, 1990)

A Abertura da semana ficou a cargo do poeta, membro da Academia Brasileira de Letras, Graça Aranha. Em seu discurso de abertura, o poeta declama: *Para muitos de vós a curiosa e sugestiva exposição que gloriosamente inauguramos hoje, é uma aglomeração de "horrores". Aquele gênio supliciado, aquele homem amarelo, aquele carnaval alucinante, aquela paisagem invertida se não são jogos da fantasia de artistas zombeteiros, são seguramente desvairadas interpretações da natureza e da vida.[...] virão revoltar aqueles que reagem movidos pelas forças do passado. Para estes retardatários a arte ainda é o Belo.*(Barros, 2010, p.15)

Não havia no evento um programa estético, um manifesto. A *Semana* trazia objetivos de liberdade de expressão, fim de regras acadêmicas na arte, rejeição ao *passadismo* e, como coloca a pesquisadora Evelyn Furquim Werneck Lima (2006) *combater a importação dos*

valores estrangeiros e estabelecer uma arte genuinamente brasileira, redescobrimo nossos próprios valores e, antropologicamente, deglutindo aquilo que vinha da Europa. Sendo este último, tema das discussões do grupo organizador da *Semana* e motivo da divergência de opiniões entre os modernistas. A questão da importação ou não de modelos internacionais é central nas divergências dos grupos na busca por uma identidade brasileira.

Nos discursos que aconteceram na *Semana*, como no de Mario de Andrade exaltando o *simultaneidade* que a tecnologia permitiria ou no de Menotti del Picchia onde a miscigenação faria do Brasil o berço de um *futurismo racial, industrial e econômico*, já podemos perceber a presença da *Antropofagia*, que Oswald publicará como Manifesto alguns anos depois, na simultaneidade, na tecnologia e na miscigenação como formação da identidade do povo Brasileiro. Sendo essa formação, tema de inúmeros teóricos, inclusive os que negavam o indianismo, a favor do *restauro do heroísmo bandeirante*. (Gonçalves, 2010).

Depois do evento, o grupo passou a publicar suas ideias numa revista mensal, a *Revista Klaxon*, que durou pouco menos de um ano. O grupo, que já não era tão coeso, se dissolve, abrindo visões diferentes sobre o modernismo brasileiro e a identidade nacional. Se observarmos o contexto cultural da década de 1920 no Brasil, veremos uma mudança gradativa, a medida que os intelectuais modernistas iam amadurecendo.

A busca pela identidade brasileira que se inicia com a chegada do século XX, cria segmentos diferenciados com o mesmo propósito. Os autores seguem caminhos distintos em seus manifestos. Enquanto Oswald de Andrade e seus colaboradores divulgam a *Antropofagia*, como formação da arte brasileira, o grupo *Verdeamarelo*, que tinha Menotti Del Picchia como um dos principais escritores, seguia de forma radical a negação do modelo europeu como princípio básico da produção artística, levados a tal extremo que chegam ao Integralismo, bastante influenciado pelo facismo europeu.

Não distante das ideias de Oswald, porém mais atento a cultura do nativo brasileiro, Mario de Andrade inicia pesquisas junto aos Índios e o resultado desses estudos, estão na obra *Macunaíma*, onde o autor constrói no personagem título, um protótipo do homem brasileiro. Segundo Antonio Candido, em *Macunaíma, Mário de Andrade compendiou [...] lendas de índios, ditados populares, obscenidades, estereótipos desenvolvidos na sátira popular, atitudes em face ao europeu, mostrando como a cada valor aceito na tradição acadêmica e oficial correspondia, na tradição popular, um valor recalcado que precisava adquirir estado* (Candido, 2008, p.127-128)

O Segundo Manifesto elaborado por Oswald e que se presta mais adiante como base teórica aos poetas Concretistas e ao *Tropicalismo*, foi o Manifesto Antropófago. Já em seu primeiro manifesto, o da Poesia Pau-Brasil, de 1924, Oswald expressava suas “descobertas” para compreensão da cultura brasileira.

Ao lado da artista plástica Tarsila do Amaral e do poeta Raul Bopp, Oswald lança o Manifesto Antropófago em 1928. Com a proposta de *devorar* a cultura estrangeira e não negá-la. Oswald se apropria da ação canibal do nativo brasileiro como base para criação de sua teoria. Ele muda o eixo da compreensão da cultura brasileira para o momento em que o primeiro bispo português, o bispo Sardinha, foi comido pelos índios. (Costa, 1999). Assim como os índios Tupinambás que devoravam os adversários acreditando assimilar suas potencialidades, o Manifesto Antropófago propunha a devoração cultural das ideias e dos modelos importados principalmente da Europa, apropriando-se de suas inovações na

construção de uma identidade nacional. Segundo João Cesar de Castro Rocha, a *antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade*. (Ruffinelli & Rocha, 2011, p.12) O índio na obra de Oswald, é o nativo desabusado, antropófago.

Os índios Tupinambás, “devorados” por Oswald na elaboração de sua teoria, foram inúmeras vezes citados nos relatos de conquistadores europeus na chegada ao Brasil. Segundo Eduardo Subirats, estes relatos *revelam tanto os seus medos de uma vida dionisíaca [...] quanto sua nostalgia por um paraíso perdido (definido por uma nudez orgíaca)*.(Subirats, 2001, p.90)

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval. O índio vestido de senador do império. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses. (Andrade,1928)

O Manifesto Antropófago, nasce da observação de Oswald de Andrade e Raul Bopp, à um quadro pintado por Tarsila do Amaral, então esposa de Oswald. Ambos disseram ao ver a pintura: “é o homem plantado na terra”. Oswald e Bopp deram-lhe o nome de *Abaporu*, o que em tupi-guarani significa “homem que come”, e a imagem esteve presente no manifesto antropofágo publicado na Revista de Antropofagia.

Gonzalo Aguiar (2011), numa leitura antropofágica confronta a pintura de Tarsila com a escultura de Auguste Rodin de 1880, o *Pensador*. Em *Abaporu*, *vê-se uma figura quase humana que inclina a cabeça sobre o punho e exhibe um grande pé*. O pensador abaporu *está esparramado e sentado na terra*, diferente da escultura de Rodin, que mostra um homem *contraído, concentrado, sentado numa cadeira*.Dentre inúmeras características que podemos perceber no Manifesto, que claramente advêm da pintura, eu destaco a de identidade. O Abaporu, tem forma orgânica, é ausente de linhas, *há continuidade, um corpo que – mediante as pinceladas – molda a cabeça*. A identidade que *está por fazer-se*. (Aguiar, 2011, pg. 281)

Oswald de Andrade morre em 1954, e deixa para as gerações futuras uma vasta obra literária que não o fez reconhecido em vida, mas certamente influenciou as gerações que lhe sucederam. *A massa ainda comerá o biscoito fino que fabrico*. (Andrade, 1990)

Capítulo 3

Arquitetura Teatral brasileira

Na Semana de Arte Moderna de 1922, não houve nenhuma manifestação pela modernização do Teatro Brasileiro. Foram contempladas a música, as artes plásticas e principalmente a literatura, expressão dos principais organizadores da *Semana*. A arquitetura esteve presente, mesmo que em menor grau, representada pelos arquitetos Antonio Garcia Moyá e Georg Przyrembel, que apresentaram o projeto de uma casa, na Praia Grande, na qual elementos inspirados no estilo colonial brasileiro se misturavam ao francês. Vale ressaltar, que a arquitetura brasileira, em especial na cidade de São Paulo, estava sofrendo grande modificação causada pela transferência das tradicionais “famílias do café”, que mantinham nesse período suas casas na capital. Assim, os pesados casarões da cidade, foram sendo substituídos por *prédios elegantes e construções à moda de tudo, de chalés suíços a moradias bretãs ou “italianadas”*. (Gonçalves, 2012, p.68).

O teatro do início do século XX no Brasil, diferentemente da modernização que se propunham as artes plásticas, a literatura e a música, seguia, com raras exceções, com seu modelo do século XIX. O teatro de revista, o melodrama e o teatro de costumes, eram o que se via nos palcos brasileiros em geral. Talvez por não ser uma arte individual: a modernização no teatro dependeria de um número maior de artistas engajados. Dramaturgia, encenação, atores, cenógrafos e figurinistas deveriam trabalhar em prol de uma nova linguagem. Além disso, dependiam de uma bilheteria e a sociedade que frequentava os teatros, não era formada por um público que parecia estar disposto a rapidamente se adaptar às novidades, como foi possível perceber, na resposta do público aos discursos realizados na *Semana*.

Quanto mais a vaia subia com silvos, gritarias e apuros, mais calmo e feliz ficava o Oswald. (Malfatti, Anita in Batista, 2006)

Através das revistas *Klaxon*, editadas pelos modernistas após a *Semana* e principalmente da revista *Terra Roxa e Outras Terras*, organizada por Alcântara Machado, podemos hoje perceber que a modernização do teatro não era um fato que derivava da falta de informação do que se passava na Europa e Estados Unidos. Há nessas revistas artigos que tratam do teatro moderno que se pratica fora do país. Nomes como Gordon Craig, Meyerhold, Giulio Bragalia, Jacques Copeau, eram citados nesses artigos. Havia inclusive um desejo de mudança da estrutura teatral brasileira, porém, a estrutura das companhias, baseada nas dramaturgias do século XIX e com uma organização hierarquizada, sob o comando de uma grande “estrela”, como foi a companhia de Procópio Ferreira, impediam a entrada do encenador, o que dificultava que a modernidade, que estava sendo pensada para o teatro, chegasse à maioria das companhias brasileiras.

Ainda assim, havia quem se movimentasse a favor do Teatro Moderno. No mesmo ano em que se deu a *Semana*, Renato Viana, estreia a peça “A Última encarnação de Fausto”, com o grupo “Batalha da Quimera”, na qual também participavam Villa Lobos e Ronald de Carvalho. Segundo o pesquisador e dramaturgo Sebastião Milaré, Renato Viana foi o primeiro diretor brasileiro *no sentido moderno*, tendo transplantado no Brasil idéias dos europeus Craig e Copeau. Para Milaré (2009), Viana seria o *elo perdido que liga o teatro ao movimento modernista*.

A afirmação de Milaré no entanto é discutida por outros autores e pesquisadores que reclamam a falta do “brasileirismo” no grupo de Renato Viana. Segundo a pesquisadora Cristina Barros Riego, as teorias implantadas pelos Modernistas brasileiros, estavam presentes, nas idéias de Alcântara Machado e expostas em seus artigos publicados na Revista *Terra roxa e outras terras*. Nestes artigos, Machado pretendia que a linguagem e a vida cotidiana do homem brasileiro, estivesse retratada no teatro. Para ele, assim como para Mario de Andrade, o artista que mais se aproximou desse “brasileirismo” foi o palhaço Piolim. E o circo, o elemento mais nacional. (Riego, 2006)

A idéia de recomeçar pelo começo, a partir dos elementos mais simples daquilo que poderíamos chamar de mínimos denominadores comuns da nacionalidade, base do “primitivismo nativo” modernista [...] o ponto de apoio que permitia a Alcântara Machado fulminar a cultura oficial e sonhar com novas formas de teatro através das quais arte popular e arte erudita deixassem de se contradizer. (Prado, 2006)

Alcântara Machado escreveu muitas crônicas e contos modernistas, e sua relação com as ideias de Oswald de Andrade, pode ser constatada no prefácio de Oswald no primeiro livro de Machado, intitulado *Pathé-Baby, de 1926*, e em sua participação como co-diretor da *Revista de Antropofagia*.

Na Europa, o teatro naturalista de Antoine do final da década de 1870, apesar das contribuições importantes, já estava sendo ultrapassado pelo simbolismo anti-naturalista de Adolphe Appia e pouco depois, já na primeira metade do século XX, por Gordon Craig. As mudanças sociais e políticas após a primeira guerra - que alteram o lugar do proletariado, dando-o voz política, influíram nas artes plásticas e na literatura e alteraram a relação do público com o espetáculo. Adolphe Appia foi o primeiro diretor a [...] compreender a nova interação estabelecida entre atores e espectadores. Quando esse contato foi definitivamente reestabelecido, surgiram inúmeras propostas de reutilização do espaço teatral. (Lima & Cardoso, 2010, p. 123). Como poderemos ver em Gordon Craig alguns anos mais tarde.

Uma necessidade me veio: o teatro deve ser um espaço vazio com apenas um telhado, piso e paredes; [...] porque cada tipo de drama exige um tipo especial de lugar cênico. Tentar pôr vinho velho em um novo cantil e vinho novo num velho – esse foi nosso erro no passado. (Lima & Cardoso, 2010, p.123 apud Craig, 1958, p.7)

O público europeu, já pouco antes da chegada do século XX, pôde ter contacto com a peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, considerada precursora do surrealismo. E não foi com menor espanto que a platéia da *Semana de 22* recebeu os versos de Oswald de Andrade quando declamava, sob vaís, trechos de seu romance “Os condenados”. Posteriormente, em 1937, Oswald escreve *O Rei da Vela*, peça censurada no Brasil com a implantação do *Estado Novo*. O texto de Oswald, só foi encenado em 1967, pelo Teatro Oficina e marca o reencontro do Brasil com o poeta e o surgimento do chamado movimento *Tropicalista*, como poderemos ver no próximo capítulo desta dissertação.

Apesar das teorias iniciadas na década de 1920, muitos autores consideram que o Modernismo Teatral no Brasil, se deu a partir da montagem da peça *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues em 1943, pela companhia *Os comediantes*, formada por integrantes

interessados na dramaturgia Moderna. Entre tantos fatores que fazem da peça um marco no Teatro Moderno no Brasil, está a introdução de um encenador. Zbigniew Ziembinski, que apesar de estrangeiro, é considerado o primeiro encenador brasileiro, não é, no entanto, o único estrangeiro que a segunda guerra fez chegar ao Brasil, o que contribui de forma decisiva com a modernização no teatro brasileiro.

Apesar de o Modernismo ter chegado finalmente à encenação com *Vestido de Noiva*, segundo Evelyn Furquim Werneck Lima (2010), *os edifícios teatrais não acompanharam. [...] Com poucas exceções, desde o século XVIII as salas mantiveram o modelo de palco à italiana*. Entre as poucas exceções, a pesquisadora cita os projetos de Lina Bo Bardi, para o SESC Pompéia e para o Teatro Oficina– esse último, em parceria com Edson Elito- e o SESC Copacabana de Oscar Niemeyer. Lina Bo Bardi terá seu trabalho melhor apresentado no capítulo 6 dessa dissertação. Oscar Niemeyer, brasileiro bastante influenciado pela arquitetura de Le Corbusier, desde a década de 1940, realiza projetos arquitetônicos em todo o país.

No Brasil, a ausência de realizações arquitetônicas pensadas nessa nova dramaturgia que o teatro Moderno requeria, fez com que os grupos teatrais recorressem aos espaços públicos e prédios históricos para suas apresentações, e *essa idéia do teatro sem uma estrutura arquitetonicamente projetada e especializada foi amplamente aceita pelos artistas do chamado teatro político [...] viram a rua como símbolo de liberdade política e o edifício teatral como um símbolo da indústria cultural [...]*.(Lima & Cardoso, 2010, p.176)

CAPITULO 4

Tropicália

Minha geração, tenho impressão, apanhará a bola que Oswald lançou com sua consciência cruel e antifestiva da realidade nacional e dos difíceis caminhos de revolucioná-la. Ela não está ainda totalmente conformada em somente levar sua vela. (Corêa, 1967)

O ano de 1967 no Brasil recebeu a “bola” que Oswald de Andrade passou a diante. Uma nova busca por uma identidade brasileira explode em diferentes linguagens artísticas de forma concomitante, convergindo numa ampla atividade vanguardista que passou a chamar-se *Tropicália*. [...] todas convergiam no projeto e na linguagem, no desejo de modernidade e nos modos de produzir a significação social. (Favaretto, Celso in Bosualdo, 2007, p.82)

No mesmo ano acontece a exposição *Nova Objetividade Brasileira* onde Hélio Oiticica apresenta o ambiente *Tropicália*; o lançamento do filme *Terra em Transe* de Glauber Rocha; a estréia de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade no Teatro Oficina e a canção de Caetano Veloso, que apesar de pronta, só ganhou o nome *Tropicália* depois que Guilherme Araújo, produtor de Caetano Veloso, conheceu a obra de Oiticica e percebeu a ressonância que havia entre as duas obras.

Segundo José Celso, a terra tremeu como previa Glauber Rocha. (Corrêa, 2010). A ditadura militar instaurada oficialmente em trinta de março de 1964 e que se manteria no poder por vinte anos, fez crescer no Brasil a arte de protesto. Iniciada antes do movimento que se denominou *Tropicália*. A produção artística protestava através de um *didatismo estético e por certas simplificações formais [...] de mais fácil assimilação e empatia por uma faixa idealmente popular de público* (Sussekind, Flora in Bosualdo, 2007, p.40). Diferentemente do que se praticava nesse primeiro momento de protestos, a nova proposta apresentada por Oiticica, Glauber Rocha, Zé Celso, Caetano, entre tantos outros nomes que participaram dessa confluência de idéias era, segundo Glauber Rocha, *incorporar a problemática brasileira num nível de expressão revolucionária e ferir o público*. (Rocha, Glauber in Bosualdo, 2007, p. 40) *E, segundo José Celso: colocar esse público em termos de nudez absoluta, sem defesas, incitá-lo a iniciativa, a criação de um caminho novo* (Corrêa, José Celso in Bosualdo, 2007, p.40) Mario Perniola que estuda a Estética do século XX, afirma:

Ele(Hegel)atribui a máxima importância ao processo através do qual o espírito, penetrando no mundo, é obrigado a sair da sua própria quietude e se encontra exposto à dor, à infelicidade, ao conflito. Plenas de “pathos” por excelência são as personagens da tragédia grega [...] (Perniola, 1998)

O anúncio da ditadura no Brasil, fez com que artistas de diferentes áreas se movimentassem opinando e buscando formas de transformação social. Porém além da luta sócio-política, havia o desejo de continuar as propostas de modernização da arte iniciadas na década de 1920, e isso pode ser constatado nas propostas dos *concretistas* e posteriormente dos *neoconcretistas*. O Concretismo Brasileiro esteve representado na literatura por Décio Pignatari e pelos irmãos Haroldo e Augusto de Campos. E é na poesia desses autores, que Oswald de Andrade ressurge.

A poesia sonorista tupi e o elogio da concisão (a vocação do haikai japonês) nos manifestos oswaldianos:

CatitiCatiti

ImaraNotiá
NotiáImara
Ipeju

Ou: Somos concretistas(Campos, 1981)

Caetano Veloso reafirma a presença de Oswald de Andrade nos poemas concretos quando fala do encontro com a Antropofagia no ano de 1967 após a peça *O Rei da Vela, no Teatro Oficina*. Segundo Caetano, *Antes de Zé Celso, os poetas concretos vinham se encarregando de ressuscitar Oswald. Uma antologia de poemas introduzida por longo ensaio de Haroldo de Campos e um artigo de Décio Pignatari, “Marco Zero de Andrade”, forçavam a reintrodução entre os protagonistas da literatura brasileira da figura de Oswald, até então envolta em silêncio ou lembrada apenas como a de um piadista inconseqüente e um vanguardista “datado”*. (Veloso, 1997, p. 246)

A arte concreta, que entra no país logo após a segunda guerra mundial, sofre uma ruptura em 1959, quando se deslocam Lygia Clark e Ferreira Gullar, além de outros artistas para o neoconcretismo. Segundo a “tomada de posição neoconcreta”, manifesto redigido pelo grupo, a arte concreta é *levada a uma perigosa exacerbação reciaonalista*. O neoconcretismo busca uma articulação entre arte e vida, conceitos que estarão presentes nas obras de Oiticica, convidado por Lygia e Gullar a integrar o grupo neoconcreta.

Lygia Clark em sua obra *Bichos*, de 1960, introduz uma nova perspectiva na relação público-obra. As formas em metal tridimensionais eram manuseadas pelo público que a alterava, transformando o espectador em co-autor da obra. Ela inaugura essa linguagem no Brasil e é uma das pioneiras no mundo. Em 1966 ela começa a trazer os objetos sensoriais e em 1968, *A casa é o corpo*, instalação, onde o público pode entrar, e ter a sensação da volta ao útero materno, ou ainda a percepção da penetração sexual.

Há, portanto, uma nova perspectiva do espectador nas obras objetos que, segundo Oiticica, diferem das experiências deste objeto. *Não se trata mais de impor um acervo de idéias e estruturas acabadas ao espectador, mas de procurar [...] pelo deslocamento [...] do campo intelectual racional para o da proposição criativa vivencial, dar ao homem, ao indivíduo de hoje, a possibilidade de experimentar a criação, de descobrir pela participação [...]* (Oiticica, 1968)

O movimento artístico de reação ao momento sócio-político brasileiro, na visão vanguardista da geração de Oiticica e Zé Celso, que previa uma ação vinda da reação do espectador, é encontrado nas proposições de Oiticica, no teatro da crueldade do Grupo Oficina, na violência de *Terra em Transe*, que contamina Caetano em suas músicas tropicalistas e, mais tarde estará presente no teatro do oprimido de Francisco Boal.

Os *Parangolés* elaborados por Hélio Oiticica em 1964, que deslocam o artista do lugar de criador para propositor, participam desse movimento de reação criativa do espectador, que se inicia numa forma de “devoração mútua” entre espectador e obra nos *Penetráveis*. Segundo Oiticica, *Parangolés são multiexperiências. Não se trata assim do corpo como suporte da obra, pelo contrario, é a total incorporação. É a incorporação do corpo na obra e da obra no corpo*.(Oiticica, Hélio in Cardoso, 1979). Oiticica traz em seus *Parangolés*, *o sentido do aqui – agora nietzschiano*. Um objeto *descartável* com o qual você *pode dançar, rasgar, deixar ou continuar com ele*. (Corrêa, 2010)

Apesar de o Teatro Oficina trazer à cena Oswald de Andrade em *O Rei da Vela*, Oiticica já alguns anos antes, recebeu sua “bola”. Além da “devoração” que ocorre em *Parangolés* e *Penetráveis*, o artista traz para essa vanguarda o processo de *assimilação da primitividade construtiva popular*. (Oiticica, 1967) Há um deslocamento do primitivo, que na visão de Oiticica está na arte popular brasileira. A geração modernista de Oswald torna-se contemporânea à histórica miscigenação que ocorre no Brasil com as imigrações, enquanto que a vanguarda de Oiticica, já é uma geração formada por esse resultado, talvez esse seja o motivo do deslocamento.

Hélio Oiticica mantém contato com uma comunidade proletária residente no Morro da Mangueira, *favela* situada no Rio de Janeiro, berço de uma das mais tradicionais escolas de samba do Brasil. Da sua aproximação com o “morro”, o artista leva referências estéticas que podemos encontrar não só no Samba, que envolve os *Parangolés*, mas na arquitetura presente no *penetrável Tropicália*, componente da exposição *Nova Objetividade Brasileira* em 1967.

“Nova Objetividade” seria a formulação de um estado típico da arte brasileira de vanguarda atual, cujas principais características são: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto ao ser negado e superado o quadro de cavalete; 3. participação do espectador (corporal, tátil, visual, semântica etc); 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para proposições coletivas e conseqüente abolição dos “ismos” característicos da primeira metade do século da arte de hoje (tendência esta que pode ser englobada no conceito de “arte pós moderna” de Mário Pedrosa); 6. ressurgimento e novas formulações do conceito de antiarte.(Oiticica, 1967)

O ambiente *Tropicália* criado por Helio Oiticica é definido por ele como a *obra mais antropofágica da arte brasileira*. Um labirinto composto por idéias tropicais, cheio de referências à cultura popular, como a arquitetura das favelas, que se encerra numa TV ligada que, segundo o artista, traria o *terrível sentimento de estar sendo devorado pelo trabalho, como se este fosse um enorme animal*. (Süssekind, Flora in Bosualdo, 2007, p.33)

Outra presença de Oswald de Andrade nas artes plásticas da década de 1960 foi o *totemismo freudiano*, presente nas obras de artistas que recriam imagens sacras através de um conceito *pop*, como é o caso de Nelson Leirner em *Adoração*. Nesta obra, o ídolo pop brasileiro de então, Roberto Carlos, está centralizado em um painel de luz neon, cercado por imagens sacras e com uma auréola na cabeça. Segundo Oswald, em seu Manifesto Antropófago, *Antropofagia é a transformação permanente do Tabu em Totem*. Em *A Utopia Antropofágica*, Oswald reafirma seu pensamento quando questiona: *O que é o tabu, senão o intocável, o limite?* (Andrade, 1990, p.20) Essa característica em Oswald já está presente desde sua infância quando em seu quarto, cheio de oratórios, impostos por sua mãe, o pequeno Oswald já *profanava o sagrado* com suas fantasias e sonhos.

Em 1967, Caetano Veloso, ainda buscando uma identidade para sua obra, compõe uma canção para a qual não conseguia encontrar um nome. A linguagem utilizada por Caetano nesta canção, fora também utilizada em *Alegria, alegria*, canção queo levou ao estrelato no mesmo ano. A constância da linguagem antropofágica que Caetano passa então a utilizar

direciona sua obra para uma convergência, onde ele se encontraria com Oiticica, Oswald, Zé Celso e outros. Por influência de seu agente, embora relutante, Caetano decide dar à sua canção “sem nome” o mesmo título da obra antropofágica de Hélio Oiticica: *Tropicália*. Segundo Caetano, apesar destas convergências ele não conhecia a obra de Oiticica nem a de Oswald de Andrade e que seu encontro efetivo com esse último se deu através da montagem de uma de suas peças, ainda inédita desde os anos 1930: *O Rei da Vela*. A peça, encenada pelo Grupo de Teatro Oficina, segundo o compositor, *representou [...] a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil*. (Veloso, 1997, p.244)

Aconteceu no Brasil, a partir da década de 1960, uma série de festivais de *música popular brasileira*, organizados e transmitidos por emissoras de televisão. Esses festivais revelaram nomes hoje importantes na música brasileira. Em outubro de 67, Caetano participou de um desses concursos, com a canção *Alegria, alegria*, acompanhado pela banda de rock argentina *The beach boys*, o que foi considerado um sacrilégio contra a verdadeira música popular brasileira. Algo inusitado e que gerou grande polêmica em um país em ditadura militar, onde a esquerda que resistia ao estado de ditadura, vivia uma revalorização de suas “raízes” culturais, e a guitarra elétrica americana, soava como um impacto provocativo a estas esquerdas e, ao mesmo tempo aos militares, *mantenedores da ordem e dos bons costumes*. Caetano então se tornou o ícone de um movimento que foi também elaborado por outros nomes como Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Duarte, Tom Zé, Rogério Duprat, Júlio Madaglia, o grupo Os Mutantes entre outros.

A antropofagia serviria perfeitamente ao grupo tropicalista, que devorava os Beatles e Jimi Hendrix e encontraram na formulação de Oswald uma resposta ao nacionalismo esquerdista. *O rei da vela*, que segundo José Celso, é o evento que marca o encontro de diferentes linguagens artísticas com Oswald, foi encenada pelo teatro Oficina em Setembro de 1967. Na estréia, José Celso divulga *O rei da Vela - Manifesto Oficina*, que marca a nova fase da companhia. O espetáculo, que *misturava circo, chanchada, deboche, sexo e pornografia, produziu no público um misto de fascínio e revolta ao inaugurar o chamado “teatro de agressão” – um caminho perseguido por Zé Celso para romper “na base da porrada” o estado anestésico em que se encontrava o público de classe média* (Corrêa in <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/teatro-oficina>).

A cenografia e figurinos do espetáculo foram de Hélio Eichbauer, jovem cenógrafo recém chegado de Cuba, depois de ter estudado na república Tcheca. Segundo Caetano Veloso, que traça uma crítica bastante positiva e detalhada da peça, o encontro *salutar* entre o temperamento apolíneo de Eichbauer e o dionisíaco de Zé Celso levou ao espetáculo uma *tensão inevitável*. (Veloso, 1997, p. 243 – 244). Acredito que Caetano quando caracteriza o temperamento do cenógrafo, se refira à escola geometrizada e monocromática de Svoboda, onde o cenógrafo se destacou como aluno. Porém é possível perceber que o tropicalismo que o artista aplica ao projeto em parceria com Zé Celso, venha de sua estada em Cuba, onde Eichbauer diz ter recuperado *a cor e a luz dos trópicos*.

O *aqui agora*, o *descartável* citado por Zé Celso quando se referiu aos Parangolés de Oiticica, também marcam a fala do cenógrafo, quando comenta sobre a destruição do painel principal da cenografia durante o espetáculo. (Eichbauer, 2010) Eichbauer diz: *Zé Celso se arrependeu disso, mas eu não me importei muito com isso porque o teatro, ele é efêmero. É o momento. Ele existe naquele momento. Ele tem a catarse, a purificação, ele é feito desses momentos de grade emoção, do público com os artistas em cena*. (Eichbauer, 2010) O painel em questão, após alguns anos, foi reconstituído e cenografou um concerto de Caetano Veloso.

A trajetória do teatro Oficina estará mais detalhada no próximo capítulo, porém devo adiantar a presença de Lina Bo Bardi não só no desenvolvimento da companhia, onde realizou importantes trabalhos cenográficos, como na formação de alguns dos ícones do tropicalismo. Lina Bo Bardi, que será estudada no capítulo 6 desta dissertação, no período em que esteve na Bahia, dirigindo o Museu de Arte Moderna influenciou os artistas baianos, como Caetano Veloso, Glauber Rocha, Gilberto Gil, Maria Bethânia, que a chamavam *Dona Lina*. No nordeste brasileiro, iniciou estudos sobre a identidade cultural no Brasil, como podemos observar na afirmação do antropólogo Darcy Ribeiro: *Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir do seu artesanato, a partir das habilidades que estão na mão do povo [...]*. (Ribeiro, Darcy in Michelis, 1993)

Lina Bo Bardi, com seu olhar estrangeiro, não só compreendeu a cultura popular brasileira, como traz um sentido de reavaliação desta mesma cultura. E assim como Oswald de Andrade, procura apresentar o Brasil ao brasileiro, mesmo que de outra perspectiva.

É o Aleijadinho e a cultura brasileira diante da missão francesa, o destino do couro e das latas vazias, é o habitante das vilas, é o negro, é o índio. Uma massa que inventa e traz uma contribuição seca dura de digerir. (Bardi, Lina in Bosualdo, 2007, p.210)

A influência de Lina Bo Bardi sobre o grupo baiano em suas convivências no MAM de Salvador – Bahia foi, sem dúvida, decisiva na formação do caráter crítico e inovador de Caetano Veloso. É claro que sua história de vida, que ocorre em uma cidade de interior, amalgamando a cultura popular com a cultura de massa trazida pelo rádio e, posteriormente, pela televisão também são elementos fundamentais na formação do conceito de “tropicalismo”: talvez um pouco de tudo o que se vê, se sente e se quer ao sul da linha do equador.

O movimento eclodido, principalmente por Caetano e Gil, internacionalmente, foi consumido pela massa, e as opiniões de Oiticica e Zé Celso sobre esse consumo são convergentes. José Celso alerta para o risco de se cair no *tropicapitalismo*. (Corrêa in <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/jose-celso-martinez-correa>), e Hélio Oiticica critica o consumo ao qual a imagem do tropicalismo está ligada, depois da grande divulgação do movimento, destacando *que a vivência existencial escapa*. (Oiticica, 1968). E sobre a vivência, tão necessária à gênese da *Tropicália*, retorno a questão da “reação criativa” do espectador com uma citação de Perniola.: [...] *a emoção pertence a um sujeito que se encontra empenhado numa luta a partir da qual aquela ganha significado*. (Perniola, 1998, p.125-126).

Em 1968 o governo militar promulga o Ato Institucional nº 05, conhecido como o AI-5. Este instrumento cria a censura prévia para toda e qualquer manifestação artística, especialmente no âmbito da cultura de massa, entre outras manifestações que agreguem pessoas e idéias. O comportamento “rebelde” dos líderes e participantes dos movimentos culturais de então passa a ser “vigiado e punido”, levando a maioria deles às prisões para tortura e posterior exílio. Assim, no final do ano de 1968, Caetano e Gil, após um longo período de aprisionamento, são “convidados” a se exilarem, em troca de serem libertos da prisão. Ambos transferem suas residências para a Europa, onde continuam cantando e compondo, porém com o peso do castigo em suas costas. Além deles dois, Zé Celso, Glauber Rocha e várias outras cabeças pensantes também saem do país. Com o passar do tempo a ditadura foi relaxando suas garras e permitindo a volta de cada um destes artistas e intelectuais, cada um com suas influências e conseqüentes mudanças em seus ideais. O AI-5 determinou o fim do “movimento” tropicalista, porém não conseguiu eliminar as raízes nem as mudanças causadas pelo impacto das suas idéias. Todos os artistas que compunham o cenário de 1967, incluindo os mortos nos porões da ditadura, são ainda hoje ídolos nacionais e/ou internacionais. Esta é a prova da força que demoliu e reconstruiu a cultura de

massa no Brasil e que teve sua origem no conceito “bárbaro” e “primitivo” da *Antropofagia Tupinambá*.

Os cinco criados pretos eram mesmo pretos – velhos piratas do Índico, de uma tribo assassina e abominável. [...] Assim que entenderam o que se passara, fugiram. Foram todos capturados, com a exceção de um único.(Alexander Search, in Um Jantar Muito Original)

CAPÍTULO 5

Teat(r)o Oficina UzynaUzona

O que nos traz a cena é mais a fome do que a vontade de “representar”.(Oswald de Andrade em A Morta)

Em 1958, um grupo de estudantes formado José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Amir Haddad, Fauzi Arap, entre outros não citados, funda o Teatro Oficina. A companhia, recém formada, estréia com espetáculos dirigidos por Borghi e Haddad, sendo já premiada em um festival de teatro amador na cidade de Santos – São Paulo. Além da participação e premiação no festival, o grupo passa a se apresentar em um teatro, então chamado Teatro Novos Comediantes, onde faziam apresentações públicas. É neste teatro, situado à Rua Jaceguai nº 520, Bexiga, cidade de São Paulo, que em 1961, após uma reforma com projeto do arquiteto Joaquim Guedes, foi inaugurado o Teatro Oficina.

O teatro que completa pouco mais de 50 anos, passou por grandes transformações de ordem arquitetônica e filosófica, sempre acompanhando a história do país. O *Oficina* se caracteriza pela sua contemporaneidade. José Celso Martinez Corrêa, que passa a ser o diretor do grupo, abre sua janela para o mundo, influenciado pelas leituras de Oswald de Andrade, em 1967 e nunca mais a fecha.

O teatro brasileiro da década de 1960, segundo José Celso Martinez Corrêa, estava dividido entre um público burguês e um público de esquerda nacionalista. Enquanto a burguesia assistia às comédias de costume do Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, consumindo *uma justificativa de mediocridade de soluções que seu status oferece, enquanto participação na vida nacional*; a esquerda nacionalista se beneficiava com a *imagem mística do homem brasileiro “sempre de pé”, [...] o “carcará que pega mata e come”*.(Corrêa, 1968)

Dentro deste cenário restrito e tendencioso, o *Oficina* busca um terceiro caminho, indo contra o teatro conservador do TBC e também contra o teatro de resistência de esquerda, praticado especialmente pelo grupo *Arena*, do diretor Augusto Boal e assumindo uma postura *nietzschiana* de “re-existência”. Para Zé Celso, não se trata de resistir, mas “re-existir”. Segundo o encenador, *se existe um obstáculo, você inventa outro jeito. Tem que morrer e nascer de novo*.(Corrêa, in Itaú cultural, 2010). A proposta da companhia, apesar de também centrar-se em um eixo político, era oposta à aristotélica e didática forma do teatro político que se fazia. *O importante é colocar este público em termos de nudez absoluta, sem defesa, incitá-lo à iniciativa, à criação de um caminho novo, inédito, fora de todos os oportunismos até então estabelecidos*.(Corrêa, 1968)

O crítico teatral Sábato Magaldi, no entanto, afirma que não havia oposição entre o Teatro de Arena e o Teatro Oficina. O que havia era uma diferença entre suas propostas, sendo o Arena um teatro comunista tradicional e o Oficina, apresentava uma filosofia mais anárquica, que se aproximava do que se produzia no Living Theater e nas propostas de Grotowski.

A agressividade, a violência que tem a arte é mais forte no campo do teatro que mil manifestos redigidos dentro de toda prudência que a política exigiria (Corrêa, 1968)

A prática de levar o público a uma construção conjunta da obra, já estava sendo experimentada pelo artista plástico Hélio Oiticica, com seus Parangolés, no Rio de Janeiro. Era o espectador quem deveria construí-la, criando ou transformando, ele próprio, esta obra. No momento político em que coabitavam os dois artistas, era necessário, segundo Zé Celso, não uma arte como instrumento de educação, mas de *deseducação, provocar o espectador, provocar sua inteligência recalçada*. (Corrêa, 1968).

A história do *Oficina* passa por *três teatros no mesmo lugar*. O “primeiro”, depois da aquisição do Teatro Novos Comediantes, recebeu em 1961 adaptações do arquiteto Joaquim Guedes, onde a relação entre o palco e a platéia ganhava significada importância. O novo palco que abrigou peças como *Pequenos Burgueses* de Maximo Gorki e o “encontro” com o *teatro épico* de Brecht na montagem de *Andorra*, de Max Frisch, ganhou o apelido de *sanduíche*. *Com duas platéias confrontadas; no teatro em que nós, atores, éramos a carne do sanduíche [...] servido em duas arquibancadas duplas a públicos espelhando-se [...]* (Corrêa, 1999) O teatro prevaleceu com esse formato até 1966, quando foi incendiado.

Após o incêndio, um novo projeto foi elaborado pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre. A parceria Zé Celso e Flávio Império, já vinha de cenografias e figurinos feitos pelo arquiteto como em *Andorra* e *Um bonde chamado desejo*. Muito influenciado por Brecht, o projeto dos arquitetos, inaugurado em 1967, deixava as paredes de tijolos da edificação e os urdimentos à mostra. A arquibancada de concreto era extensa, com acessos laterais em meio nível, terminando em um palco italiano, onde um círculo central era movido por um mecanismo giratório, inspirado no teatro total (Total Theater) de Walter Gropius. (Lima & Monteiro, 2012, p.57).

É neste palco, que acontecem grandes encontros entre a companhia e a arquiteta Lina Bo Bardi. O primeiro, em *Na selva das cidades* (1969) de Brecht e em 1972, na criação coletiva do próprio Grupo Oficina, *Gracias Señor*. Também neste novo teatro à italiana, se dá a montagem de *O Rei da vela*, de Oswald de Andrade.

O texto de *O Rei da Vela* chega ao Teatro Oficina quando o grupo procurava um espetáculo para a inauguração de sua nova casa, e que trouxesse uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. Zé Celso devora Oswald de Andrade, e segundo ele, entende Nietzsche através de Oswald. A partir dessa montagem, a companhia encontra o pensamento que marca todo o seu percurso até os dias de hoje. *A antropofagia oswaldiana*, é o conceito que abrange, não só as idéias já encontradas nas obras de Oswald como contém conceitos já perseguidos pelo grupo, como o *Teatro Épico* de Brecht.

Do encontro com a antropofagia, nasce o primitivismo num teatro ritual que se remete aos índios, aos africanos e aos gregos da antiguidade. [...] *libertando a origem do teatro da lavagem cerebral do Padre Anchieta*. (Corrêa, 2009).

O Rei da vela, com seu enorme sucesso de bilheteria e sua importância na história não só teatral, mas cultural do país, influenciou diversos escritores e críticos teatrais à reflexões das mais diversas ordens. Nesses escritos, podemos encontrar pesquisas que buscam referenciar a obra de Oswald à outros escritores contemporâneos ou não. Esse é o caso de Carlos Gardin, que em seu livro *O teatro Antropofágico de Oswald de Andrade*, traça relações da peça com o texto *UbuRei*, de Alfred Jarry, afirmando que seria impossível não verificar processos semelhantes em seus textos. [...] *Assim, Jarry com seu Ubu e Oswald com seu Rei da vela vão montado, nas entrelinhas, a crítica ao poder em épocas diversas*. (Gardin, 1995, p.110). Sabato Magaldi identifica no livro *O Rei da vela*, encontros do *Teatro épico* de Brecht com a peça encenada pelo grupo, assinalando que *O Rei da vela utiliza mais de uma vez o efeito de estranhamento (ou distanciamento), posto em prática pelo autor de O Círculo de Giz Caucásico, para evitar os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana*. Este efeito pode ser percebido no diálogo entre os personagens Abelardo I e Abelardo II: *esta cena basta para nos identificar perante o público*. (Magaldi in Andrade, 2000, p.13)

Brecht é uma referência bastante presente nos textos e entrevistas de José Celso, mesmo antes do encontro com Oswald. As características do teatro épico defendidas pelo autor alemão, serviam a *Oficina* na busca pelo caminho que diferenciava a companhia do *teatro burguês* ou da *esquerda comunista*. Porém em *O Rei da Vela*, segundo Zé Celso, há uma *super teatralidade, a superação mesmo do reacionarismo brechtiano através de uma arte teatral, síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.* (Corrêa in Andrade, 2000, p.26)

José Celso divulgou a estréia da peça o manifesto da companhia, intitulado: *O Rei da Vela – Manifesto do Oficina*, documento que marca a passagem da companhia para um “novo tempo”, onde tudo começa a ser repensado, desde a dramaturgia ao espaço cênico, que segundo José Celso, era uma *caixa de sapato fechada. E a peça de Oswald pedia que nós abrissemos uma entrada de luz no teatro.* (Corrêa in <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/jose-celso-martinez-correa>). Oswald, na descrição de cena do primeiro ato da peça, já traz as pistas para essa devoração mútua, entre o espaço cênico e o mundo lá fora.

Pela ampla janela, entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da anti-sala. (Andrade, Oswald in *O Rei da Vela*)

Os cenários, figurinos e adereços de Hélio Eichbauer para a peça, que comunicavam os conceitos de Oswald de Andrade, muitos deles previstos pelo autor nas descrições das cenas, traziam elementos de diferentes estilos artísticos, devorados, absorvidos no estômago do Oficina, que os absorvia e a partir da cultura popular brasileira devolvia ao público uma proposta nacional de teatro.

Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mas dirigindo Oswald eu confio me contagiar um pouco com todo o elenco, com sua liberdade e, principalmente, como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. (Corrêa in Andrade, 2004, p.26)

Já sob o *signo da devoração*, Zé Celso dirige a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque de Holanda. Uma comédia musical que conta a trajetória de um ídolo e a sua submissão à indústria televisiva, que crescia naquele período. A ascensão e queda de um ídolo foram levadas ao palco por Zé Celso, numa montagem antropofágica, que contou com um coro grego, que invadia a platéia aos gritos, ultrapassando inclusive os limites do *teatro* da crueldade de Artaud. O encenador utiliza as formulações do teatro épico *brechtiano* no personagem principal que explica as convenções da peça de forma natural, eliminando qualquer distanciamento entre público e platéia já no início do espetáculo.

A montagem que contou com figurinos e cenários de Flávio Império e esteve em cartaz inicialmente no Teatro Ruth Escobar trouxe para Zé Celso a liberdade de atuação em todo espaço cênico, característica que o encenador leva para o *Oficina* na proposta de um novo espaço de encenação. *Roda Viva* é segundo José Celso, a retomada do contato físico com o público. A antropofagia aplicada a essa montagem, traz o *afeto*, palavra frequente nas inúmeras entrevistas dadas pelo encenador, seja nas descrições das orgias que aconteciam entre os integrantes do grupo, seja nas propostas de contato com a platéia. *Afeto*, que segundo Suely Rolnik, está presente na ação canibal do índio *tupi*.

[...] deixar-se afetar por estes outros desejados a ponto de absorvê-los no corpo, para que partículas de sua virtude se integrassem à química da alma e promovessem seu refinamento. (Rolnik, 1998)

O *Oficina* segue construindo sua identidade entre choques e perseguições da ditadura militar, o teatro, que já sofre problemas estruturais, recebe em 1969, Lina Bo Bardi para cenografar a peça *Na selva das cidades* de Brecht. Ao mesmo tempo, a frente do teatro, uma gigantesca obra divide o bairro Bexiga em dois, com um viaduto apelidado de *minhocão*. Lina pegava o lixo da obra do *minhocão* e trazia pra dentro do teatro. Armou um ringue de box no centro do espaço e uma arquibancada no palco. Essa “não-cenografia” é para Zé Celso o terceiro Teatro Oficina. As estruturas criadas pelo material trazido da obra por Lina eram construídas para se destruir durante a peça, até se destruir o próprio ringue e por fim o chão do teatro. *Rimbaud cantava: “Debaixo do paralelepípedo tem mar”*. Lina completava “*Se tirar o cimento, vira sertão*”. *Começamos a projetar escavações arqueológicas para o espetáculo. Chegamos ao subsolo, a longitude. “As três irmãs”, de Tchecov, queriam as latitudes. Atravessar as paredes* (Corrêa in Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999)

Em *Gracias Señor* (1972), cenografia também de Lina, o teatro estava nu. Era o Oficina solicitando todo o espaço e também o exterior. É durante a montagem da peça que acontece o encontro do grupo com o *Te-ato*, que surge segundo Zé Celso, das teorias de Artaud e das experiências concretas do Living Theater. Um teatro que atua no cotidiano das relações humanas, num movimento de abandono às “máscaras”.

Artaud queria que o teatro fosse um ritual e esta é mais ou menos a posição do Living (Theater), não a nossa, que de certa forma está mais perto de Brecht. Nós queremos acordar as forças das pessoas para elas voltarem a querer. (Corrêa in Corrêa & Staal, 1998)

Em 1974, o Teatro Oficina foi invadido pela polícia. O grupo trabalhava e vivia dentro das instalações da companhia de forma quase clandestina. No dia da invasão, Zé Celso estava com Celso Lucas, outro integrante do grupo, no Rio de Janeiro finalizando o filme *O Rei da vela*. Os integrantes que lá estavam foram todos presos. Pouco depois o encenador também foi apanhado, duramente torturado e por fim liberado por não haver provas de seu envolvimento com os grupos de esquerda. A partir deste episódio, José Celso teve todas as portas fechadas e, impossibilitado de trabalhar, vai para Portugal com mais 16 componentes do grupo e fundam *Oficina Samba*, que de Portugal, viaja para África.

Em 1979, Zé Celso retorna ao Brasil e a partir de um projeto da poeta francesa Catherine Hirsh, o *Oficina* introduz em sua repertório, mais um conceito de Oswald de Andrade, o *Bárbaro Tecnizado*. A poeta elabora os estatutos de uma nova formulação da companhia, a Associação de Trabalhos de Comunicação sem Fronteiras, o Teat(r)o Oficina UzyrnaUzona. O estatuto foi dividido em três grupos: o primeiro formado principalmente por sertanejos nordestinos residentes em São Paulo em torno da obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*; o segundo, um projeto de pesquisa para montagem de *As Bacantes* com atores de todo o Brasil; e o último, a entrada da tecnologia do cinema e vídeo. Esse movimento de retomada do teatro se aproxima rapidamente da proposta que José Celso leva para o seu *terreiro eletrônico* que em 1993 é inaugurado com projeto de Lina Bo Bardi e Edson Elito, onde o primitivismo que Zé traz para suas montagens nas referências ao índio e às religiões africanas, convivem com a alta tecnologia. O valor religioso que Zé introduz nos trabalhos com a companhia, não se trata de uma realização do ritual como em sua origem, mas uma “performatização” das potências religiosas que o encenador encontra nas origens teatrais seja da Grécia antiga, de África ou dos nativos brasileiros.

Seguimos os exemplos dos Índios, invadindo os campos oficiais em Círculo e com a Enorme Câmera de Vídeo Umatic; um Cavalo de Tróia a altura do momento de Abrir Brechas na Abertura Fechada. Foram anos subterrâneos em que trabalhamos as maquetes vivas,

das futuras peças que fizemos, quando voltamos à tona com o Terreiro Eletrônico Pronto (Corrêa, 2009)

O *Oficina*, através das performances que aconteciam entre os integrantes, iniciou uma busca pelo espaço da companhia depois de toda transformação que haviam passado desde *O Rei da vela*. O teatro já não poderia estar *fechado numa caixa*. Assim algumas aberturas nas paredes foram feitas por eles próprios, outras, as condições da edificação fizeram por cair, como o teto. E assim a companhia ia encontrando a *luz e o azul* de Lina Bo Bardi, que sempre próxima a Zé Celso, incentivava uma arquitetura efêmera, onde cada montagem faria sua arquitetura cênica própria. A partir de um projeto de Lina em parceria com Marcelo Suzuki, o teatro ganharia elementos “improvisados”, como uma cobertura em lona e cadeiras leves que poderiam ser transportadas inclusive pelo público durante as encenações. Lina defendia que as obras só poderiam começar depois de um tombamento do teatro, já que o edifício não era próprio da companhia e poderia ser vendido, visto a especulação imobiliária crescente no bairro.

O tombamento veio em 1983 pelo CONDEPHAAT (Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico), com texto assinado por Flávio Império que defendia o tombamento não do edifício, mas de *um bem cultural por sua significação no processo de transformação do teatro brasileiro*. O projeto ia sendo desenhado, enquanto a companhia levantava recursos para as obras. Em 1984, Marcelo Suzuki não podendo continuar, Zé Celso indica Edson Elito para acompanhar Lina Bo Bardi no projeto que em 1993 é inaugurado.

“Tupy or not Tupy. That’s the question.” Em 3 de Outubro
Nasce quando ninguém mais espera
O Cogumelo gerado na Subterrânia
Reinaugura-se outra Era
Nasce Faraônico
O Teat(r)OficinaUzynaUzona
Terreiro Eletrônico(Corrêa, 2009)

A partir dos dados e considerações expostas, é possível estabelecer uma interseção entre o pensamento nietzschiano e as pedras dispostas no tabuleiro do Teatro Oficina, quais sejam: o encenador Zé Celso, o dramaturgo Oswald de Andrade e o mito/conceito Dionísio. É da força teatral encontrada por Zé Celso em *O Rei da Vela* que o Teatro Oficina modela seu estilo, sua performance agressiva e, ao mesmo tempo, sedutora.

Buscando um caminho não didático, mas ao contrário, anárquico, Zé se aproxima de Dionísio, cuja força reprodutora está justamente na liberdade do corpo e do desejo. Ao se distanciar da previsibilidade do teatro burguês dos anos 1960 e do teatro político, nascido neste mesmo período, como forma de resistência política, tendo a ditadura como inimigo único e, portanto datado e fadado ao envelhecimento, José Celso, determina em sua *Uzyna-Uzona* um talvez *Gênero Teatral* sempre pronto ao (re)nascimento e portanto atemporal, contemporâneo. É nesta contemporaneidade que a alma Nietzschiana se faz presente, na existência, na demolição do estabelecido e na (re)construção dos ideais e seus símbolos físicos sentidos nas paredes, nas aberturas para a cidade, nas cenografias, nos atores e todo o mais que compõe um teatro, antes de tudo, de “re-existência” e como quer Dionísio, carnavalesco. Zé Celso expande em seu teatro o que profetiza dionisicamente Oswald de Andrade: *A alegria é a prova dos nove*.

Tudo é caso de sangue. Não é fácil ser um homem livre: fugir da peste, organizar encontros, aumentar a potencia de agir, afetar-se pela alegria, multiplicar afetos que exprimem e envolvem o máximo

Carolina Lyra.

Apolo sob o signo da devoração - A antropofagia no desenvolvimento de uma prática cenográfica.

de afirmação, fazer do corpo uma potencia que não se reduz ao orgasmo, fazer do pensamento uma potencia que não se reduz à consciência. Gilles Deleuze (ver data)

CAPÍTULO 6

Lina Bo Bardi

Lina Bo Bardi nasceu na Itália em 1914. Formada em Arquitetura, Lina já apresenta em seu trabalho de graduação intitulado, *Núcleo Assistencial da Maternidade e da Infância*, o caminho social que a arquiteta trilhou durante seu percurso. Em 1940, Lina sai de Roma para Milão, e junto ao arquiteto Carlo Pagani inauguram o escritório “Bo e Pagani”, até o bombardeamento da cidade, inclusive o estúdio. Lina e outros arquitetos, participam de um núcleo de reconstrução racionalista, intitulado *Movimento StudiArchitettura*, um movimento de busca por uma arquitetura social, não a purista racional de expressar a modernidade do fascismo e nem a arquitetura tradicional do mundo burguês. (Lima & Monteiro, 2012) Lina, viaja pela Itália com Pagani, avaliando o resultado da destruição causada pela segunda guerra, numa tentativa de reconstrução física e moral no país, mas não obtiveram apoio.

Aqueles que deveriam ter sido anos de sol, de azul e alegria, eu passei de baixo da terra subindo e descendo entre bombas e metralhadoras. Senti que o único caminho era o da objetividade e da racionalidade. Sentia que o mundo podia ser salvo, mudado para melhor. Que essa era a única tarefa digna de ser vivida. (Bardi in Michilis, 1993)

Lina e Pietro se estabelecem em São Paulo e a convite de Assis Chateaubriand, o arquiteto funda e dirige o *Museu de Arte de São Paulo*, não no edifício conhecido hoje, projetado por Lina, mas, provisoriamente instalado em um edifício adaptado pela arquiteta, que aos poucos vai “descobrir” um Brasil com olhar sensível de quem acabara de sair de uma estética de destruição e ávida por uma tentativa de reconstrução. Lina encontra um Brasil do final da década de 1940 com um privilegiado espaço para criação artística, apesar das privações do *Estado Novo*. O modernismo na arquitetura e urbanismo estava aflorando com Lucio Costa, Niemeyer, Burle Marx, as discussões a respeito da identidade cultural do país iniciadas na década de 20, ainda estavam repercutindo com suas diversas direções.

Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi este lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha 'Pátria de Escolha', e eu me sinto cidadã de todas as cidades, desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às cidades do interior e às da fronteira. (Bardi, in Michilis, 1993)

O projeto de Lina para sua residência, a Casa de Vidro, que hoje abriga o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi traz um tema importante para essa dissertação: o diálogo entre o interior e o exterior na obra da Lina, que também se observa em projetos futuros. A casa é completamente aberta à cidade e a vegetação parece invadi-la.

O sol e o azul, que Lina afirma que a guerra tirou de sua juventude, entravam por todos os lados da casa. Numa leitura antropofágica, segundo o pensamento de Oswald de Andrade, identifiquei uma “devoração mútua” entre Lina e a cidade na Casa de Vidro. Este conceito de devoração vai encontrar eco nas reformas do Teatro Oficina.

O problema era criar um ambiente fisicamente abrigado, isto é, onde viver defendido da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade. Foi procurado, portanto, situar a casa na natureza, participando dos perigos sem se preocupar com as proteções usuais. (Bardi, 2009)

A década de 1950 registra uma intensa participação de Lina Bo Bardi na busca por uma arte modernobrasileira. Lina organizou o que eu poderia chamar de sua “semana de 22”. Assim

como Oswald a arquiteta trouxe para o Brasil influências internacionais, também aplicáveis à moda brasileira, o que culminou num desfile com tecidos desenvolvidos para o clima tropical, com padronagens de Burrell Marx, Caribé e Roberto e Luiza Sambonet. Seu trabalho de modernização e valorização da cultura nacional se estende e se intensifica no nordeste brasileiro no final da década de 50, em artigos que a arquiteta publica no *Diário de Notícias da Bahia*, enquanto leciona na Escola de Belas Artes em Salvador.

Lina esteve à frente do Museu de Arte Moderna da Bahia, inicialmente instalado no foyer do Teatro Castro Alves em Salvador e depois no Solar do Unhão, também projetado pela arquiteta. Sua ação cultural primava *salvaguardar ao máximo as forças genuínas do país, procurando ao mesmo tempo estar ao corrente do desenvolvimento internacional*. (Bardi, 1958)

Lina transforma o museu, ainda no foyer do Teatro, em um espaço de intensa atividade cultural. E é essa geração formada pelo fomento cultural realizado na Bahia, que integra alguns anos mais tarde a *vanguarda tropicalista* no Brasil, também preocupada com as relações entre modernidade e cultura popular.

Eu lembro que [...] não só as exposições foram importantes pra mim, como a presença física de Dona Lina em Salvador é uma coisa de grande importância. [...] Eu posso dizer a você que o reitor Edgar Santos com a ajuda de Dona Lina, sobretudo, mas de muitos outros artistas também como Martim Gonçalves e o músico Kollreutter, artistas que ele levou para Bahia para fazer na área de cultura erudita um movimento conseqüente, e de fato foi conseqüente - eu me considero uma conseqüência disso, o Glauber Rocha, o Gilberto Gil, a Maria Bethania. (Veloso, in Michilis, 1993)

Antônio Risério em seu livro 'Avant-Garde' (1995), relata que *passaram pela Bahia figuras como Kollreutter, Lina Bo Bardi, Agostinho da Silva, Carybé, Mário Cravo e Pierre Verger*, muitos deles refugiados de guerras e ditaduras europeias. Estes artistas influenciaram e foram influenciados pelos artistas ou aspirantes com os quais se relacionaram no espaço nordestino brasileiro. Esta convivência, certamente consolidou as tendências artísticas de um grupo, do qual faziam parte os futuros *tropicalistas brasileiros*. A convivência com o nordeste brasileiro associada às suas vivências durante a segunda guerra mundial trouxe para Lina a consciência do valor da terra, das suas tradições e de sua cultura. Esta mistura de valores – a nação destruída pela guerra, contraposta pela nação a ser construída em um Brasil quase criança – trouxe para a arquiteta um sentido de valor da cultura nordestina que nem mesmo a maioria dos brasileiros, à época teria.

O artesanato para Lina Bo Bardi, já estava presente na Itália. Na impossibilidade de se construir, visto que o país estava em guerra, Lina ensinava em revistas a confecção de pequenos objetos, como cestas ou caixinhas. Esse gosto pelo fazer manual, encontrou no nordeste brasileiro, com sua riqueza no *pré-artesanato*, um campo fértil de pesquisa. As críticas à industrialização brasileira importada, que eu percebo nas décadas do Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade, vêm com a solução de um novo caminho que deve partir pela aceitação de sua própria cultura.

A busca de Lina Bo Bardi a partir daí é pela valorização do artesão, aquele que ele veio a conhecer nas áreas nordestinas do Brasil, do artista que, com suas próprias mãos desenvolve objetos que só existem em sua imaginação. Para ela, *o artesão se sente inferiorizado à frente do arquiteto que não produz o objeto*. (Bardi in Bosualdo, 2007, p.212) Assim, passa a defender uma interação entre o fazer teórico/prático do arquiteto com o fazer eminentemente prático do artesão. Sobre a relação do desenhista e do operário ela afirma: *Os primeiros, fora da realidade e dentro da teoria. Os outros, amargurados pelo trabalho*

mecânico de soldar peças, apertar uma porca, sem conhecer o fim do próprio trabalho. (Bardi in Bosualdo, 2007, p.212)

A Lina queria que o Brasil tivesse uma indústria a partir do seu artesanato, a partir das habilidades que estão na mão do povo, do olhar da gente com originalidade. Podia reinventar os talheres da gente comer, os pratos em que comem, a camisa de vestir, o sapato. Havia toda uma possibilidade de que o mundo fosse refeito. O mundo do nosso consumo como alguma coisa que tivesse ressonância em nosso coração. Lina ajuda a gente a pensar nesse rumo. A buscar coisas nesse rumo. Uma prosperidade que fosse de todos e uma beleza que fosse alcançável, atingível. (Darcy Ribeiro in Michelis, 1993)

Esta divisão das tarefas, oriundas, principalmente do fenômeno da Revolução Industrial e da consequente “Teoria Científica da Administração” cria um trabalhador fendido, onde cada qual faz sua parte e ninguém se sente autor do produto final. Com a divisão do trabalho o artesanato é condenado ao ostracismo, considerado um trabalho de baixa produtividade. Nesta virada, surge o homem industrial, o homem que domina as ciências e as tecnologias. É neste conceito de homem tecnologicizada que sucumbe a figura do artesão, que sobrevive apenas em regiões não desenvolvidas, não industrializadas, como o nordeste brasileiro de então.

Considerando a história da formação profissional do Brasil, no qual o homem formado para fazer tinha sempre um valor infinitamente menor que o homem formado para pensar, este nordestino, que jamais frequentou uma escola e desenvolve o seu artesanato a partir de um aprendizado familiar, tem em seu universo a consciência de ser um homem menor. A partir desta percepção a arquiteta Lina Bo Bardi acredita que a solução virá da integração do saber teórico com o saber prático.

Somente assim, poder-se-á voltar à felicidade de uma participação moral a uma obra. Uma participação coletiva, não mais individual; o resultado técnico do artesanato dos nossos dias: a indústria. (Bardi, In Bosualdo, 2007, p. 2014)

Desse período de atividades do Museu ao lado do Teatro Castro Alves, vem o encontro de Lina com a cena. Em parceria com o diretor Martim Gonçalves desenvolveu a cenografia das peças *Ópera de três Tostões*, de Brecht -, no interior das ruínas do Teatro e *Calígula* de Albert Camus. Essas duas peças inauguram o encontro de Lina com o teatro, como mais uma linguagem, onde pôde exercer suas propostas ético-sociais. O uso da linguagem cênica por Lina se acentua ainda mais durante a década de 1960 com a implantação da ditadura militar no país, onde a censura castradora, impediria seu posicionamento político diante das questões sociais do Brasil. Segundo as pesquisadoras Evelyn Lima e Cássia Monteiro o *meio de expressão mais eficaz para este questionamento, fosse por suas possibilidades lúdicas e fantasiosas, fosse por sua possibilidade de relação direta com a massa popular, foi o teatro.* (Lima & Monteiro, 2012, p.39)

O ano de 1968 foi o ano de reconhecimento do movimento denominado *Tropicália*. É neste ano que Lina Bo Bardi inaugura o, “maior vão livre do mundo” de então, o edifício do Museu de Arte de São Paulo - MASP. Seus setenta e quatro metros de vão livre são palco das maiores manifestações cívicas da cidade de São Paulo. Assim como na sua Casa de Vidro, Lina utiliza a comunicação entre interior e exterior, através das paredes de vidro, que trazem a luz e a vida da cidade para o Museu numa tentativa de desmistificar o senso comum de que os museus são espaços poeirentos, destinados a guardar “coisas velhas e inúteis”. As

críticas ao projeto arquitetônico do museu foram respondidas pela arquiteta: *Não procurei a beleza, procurei a liberdade. (Bardi in Michelis, 1993)*

Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu, senão o intocável, o limite? (Andrade, 1990)

Todo o conceito antropofágico que eu identifico na obra de Lina Bo Bardi, é confirmado pelo encontro entre a arquiteta Lina Bo Bardi e o encenador José Celso Martinez Corrêa. O primeiro trabalho de Lina com o *Teatro Oficina*, foi a cenografia de *Na Selva das Cidades* de Brecht. A parceria e a amizade entre o encenador e a arquiteta trariam a partir daí, reformulações estéticas importantes para o *Oficina*. Lina é para Zé Celso, o que a meu ver, Mario de Andrade foi para Oswald de Andrade. Para o líder tropicalista Caetano Veloso Lina representa a *figura responsável, normativa e organizadora* [como Mário] enquanto Zé Celso seria a *fragmentação radical, a força intuitiva e violentamente iconoclasta* [como Oswald]. (Veloso, 1997, p.241). É o encontro *trágico nietzschiano* que se repete á favor da arte.

Embora a formação de Lina, em uma escola modernista, tenha trazido uma estética apolínea para sua obra, toda destruição que a guerra proporcionou aos seus olhos, somado ao surrealismo brasileiro que Lina encontra principalmente no nordeste do país, possibilitaram trabalhos que, diferente da arquitetura tradicional, que retira o “lixo” para construir, Lina, construía a partir do “lixo”. Essa forma de construção, que a arquiteta já utiliza em seus projetos arquitetônicos, privilegiando o material existente na historia do lugar, assim como o homem que o utiliza, em *Na Selva das Cidades*, fez com que Lina, levasse o caos que era o Bexiga, onde está localizado o teatro, durante a construção do minhocão, para dentro da cenografia, que exigia a mesma violência com que as máquinas trabalhavam.

Ao invés de uma cenografia, Lina Bo Bardi forjou uma arquitetura cênica para a montagem. Dialogando com a dilacerada realidade externa ao teatro – o Minhocão passava exatamente em frente ao Teatro Oficina -, o que se via era entulho, lixo, ruínas de quarteirões e grandes buracos escavados no solo. O projeto de Lina incorporou tudo isso: o interior do teatro foi inteiramente remodelado, permitindo a instalação de espectadores em vários pontos do espaço, sobretudo em duas platéias opostas ladeando um ringue de boxe. (Mostaço, 2009)

Outro trabalho importante da dupla para essa dissertação é o filme *Prata Palomares*, com participação do grupo Oficina e cenografia de Lina Bo Bard. Evelyn Lima e Cássia Monteiro (2012) observam o uso de alguns recursos cênicos utilizados no filme no projeto arquitetônico de Lina para o Teatro, inaugurado em 1993. A igreja, cenário principal do filme, recebe andaimes de madeira, que se assemelham às arquibancadas de estrutura móvel do teatro. *Estas estruturas servem em ambos os espaços tanto como palco para os atores, como suporte aos equipamentos técnicos.*

[...] O argumento é ainda mais confirmado à medida que assistimos ao filme e percebemos em um ou outro instante a sensação idêntica de estarmos assistindo fisicamente a um espetáculo teatral na sede do Teatro Oficina. (Lima e Monteiro, 2012, p. 139-140)

Ainda identifico uma confirmação da percepção das pesquisadoras, na declaração de Lina sobre o projeto do teatro: *Olhar eletronicamente sentados numa cadeira de igreja.* (Bardi in Instituto Lina e P. M. Bardi, 1999) Referindo-se ao *Terreiro eletrônico* da companhia.

Lina ainda realiza a cenografia da peça *Gracias Señor*, antes da interrupção dos trabalhos do grupo pela ditadura militar que leva seus componentes ao exílio na Europa e África. O retorno de Zé Celso, e a nova proposta trazida pela poeta francesa Catherine Hirsh, trazem novamente o trabalho de Lina, com suas referências do nordeste brasileiro para composição de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, com um grupo de nordestinos residentes em São Paulo. O novo estatuto do Oficina, agora Teat(r)o Oficina UzynaUzona, previa a divisão de trabalhos de *comunicação sem fronteiras* em três frentes, sendo a primeira em torno da obra de Euclides da Cunha. Vale lembrar, que já em *Na selva das Cidades*, ao escavarem o edifício, Lina dizia encontrar o sertão.

As referências ao sertão, árido e seco, estariam no primeiro projeto para o Teatro Oficina, que Lina desenhou em parceria com Marcelo Suzuki. Através das aquarelas de Lina, vê-se o chão de cimento, as cadeiras de igreja, a lona amarela – uma referencia ao circo, representante máximo da cultura popular do nordeste. É interessante observar o quanto o elemento circense está presente no imaginário, tanto popular, quanto nos produtores da arte tida como oficial. Para Alcântara Machado e Mário de Andrade o palhaço Piolim é a própria cultura nacional. Oswald em sua infância, subvertia os ritos católicos à sua maneira. O autor, em seu livro *Um homem sem profissão sob as ordens de mamãe*, relata que à noite, no seu quarto repleto de santos, ali mantidos por sua mãe, usava já a sua imaginação, sublimando as imagens sacras por alegres figuras circenses.

Lina na década de 1980, enquanto o Oficina levantava recursos para sua nova casa, realizou obras de restauro e construção na Bahia, além de exposições importantes que levaram o nordeste a São Paulo. É desse período também a cenografia de Lina para a peça *Ubu Rei* com a companhia Teatro do Ornitórrinco. Apesar de não ter encontrado fotografias da peça nesta pesquisa, tive acesso, no Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, a algumas observações da arquiteta para a composição da cenografia e figurinos e não pude deixar de notar a referência ao carnaval em alguns adereços. Referência bastante usada por Zé Celso.

O *Te-ato*, levado à cena por Zé Celso no *Teatro Oficina*, de certa forma, já havia sido interpretado por Lina em sua arquitetura, que pensa o homem como um ator social. A preocupação com o utilizador do espaço é a gênese do projeto arquitetônico da arquiteta.

Para Sennett, a teatralidade invade os locais de visibilidade nas cidades onde o próprio espectador se torna ator. (Lima e Monteiro, 2012, p.23).

Capítulo 7

O *Terreiro eletrônico* de Lina Bo Bardi e Edson Elito.

A análise da arquitetura do Teatro Oficina como o conhecemos hoje, dependeu de toda contextualização feita nesta dissertação. Ela é o resultado do desenvolvimento filosófico da companhia com suas reinvenções necessárias à sua sobrevivência e de seus encontros com personalidades que influenciaram de forma marcante sua história. Do palco *sanduíche* de Joaquim Guedes ao *Terreiro eletrônico* de Lina Bo Bardi e Edson Elito, destaco a montagem de *O Rei da vela*, como momento em que a companhia se lança, mesmo sem o saber, ao seu *Terreiro Eletrônico*. Assim como o canibal tupinambá, o Oficina devorou propostas como a de Flávio Império, Hélio Eishbauer, Lina Bo Bardi, a poeta Catherine Hirsch, entres outros nomes de influência marcante na companhia, potencializando-se uma das mais importantes companhias teatrais do Brasil.

Em *O Rei da vela*, Zé Celso entende a importância do *Teatro Estádio* proposto por Oswald de Andrade, e da comunicação do Oficina com a cidade, com o mundo, e inicia a destruição de paredes para entrada de luz, a companhia entra num período de estudos durante a fase mais durada censura imposta pelo governo militar e esse período é bastante importante para a redescoberta quase arqueológica do seu espaço. No encontro com Lina Bo Bardi em *Na selvagens cidades*, onde o caos estava instaurado bem à porta do teatro, com a construção de um viaduto, que interferiria definitivamente na paisagem no bairro, Lina traz o caos para dentro do teatro em sua arquitetura cênica, que inicia uma escavação a partir do palco, deixando o teatro nu, com todos os urdimentos à mostra, como pedia Brecht em seu *teatro épico*, de ação. No retorno de Zé Celso do exílio, a poeta francesa Catherine Hirsch, com sua proposta de teatro *sem fronteiras* para o Oficina, traz o respaldo que a companhia precisava para pôr em prática tudo o que já estava sendo desenhado antes da interrupção pela prisão de Zé Celso. Lina Bo Bardi e Edson Elito estiveram presentes nessa reformulação do teatro, em estudos opostos, mas concomitantes.

As péssimas condições da estrutura do teatro e a vontade de reformulação do espaço, fez com que, incentivada por Lina, a companhia fosse em busca de sua nova casa, o *terceiro teatro no mesmo lugar*. Depois do tombamento pelo CONDEPHAAT (Conselho de defesa do patrimônio histórico, arqueológico, artístico e turístico) Lina Bo Bardi em parceria com Marcelo Suzuki, elaborara a primeira proposta de arquitetura para o teatro, que havia sido parcialmente demolido. O conceito de “rua” aparece já nesse primeiro projeto. O teatro seria uma rua dentro do bairro Bexiga, o que reforça a relação do teatro com seu entorno.

Enquanto o grupo levantava recursos para as obras, Lina Bo Bardi elabora o primeiro projeto ao lado de Marcelo Suzuki, que durante o período de espera do orçamento, precisou deixar o projeto que é assumido por Edson Elito. A relação entre Elito e Zé Celso, que já vinha dos trabalhos em vídeo realizados pelo arquiteto, aproximou as idéias do encenador ainda mais à proposta arquitetônica, que foi sendo alterada com o passar do tempo. É interessante ressaltar que já nesta fase de elaboração do projeto do teatro estabelecesse um embate entre duas forças dualísticas: Apolo e Dionísio:

Quando iniciou o projeto e durante toda sua concepção, Lina e eu procuramos concretizar as propostas cênicas e espaciais de Zé Celso. Houve um saudável, por vezes complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, *lessis more*, racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o

desejo de contato físico entre atores e platéia, o “te-ato”. (Elito, Edson in Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999)

O teatro idealizado por Zé Celso e Lina, deveria ser uma “Rua” de passagem, uma passarela de piso de tábuas interligadas e cobertura central de lona plástica. Sem poltronas – apenas bancos leves que os espectadores movimentariam para se posicionarem conforme a cena. Todo o espaço deveria ser um espaço cênico, como em Brecht, com urdinentos à mostra, que tivesse uma provisoriidade, que segundo a arquiteta, *reflete o teatro moderno, o teatro total que vem dos anos 1920, de Artaud. Um teatro despido, sem palco, praticamente apenas um lugar de ação, uma coisa de comunidade, assim como uma igreja.* (Bardi in Lima & Monteiro, 2012, p.28)

Um desenho feito por Edson Elito em 1987, reafirma a proposta do Oficina e de Lina, da perspectiva de construção, mesmo que futura, de um *Teatro Estádio*. Para a realização desse projeto, seria necessária a compra de um terreno atrás do teatro. O Oficina hoje seria uma rua que levaria ao grande teatro estádio idealizado por Lina. Porém, esta é mais uma das batalhas que o Teatro Oficina enfrenta com a especulação imobiliária do bairro que cresce em seu entorno.

A igreja é uma referência bastante recorrente nesta pesquisa de influências à construção do teatro. Nas aquarelas de Lina, vê-se observações feitas pela arquiteta sob o desenho, onde Lina indica que os bancos seriam como em igrejas. Outra referência é a frase de Lina que já citei nesta dissertação, e cabe aqui reafirmar: *olhar eletronicamente sentado num banco de igreja.*

A igreja, também foi cenário do primeiro encontro entre Lina e Zé no cinema, na produção do filme *Prata Palomares*. As pesquisadoras Ewelyn Lima e Cassia Monteiro observam a semelhança entre alguns elementos existentes na cenografia do filme e na obra para o teatro. Como descrevem as pesquisadoras a principal cenografia do filme é uma igreja, onde Lina utiliza andaimes de madeira, similares aos que serão utilizados no *Oficina*, e com a mesma finalidade de palco e suporte de equipamentos técnicos. As pesquisadoras observam que:

O desejo de aproximação partia da experiência que a organização espacial em passarela (estudada durante as filmagens) poderia estabelecer. Uma passarela na qual desfila o cortejo teatral, o “samba do teatro” e de suas origens. (Lima & Monteiro, p.141)

O projeto do *Oficina* foi se desenvolvendo enquanto a companhia fazia leituras de *As Bacantes*, de Eurípedes, o que tornou-se uma das suas referências, assim como o Teatro *Nô*, o Teatro *Épico* de Brecht e o Teatro de Antonin Artaud, estes dois últimos já presentes nos projetos anteriores de Lina, que já evidenciavam a sua preocupação com o utilizador do espaço. O conceito de Rua, ou passarela pode ser percebido nas primeiras aquarelas de Lina, através de alguns elementos que confirmam a busca por concretizar a ideia do encenador, como os bancos leves e a lona amarela que cobriria o espaço. Outro objetivo na arquitetura do teatro Oficina, perseguido até hoje, é o *Teatro Estádio* proposto por Oswald de Andrade que, como no futebol, permitiria a *integração do espectador à própria cena* (Gardin, 1995, p. 141).

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldades em reeducar o mundo, através da tela, e do rádio, do Teatro de Choque e do de Estádio. Por isso mesmo, meus reparos são contra o teatro de câmara que esses meninos cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio, popular, pelo teatro social, ou simplesmente modernista, que ao

menos uma vantagem trás, a mudança de qualquer coisa. Grandioso demais, coletivo demais, próximo das origens verídicas do teatro [...] (Andrade, 2004 b, p. 152)

Em entrevista realizada por mim com o arquiteto Edson Elito (São Paulo, 2014), este declara que no projeto original do teatro não previa janelas, previa-se somente uma grande abertura na parede, porém, posteriormente, para que o prédio fosse tombado pelo Patrimônio Histórico, foi preciso que este buraco fosse fechado, para que todo equipamento e estrutura estivessem protegidos.

Na mesma entrevista, Elito fala das conversas informais que mantinha com “Zé” (José Celso Martinez Corrêa) durante o projeto, as propostas de Elito bem recebidas por Lina, as soluções dadas durante a construção, e me responde com certa curiosidade que não conhecia o texto de Fernando Pessoa, *Um Jantar Muito Original*, texto que utilizo como base da minha prática e onde encontro relações filosóficas com a janela do oficina. Deixa transparecer que acredita no desconhecimento, tanto de Lina, quanto de Zé, em relação ao texto, quando declara que nunca havia conversado sobre este conto de Fernando Pessoa com nenhum dos dois.

Apesar do desconhecimento do conto de Pessoa, por parte dos arquitetos e do Grupo Oficina, esta pesquisa busca relações nas aberturas/janelas, tanto na sala onde se realiza o jantar de Pessoa, quanto no espaço do Teatro Oficina. É interessante notar que ambas são janelas que trazem a claridade *apolínea*, para espaços marcadamente *dionisíacos*. Além disso, no caso do *Oficina*, a abertura que, por força da lei se transforma em janela, estabelece a “troca antropofágica” entre o espaço interno, ritualístico e o seu entorno. Através da janela do *Oficina*, é possível estabelecer uma relação entre a ação ficcional teatral e a ação concreta, não menos teatral do entorno que tenta, em um processo longo de reintegração de posse, não devorar, mas destruir o teatro, neste caso, em um sentido inverso da atitude Tupinambá, em um puro sentido especulativo.

Além disso, a janela do Teatro, ironicamente aproxima o ritual dionisíaco do terreiro do teatro a uma floresta, esta em concreto armado, amorfa, irremediavelmente pálida, sem vida. Esta aproximação estabelece se não uma troca, uma libertação para o entorno cinza de um ritual vivo por sua natureza, pulsante, verde, impregnado de uma energia dionisíaca, que se libera da caixa preta a que foi confinada a partir do teatro Apolíneo.

O espaço ritual originário – o bosque, a floresta – institucionalizou-se, tornou-se espetáculo, representação teatral com texto e numerosas especificações cênicas bem delimitadas. (Barrenachea, 2014, p.32)

O teatro de Estádio, objetivado pelo Oficina, segundo a arquiteta Carila Matzenbacher, cenógrafa da companhia hoje, tem se concretizado nas viagens do grupo, onde se apresentam em estádios com públicos que chegam a duas mil pessoas. Na entrevista que fiz com a arquiteta por correspondência eletrônica (2014), levantei a questão de como levar para fora do Teatro, uma experiência construída dentro do espaço amplamente utilizado pela companhia. Segundo a arquiteta, *alguns parâmetros constantemente estão na lista das adaptações: a pista rua alongada com duas cabeças/portas acessos, os mezaninos nos extremos, o jardim, a fonte, a banda, as telas de projeção, o janelão, a cesalpina, a relação direta com o público e eventuais necessidades específicas de cada montagem.* Ainda segundo Carila, nessas experiências nos estádios *criam-se diferentes relações de público, um mix de teatro Oficina, teatro de Estádio das Dionisíacas, Teatro Artoudiano de Lina do Masp, Teatro sanduíche também de Lina do Sesc Pompéia e teatro Kabuki Japonês.*

Quanto à alegria, o carnaval que Zé Celso emprega em seu teatro, Nietzsche falará não em *A Origem da Tragédia*, quando o filósofo ainda acredita na obra de Wagner como uma nova era trágica, mas posteriormente, depois de abandonar a crença na ópera *wagneriana*. Nietzsche acredita ser imprescindível uma nova tragédia que permita rir de tudo, apresentar outro final para as tragédias, estabelecer outra saída trágica. *Nietzsche afirma que é preciso chegar ao quinto ato da tragédia, à paródia de tudo, é necessário estabelecer o riso amplo e irrestrito sobre todas as tragédias cotidianas, será mister, ainda, rir das religiões, das metafísicas, das morais.* (Barrenachea, 2014, p. 18)

É preciso um verdadeiro renascimento para liberar o trágico de todo medo e piedade dos maus ouvintes, que lhes deram um sentido medíocre saído da má consciência. (Deleuze, 1976, p. 14) E é essa a busca do *Teat(r)O Oficina*, utilizando como meios as propostas de Oswald de Andrade seja na janela que traz para dentro do oficina o *devir*, a vida com suas tempestades e seus dias de sol, seja no seus “teatros estádios” recriados em estádios esportivos, ou por meios tecnológicos que possibilitam que o Terreiro Eletrônico seja “devorado” por todo o mundo.

CONCLUSÃO

Esta dissertação objetivou uma reflexão sobre a similaridade que encontro na arquitetura do edifício do *Teatro Oficina* de São Paulo, com as descrições de cenas literárias dos autores Oswald de Andrade e Fernando Pessoa, em contos que tratam do canibalismo seja filosófico ou literal.

Afim, de entender a concepção da arquitetura de Lina Bo Bardi Edson Elito para o teatro, realizei uma contextualização do processo de desenvolvimento artístico do grupo *Oficina* e do trabalho dos dois arquitetos.

Na busca de respostas para minha percepção da similaridade, procurei as bases filosóficas nos textos de Nietzsche na dualidade entre Apolo e Dionísio, que na minha percepção, se faz presente entre arquitetura apolínea de Lina e Elito, e a linguagem dionisíaca da companhia do encenador José Celso Martinez Corrêa.

As referências utilizadas por Lina Bo Bardi nos projetos para o edifício inaugurado em 1993, aparecem ao longo de sua trajetória. Apesar da afirmação de Edson Elito (in Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999) de que os arquitetos tentavam concretizar as idéias do encenador, a relação de amizade e parcerias profissionais de Lina com “Zé” Celso no mostra que havia entre os dois uma concordância em muitos aspectos.

As propostas de *teatro épico* de Brecht, que o *Oficina* utiliza em suas montagens, já estava presente na arquitetura de Lina, que via o homem como um ator social e à partir dele concebia seus projetos. Antonin Artaud, outra referência do grupo, com o *teatro da crueldade*.

No projeto do *Oficina*, Brecht está na transparência de um espaço onde tudo é cênico: o camarim, a técnica, e a cidade lá fora, que participa do espetáculo através da ampla janela, reafirmando o Te-ato, do homem em seu cotidiano. Artaud, vem na aproximação extrema do ator com o público. Todo espaço é cênico e o espectador provocado por todos os sentidos, tem contato direto com os atores, o que permite a reação da platéia, uma tomada de atitude, como afirma o encenador “na base da porrada.” (Corrêa in <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/jose-celso-martinez-correa> principal dessa dissertação na arquitetura de Lina para o teatro, está presente em diferentes obras que a arquiteta realizou no Brasil. No MASP (Museu de arte de São Paulo), Lina utiliza as amplas janelas, numa tentativa de mudança no conceito de museu. Retira a idéia “poeirenta” do nome do museu, e traz à luz. A transparência do edifício, aproxima o grande público da arte e também a arte do público.

Lina afirma não ter buscado o belo em sua obra, mas a liberdade. Outra obra que se destaca por sua transparência, é a Casa de Vidro, residência de Lina e Pietro Bardi, hoje Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. A arquiteta utiliza as janelas, que são as paredes, como uma defesa *da chuva e do vento, participando, ao mesmo tempo, daquilo que há de poético e ético, mesmo numa tempestade.* (Bardi, 2009) Assumindo, como teoriza Nietzsche, tragicamente a vida.

Uma última referência que trago para esta obra, é a cenografia principal do filme *Prata Palomares*, que se passa no interior de uma igreja, na qual o encenador José Celso e a arquiteta já experimentavam o palco em passarela. Os andaimes utilizados na cenografia do

filme como palco e suporte de equipamentos recebem a mesma função no *Oficina*, aproximando a percepção do espectador que está no teatro, assistindo a um espetáculo da companhia à percepção do espectador do filme.

A minha percepção sobre a dualidade de Apolo e Dionísio se repetirem no teatro Oficina entre a arquitetura e a linguagem cênica, se baseia não na busca da arquitetura pelo Belo, porém no resultado estético que o vidro em Lina, promove nos espaços onde ela o utiliza. A luz que entrapela janela traz para o *Teatro Oficina*, onde Dionísio é uma referência comprovada, ou para a desmistificação do museu como “poeirento”, ou para trazer a clareza e a harmonia, referidas por Nietzsche, como *apolíneo*.

No capítulo 6 dessa dissertação, encontram-se afirmações sobre a busca estética de Lina baseada na “grossura” do sertão nordestino, de *uma massa que inventa e traz uma contribuição seca dura de digerir*. Não pretendo negar esta característica que a distancia da idéia *apolínea*, porém as entradas de luz que Lina proporciona a estes espaços me levam a acreditar que a sua formação modernista, apesar de negada, é percebida não só por mim, como pelo arquiteto Edson Elito, quando afirma:

Houve um saudável e por vezes complexo processo de integração de diferenças culturais e estéticas: de um lado nós arquitetos e nossa formação modernista, os conceitos de limpeza formal, pureza de elementos, *less is more*, racionalismo construtivo, ascetismo e do outro, o teatro de Zé Celso, com o simbolismo, a iconoclastia, o barroco, a antropofagia, o sentido, a emoção e o desejo de contato físico, entre atores e platéia, o teatro (Elito in Instituto Bo e P. M. Bardi, 1999)

Esta pesquisa, não contempla a afirmação de que a “janela” que Oswald de Andrade cita como descrição do ambiente do primeiro ato da peça *O Rei da Velatena* tido influência na construção do edifício Oficina, porém, como observo no capítulo 5, foi a montagem da peça, que motivou toda a (re) visão espacial que o Oficina leva em sua filosofia até os dias de hoje. A *ampla janela por onde entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da anti-sala*, que o autor de *O Rei da Vela* descreve no texto, pode não ter sido feita em referência a peça de Oswald, porém o pensamento antropofágico *oswaldiano*, que levou o *Oficina* a pegar nas marretas e abrir buracos em suas paredes, são perfeitamente concretizados por Lina e Elito.

Ainda sobre a questão das janelas no edifício do teatro, Elito, afirma em entrevista (São Paulo, 2014), que o projeto não contemplava janelas, e sim uma grande abertura. E que os vidros somente foram pensados no fim das obras, por ele, depois de uma visita técnica de um representante do estado que alegou que, por se tratar de um edifício tombado, não poderiam estar estrutura e equipamentos desprotegidos. Elito então estudou uma forma de projetar uma janela que não interferisse na proposta de abertura de Lina, respeitando inclusive uma árvore que existia no jardim interno e que hoje ultrapassa o vidro por um recorte.

A segunda janela literária que cito na similaridade que motiva esta pesquisa, é a de Fernando Pessoa, sob o heterônimo de Alexander Searchno conto *Um jantar muito original*. O autor descreve a cena onde foi servido um jantar canibal:

A única janela - alta, ampla e esplêndida – dava para a rua, e, com o seu enorme caixilho tridividido, valia por três janelas comuns. Era, no entanto, mais do que suficiente para arejar e iluminar aquele interior, o qual, a despeito de muito espaçoso, não se via privado de ar e luz, os maiores dons da natureza. (Pessoa in Rocha & Ruffinelli, 2011)

Os *maiores dons da natureza*, invadem o ambiente *dionisíaco* de *Prosit*, personagem principal do conto, assim como a vegetação no Oficina, que transpassa o vidro da janela. Fernando Pessoa, não só descreve com riqueza de detalhes o ambiente, como traça um perfil detalhado do personagem *Prosit*.

Tratava-se, pois, de uma sociedade cujas artes – sim, artes – eram as da comida, da bebida e do sexo. Coisa artística, sem dúvida. Abjeta, sem dúvida nenhuma. E ela os unia – sexo, bebida e comida – harmoniosamente, sem o menor desacordo entre as partes. [...] Eis o grupo de pessoas – socialmente inúteis, humanamente podres – cujo chefe era *Prosit*, e o era, numa palavra, por ser o pior de todos eles.

O conto de Fernando Pessoa motivou a montagem de uma prática artística, cujo processo eu descrevo no primeiro anexo desta dissertação. A preocupação do autor na descrição minuciosa da sala, que despensa algumas páginas, me levou a acreditar que haveria uma relação entre as três “janelas”. No caso do conto de Pessoa, o arquiteto Edson Elito afirma em entrevista, não conhecer o texto e não ter ouvido em suas conversas com “Zé” Celso ou Lina Bo Bardi a citação do conto.

Apesar de não obter comprovação das referências entre as “janelas”, esta dissertação, traz à luz de Nietzsche e Oswald de Andrade, uma discussão sobre a dualidade de Apolo e Dionísio no tratamento da metáfora oswaldiana da antropofagia canibal Tupy.

Em uma observação artística da obra de Lina Bo Bardi, baseada nas referências que o grupo Oficina traz em sua trajetória, em Oswald de Andrade e em Nietzsche construo a idéia de uma janela, por onde toda a cidade é devorada antropofagicamente - e essa é uma relação mútua -, permitindo que a natureza invada o espaço de Dionísio, que conjuga novamente com a floresta, porém, defendido por Apolo representado pela janela que o protege, mas não o aprisiona.

A relação entre Apolo e Dionísio no Teatro oficina, na minha percepção, não é a de limitação. Os dois Deuses realizam um encontro “franjal”, onde não há uma oposição que exclui, mas uma união que completa, uma dualidade. Uma “devoração mútua” que ocorre num fazer arquitetônico, embriagado pelo teatro dionisíaco. E nesse sentido. *Lina devorou Apolo* de fato, como observa em conversa informal a pesquisadora Evelyn Lima. Trazendo Nietzsche para essa discussão, Deleuze, a partir da filosofia nietzschiana afirma: *A história de uma coisa é geralmente a sucessão das forças que dela se apoderam e a coexistência das forças que lutam para delas se apoderar.* (Deleuze, 1976)

Fazer teatro, nesse sentido, se transforma para Zé Celso em Uzyna de embriaguês, na possibilidade de alcançar vida, experimentando toda sua potencia. É escapar a condição trágica vivenciando-a.

converter o niilismo em vontade de potencia, vencendo a morte com seu próprio corpo, sacrificando-o para entregar-se ao êxtase do acontecimento teatral, sempre reiniciando, morrendo e renascendo, sempre renascendo. A cada momento singular, renascer quando o carnaval cênico desponta na pista do oficina, revelando, em toda sua potencia vital e solar, os corpos e suas corporeidades. (Pires, 2005)

REFERÊNCIAS

Livros

- Andrade, O. (2004a). *O Rei da vela*. (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo.
- Andrade, O. (2004b). *Ponta de Lança*. (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo.
- Andrade, O. (1990). *Manifesto Antropófago [1928]*, in *A Utopia Antropofágica* (Obras Completas de Oswald de Andrade). São Paulo. Globo
- Andrade, O. (1976). *Um Homem sem profissão sob as ordens de mamãe*. (Obras Completas de Oswald de Andrade). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Appia, A. (s/d). *Obra de arte viva*. Lisboa: Editora Arcádia.
- Argan, G. C. (1992). *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Artaud, A. (1993). *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. (1999) *Teatro Oficina – Oficina Theater: 1980 – 1984*. São Paulo: Blau
- Grinover, M. & Rubino, S. (org.) (2009). *Lina por escrito*. São Paulo: Cosac Naif.
- Barrenachea, M. A. (2014). *Nietzsche e a alegria do trágico*. Rio de Janeiro: 7 letras.
- Barros, O. (2010). *O pai do futurismo no país do futuro: as viagens de Marinetti ao Brasil em 1926 e 1936*. Rio de Janeiro: E-papers.
- Batista, M. R. (2006). *Anita Malffatti no tempo e no espaço*. São Paulo: 34.
- Benjamin, W. (2012). *A obra de arte na época de sua reprodutividade técnica*. Porto Alegre: Zouk.
- Bosualdo, C. (org.) (2007). *Tropicalia: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]*. São Paulo: Cosac Naify.
- Cândido, A. (2008). *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul.
- Chiarelli, T. (1995). *Um Jeca nos Vernissages. Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo.
- Lopes, K. & Cohen S. (org.) (2008). *Zé Celso Martinez Corrêa*. Rio de Janeiro: Azougue.
- Corrêa, J. C. M. & Staal, A. H. C. (1998). *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. São Paulo: 34.
- Deleuze, G. (1976). *Nietzsche e a filosofia*. Rio de Janeiro: Rio.
- Gonçalves, M. A. (2012). *1922 : a semana que não terminou*. São Paulo: Companhia das Letras.

LIMA, E. F. W. & Monteiro, C. M. F. (2012). *Entre arquiteturas e cenografias. A arquitetura de Lina BoBardi*. Rio de Janeiro: Contra Capa.

LIMA, E. F. W. & Cardoso, R. J.B.(2010). *Arquitetura e teatro: o edifício teatral de Andrea Palladio a Christian de Portzamparc*. Rio de Janeiro: Contra Capa/Faperj.

Lima, E. F. W. (2006). *Arquitetura, teatro e espaço urbano*. Rio de Janeiro: 7 Letras.

Lima, E. F. W. (2008). *Espaço e teatro. Do edifício teatral à cidade como palco*. Rio de Janeiro: 7 letras.

Milaré, S. (2009). *Batalha da Quimera: Renato Viana e o Modernismo Cênico Brasileiro*. Funart.

Nietzsche, F. (2007). *O nascimento da tragédia*. São Paulo: Companhia das letras

Perniola, M. (1998). *A estética do século XX*. Lisboa: Estampa.

Pires, E. (2005). *Zé Celso e a oficina-uzyna de corpos*. São Paulo: Annabume

Rufinelli, J. & Rocha, J. C. C. (org.) (2011). *Antropofagia hoje? : Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações.

Subirats, E. (2001). *A penúltima visão do paraíso: ensaio sobre memória e globalização*. São Paulo: Studio Nobel.

Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras.

Artigos de revistas científicas

Campos, H. (1981). Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração. *Revista Colóquio/Letras*, nº 62, p. 10-25. [Consultado em 16/03/2014]. Disponível em <http://coloquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/do?bibrecord&id=PT.FCG.RCL.2600>

Pato, C. G. G. & Lima K. P. (1999). Antropofagia e Alteridade. A arte contemporânea como instrumento de autoconhecimento: o caso brasileiro. *Revista Virtual de Ciências Humanas*, nº 4. [Consultado em 02/05/2014] Disponível em <http://www.cfh.ufsc.br/imprimat>

Martins, M. B. (2012). O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago. Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. *Revista Sala Preta*. vol 12 nº.1, p. 209-223. [Consultado em 22/01/2014]. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57566/60623>

Lima, E. F. W.(2008). Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia. *Revista Vitruvius*. ano 09. [Consultado em 22/01/2014]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>

Perrota-Bosch, F.(2014). A "desformalização" da arquitetura de Lina Bo Bardi. A "desformalização" do MASP: *Revista Vitruvius*. nº 160.00. [Consultado em 11/09/2014]. Disponível em <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.165/5063>

Almeida, T. V. (2003). *Crítica e devoração: canibalismo e mitologia cultural*. *Revista Itinerários*. nº 21 [Consultado em 11/09/2014]. Disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2714>.

Costa, L. V. P. (1999). Na boca do estomago. Conversa com José Celso Martinez Correia. *Dialnet*. Vol 12 nº 23-24, p.49-62. [Consultado em 12/09/2014]. Disponível em <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2440321>

Riego, C. B. (2006). O teatro brasileiro nas revistas literárias e culturais do Modernismo: 1922 -1932. Vol 68, p. 69-85 [Consultado em 17/09/2014]. Disponível em http://www.lettras.ufpr.br/documentos/pdf_revistas/cristhina.pdf

Lima. E. F. W. (2008). Por uma revolução da arquitetura teatral: O Oficina e o SESC da Pompéia. *Arquitexto*, ano 09 [Consultado em 17/05/2014]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>

Mostaço, E. (2009). Na Selva (antropofágica) das Cidades. Anais do XXV Simpósio Nacional de História – História e Ética. [Consultado em 20/06/2014]. Disponível em: <http://anpuh.org/anais/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0335.pdf>

Rolnik, S. (1998). *Subjetividade Antropofágica*. Núcleo de estudos da subjetividade [Consultado em 13/01/2014]. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/suely%20rolnik.htm>

Teses de Mestrado ou Doutorado

Silva, I. O. P. (2007). *Bárbaros tecnizados: Cinema no teatro oficina*. (Dissertação de mestrado não publicado). Recuperado em 29 de Setembro, 2014 de Biblioteca digital USP. (acesso nº 979).

Leonelli, C. (2011). *Lina BoBardi [experiências]: entre arquitetura, artes plásticas e teatro*. (Dissertação de Mestrado não publicado). Recuperado em 29 de Setembro, 2014 de Biblioteca digital USP. (acesso nº407).

Queiroz, H. N. (2010). *Verdeamarelo/Anta e Antropofagia: narrativas da identidade nacional brasileira*. (Dissertação de mestrado não publicado). Recuperado em 29 de Setembro, 2014 de Biblioteca digital UFMG. (acesso nº163).

Vídeos

Fonseca, C. (1990). Miramar de Andrade. Recuperado em 23, Abril, 2014, de <http://www.docspt.com/index.php?topic=15260.0>.

TV Brasil (2010). [Oswald de Andrade]. in *De lá Pra cá*. Recuperado em 22, Junho, 2014, de: <https://www.youtube.com/watch?v=N0Ff1QWiuyc>.

Apelido, I. (função). (ano). Título. [Video webcast]. [Episódio de série e televisão]. In *Título da Série*. Recuperado em dia, mês, ano, de url.

Metrópolis (2012).Semana de Arte Moderna 90 anos. Recuperado e, 22, junho, 2014 de https://www.youtube.com/watch?v=LdO_ebONK9I.

Côrrea, J. C. M. (2010) Dramaturgo Zé Celso é anistiado em sessão emocionada. Recuperado em 12, Junho, 2014 de http://www.youtube.com/watch?v=hVnIZE_RESw.

Corrêa, J. C. M. (2010). Hélio Oiticica, a revolução pagã, a antropofagia de Oswald de Andrade e Lina Bo Bardi: a terra tremeu no Teatro Oficina. Recuperado em 13, Maio, 2014 de <http://www.youtube.com/watch?v=aQjprQ-fRHU>.

Eichbauer, H. (2010). Estudio Foto Carlos. Recuperado em 11, Setembro, 2014 de <https://www.youtube.com/watch?v=Ao5lDdbj1cM>.

Cardoso, I. (1979). H.O.Rio de Janeiro. Recuperado em 26, Julho, 2014 de <http://portacurtas.org.br/filme/?name=ho>.

Michilis, Aurélio (1993) – Lina Bo Bardi. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

Internet

Aranha, G. (1922). *Academia Brasileira de Letras*. Recuperado em 18, Junho, 2014, de <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?inoid=595&sid=340>

Itaú cultural. (S/D). *Arte Moderna*. Recuperado em 15, Junho, 2014, de <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo344/Semana-de-Arte-Moderna->

Corrêa, J. C. M. (S/D). Tropicália. Recuperado em 15, Junho, 2014, de <http://tropicalia.com.br/ilumencarnados-seres/depoimentos/jose-celso-martinez-correa>.

Corrêa, J. C. M. (2009). Teatro Oficina. Recuperado em 13, Fevereiro, 2014, de <http://www.teatrooficina.com.br/menus/51/posts/258>.

Corrêa, J. C. M. (S/D). Tropicália. Recuperado em 28, Maio, 2014, de <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/teatro-oficina>.

Outros conteúdos relevantes

Corrêa, J. C. M. (1968). Teatro e a realidade brasileira. *Revista Civilização Brasileira*. [Caderno especial nº2]

Bardi, L. B. (1982). *O Belo e o direiro ao Feio*. Peça de divulgação da exposição homônima. São Paulo: SESC Pompeia.

Paniago, Paulo (1995, 29, Novembro). Os anos da vanguarda cultural baiana. *Jornal de Brasília*.

Lobato, M. (1917, 20, Dezembro). A propósito da exposição Malfatti. O Estado de São Paulo

ANEXO 1

Um Jantar muito original

O período de pesquisa e da elaboração da prática artística, resultante da pesquisa, aconteceu no Brasil, no primeiro semestre de 2014. Os primeiros passos foram no sentido de encontrar os nomes de referência da minha pesquisa para possíveis entrevistas. Algumas realizadas, outras não.

O primeiro contato foi com o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Eu acreditava que deveria conhecer com mais profundidade o trabalho da Arquiteta, principalmente visitando suas obras, como fiz em São Paulo nas visitas ao SESC Pompéia, ao Teatro Oficina e à casa da própria Lina, onde funciona o Instituto – a *Casa de Vidro*.

Conversei com a coordenadora do Instituto, que apesar de muito atarefada com o restauro de peças da Arquiteta, que seriam expostas na Suíça, entre uma costura e outra, soltava pistas de nomes e obras onde eu poderia encontrar respostas para minhas questões iniciais. Numa dessas conversas, ela me deu o contacto do arquiteto Edson Elito, que eu conhecia por nome, por já ter lido o livro *Lina Bo Bardi: Teatro Oficina - Oficina Theater, 1980-1984*. No mesmo dia liguei para o escritório do arquiteto e para minha surpresa ele mesmo atendeu e combinamos um encontro na semana seguinte.

Durante a preparação das questões, reli o livro em que ele relata a obra, a relação com o Teatro Oficina e com a Lina. Edson Elito me surpreendeu mais uma vez, com a sugestão de que deveríamos gravar nossa conversa e se colocando bastante a vontade, com um desejo de elucidação que ia além do que eu esperava. É a partir dessa conversa, que conheço ainda melhor o seu envolvimento com o Teatro Oficina, que se dá antes da proposta arquitetônica da Lina, quando o arquiteto trabalhava com o grupo na produção de vídeos.

Assim. Edson Elito não só me abre um mundo de possibilidades de uma pesquisa bibliográfica, mas principalmente me dá indicações de nomes de pessoas as quais me ajudariam na pesquisa. Uma delas, Ana Rúbia, produtora do Teatro Oficina que me auxiliou na entrevista com as arquitetas que trabalham como cenógrafas no teatro atualmente.

O processo de pesquisa caminhou paralelo às leituras do conto *Um jantar Muito Original* com um grupo de amigos dispostos a descobrir comigo o formato da prática. Uma *performance*, uma peça, um vídeo, uma instalação... fomos construindo juntos. Cada amigo que se agregava, trazia uma referência de sua linguagem habitual: atores, um cantor de musicais, um ator de cinema, uma estudante de cinema, um dramaturgo, enfim, tínhamos uma interdisciplinaridade voltada para o conto e para o tema que desde o início fui fomentando quase diariamente com filmes, textos, vídeos e músicas. Criamos um grupo virtual de debates, onde eu expunha idéias e dialogávamos sobre o formato. Ao fim, decidimos por uma *performance*, que aconteceria em uma instalação.

O local onde seria a realização, eu já havia pensado, mesmo antes de chegar ao Brasil. Estudei na UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, no edifício modernista de Lúcio Costa e entendia que aquelas janelas eram o mais próximo do que eu pensava para Apolo como uma forma não limitadora, uma forma que daria a Dionísio a liberdade de criação. A transparência do edifício e a natureza que o invade por todos os lados, inclusive interiormente, com seus jardins, se encaixa perfeitamente na minha pesquisa.

Encontramo-nos duas vezes no espaço para leitura do conto que já havíamos adaptado. Depois dos encontros, desenhei uma *performance* que utilizaria alguns locais da Escola, seria como uma peça itinerante. Levei à reunião o formato, para divisão das personagens, e nesse dia, veio se juntar a nós, uma dupla de amigos que possuem um estúdio de filmagem e edição e estavam dispostos a documentar tudo em vídeo para que eu expusesse durante a defesa. Naquele dia, todo formato foi alterado. O envolvimento dos dois rapazes e a disposição do grupo nos fizeram pensar num curta metragem produzido a partir da *performance*, onde o público passante seria convidado a participar como personagens.

Começava ali o meu trabalho principal: desenvolver a estética do banquete. Voltei para pesquisa e busquei referências do canibalismo. Juntei numa página, de uma só vez, como num vômito tudo o que eu havia devorado durante as pesquisas. Ali estavam Nietzsche, os índios Tupinambás, Oswald de Andrade, Dali, Breton, a Revolução Industrial e o Consumo, o Kitsch, o Capitalismo, o Catolicismo e a Catequese, a Arte Póvera, a Pop Arte, e a Umbanda.

Fui a um centro comercial que funciona no subúrbio do Rio de Janeiro e decidi sair dali, naquele dia, com o meu banquete pronto. Assim como num revólver com uma única bala, passei o dia inteiro no *Mercadão de Madureira*. O mercado é um edifício de dois andares, onde nas mais de cem lojas se encontram, de forma orgânica e labiríntica, lojas de artigos chineses, casas de decoração de festas, uma infinidade de lojas de artigos de umbanda, uma seção só de animais para abate (o que garante o odor marcante do lugar), estandes de ervas, frutarias, depósitos de bebida e doces, lanchonetes, papelaria etc. Mergulhei numa estética bastante próxima do que Lina via como cultura popular e que se reflete em suas exposições.

Circulei algumas vezes dentro do mercado só para observar e tentar encontrar o meu banquete. Realizá-lo dentro da minha cabeça para depois objetivar as compras. A forma como os clientes avançavam em produtos chineses de péssimo gosto a *preços inacreditáveis* (assim diziam os locutores à frete das lojas), o odor tão próximo do que eu penso de uma mistura de carne, vinho, ervas, frutas e um multidão num local fechado, me fizeram idealizar um banquete onde o consumo, a devoração do Kitsch, do inútil, se mistura com o tribal, com o nativo. Assim fui às compras e aproveitei *preços imbatíveis*, devorando e muitas vezes guerreando com alguém que me dizia: “Essa almofada fica linda num sofá de cor”.

Voltei a encontrar o grupo e precisava decidir como matar Prosit, que no conto é arremessado pela janela. Estava terminando a leitura do livro *Tropicália: Uma revolução na cultura brasileira*, de Carlos Bosualdo no caminho do encontro, quando cheguei à forma da *devoração* de Prosit como uma *devoração neo-concreto*.

A relação do público com a obra, que eu já havia abordado na montagem da peça *Yoni* na ESMAE, como exercício, fazia sentido novamente. Fazia total sentido ter Helio Oiticica na *performance* e na morte de alguém que para mim não morreria. A morte do *Super Homemnietzschiano* Prosit, não poderia ser de fato encenado como morte.

Alguém como o *dionisíaco* Prosit, só poderia fazer de sua *devoração*, um Carnaval. Então pensei na morte do personagem, que é morto às pancadas pelos integrantes da associação gastronômica, como um grande carnaval, onde o transe que tomou conta dos associados fosse gerado não pela raiva, pelo horror, mas pela alegria dionisíaca e tupinambá. Vesti um

grupo de amigos e seus filhos com materiais coloridos, colocamos sambas, fiz uma pequena introdução do que são os *Parangolés* do Helio Oiticica e o resultado era o que eu queria para a performance.

Os tecidos que eu usaria eram o cetim e o tafetá coloridos, eu entendia que estava pronto, até ir à casa de uma amiga que tinha na mesa da cozinha, uma toalha plástica com desenhos de melancias abertas. Pegamos a toalha e fizemos dela um *Parangolé*. Com o plástico, a escultura que formávamos no corpo, tinha mais volume e as estampas, que depois fui buscar em lojas, tinham o apelo do alimento, que além de estar dentro do contexto do banquete, possuíam cores ainda mais próximas do que eu esperava de uma carnificina. O resultado foi uma mistura de cores e formas, que compunham uma grande mancha orgânica, sem limites, como afirma Mario Perniola.

O “ver por linhas” é essencialmente diferente do “ver por manchas”: o “linear” e o “pictórico” constituem duas orientações opostas da sensibilidade (...). A primeira é linear e tátil, porque vê os limites dos objetos, palpa os seus contornos, faculta, a quem olha a impressão de tocar as imagens; a segunda, pelo contrário, é pictórica e óptica, porque tem uma percepção flutuante e esfumada da forma, dissolve a continuidade dos contornos, confere autonomia à composição, à luz e às cores. (Perniola, 1998, pg 54)

Estava tudo pronto. Tratei das liberações do espaço, dos convites, criei um evento no *Facebook*, onde atualizava diariamente trechos do conto como narrativas para fotos das minhas experiências para o banquete.

Com a data marcada, me dediquei a um roteiro o mais detalhado possível para que durante a *performance* não tivéssemos que repetir acontecimentos para qualidade do vídeo. Queria que todos os convidados estivessem realmente em uma *performance* onde eu leria partes do conto e colocaria temas da minha pesquisa para discussão na mesa. A originalidade do banquete seria discutida com o público que não estava ciente de que se tratava de um jantar canibal, com exceção de poucos curiosos, que ao ver o nome do evento, iriam certamente ao *Google* saber do que se tratava. Quanto à divulgação do nome, tive receio inicialmente, mas não me pareceu fácil encontrar este texto do Fernando Pessoa disponível na rede, a não ser um audiolivro lido por uma atriz portuguesa.

Gravamos num jardim próximo ao edifício da UFRJ o jantar anterior. Prosit fez o anúncio que ofereceria Um *Jantar Muito Original* e filmamos também algumas cenas com o ator que interpretou a personagem *Meyer*, o contador da história. Na cena do jantar onde houve o anúncio, Prosit e os convivas estão sentados em redes de descanso e esteiras espalhadas pelo jardim. Prosit tem um cocar feito de Espada de São Jorge, uma planta bastante usada para afastar *mau-olhado*. Segundo o conto, os associados discutiam a falta de originalidade na culinária bem como na arte durante a sobremesa, e como signo desta falta de originalidade todos os associados, inclusive Prosit, lambem chupas infantis, daqueles de deixar a língua colorida.

Os atores receberam o texto na noite anterior. Não queríamos ensaios, maquiagens ou figurinos. Os únicos adereços produzidos foram golas e punhos que levei para usarem.

No dia 03 de Agosto de 2014 cheguei cedo à universidade e ainda sozinha fui montando o banquete. Quando os atores chegaram passamos o que seria feito como num ensaio. Os convidados chegaram por volta de 14hs. Os recebemos no hall do edifício e contamos a eles do que se tratava o banquete. Falamos da associação gastronômica, por quem ela era formada, onde se passava o conto e principalmente o que foi o jantar anterior onde Prosit anunciou que daria *Um Jantar Muito Original* em sua casa. Falamos também do diálogo entre Prosit e cinco rapazes de Frankfurt e os motivos que levaram a disputa dele com o grupo. Guardamos o segredo da refeição para ser revelado por Prosit à mesa.

Os *convivas*, como são chamados no conto, foram conduzidos por dois atores até o andar superior e convidados a sentar. Prosit já estava à mesa com seu copo de vinho. Ele vestia um enorme *Parangolé* de cetim vinho e um cocar Tupinambá, feito por um amigo carnavalesco da escola de samba Unidos da Tijuca. Com os convidados a mesa, eu agradeço a presença de todos e falo um pouco do meu banquete. Eu e os atores instigamos os convidados a buscarem a originalidade daquele banquete. Alguém disse que estaria no figurino de Prosit, outros, que era a comida (eu servi ao público uma comida muito usada no Brasil como entrada, servida em um palito de dentes, chama-se *Sacanagem*).

Pedimos a todos que filmassem, fotografassem, mexessem nos objetos, lessem os livros que estavam expostos a mesa. Alguns liam e comentavam o livro. Durou pouco mais de 40 minutos. A comida e o vinho eram servidos por uma atriz, com a vestimenta usada pela entidade *Abaluaê*, da Umbanda. No conto, a iluminação atrapalha os associados na identificação de quem eram os serviçais. Meyer, o narrador e o associado que estava mais próximo do anfitrião, achava que os cinco serviçais negros, eram os cinco rapazes de Frankfurt. A indumentária pensada para a personagem foi baseada na forma da vestimenta da entidade não só pela religião sincrética, mas por dar a possibilidade de esconder a face. A umbanda é uma religião nascida no Brasil, no período da escravatura, a partir do sincretismo dos cultos afros trazidos pelos escravos, da cultura do índio brasileiro e do catolicismo trazido pelo Europeu. Essa devoração denota perfeitamente com meu argumento e por isso está presente, inclusive nos suportes que usei no banquete.

A mesa estava posta sob esteiras usadas em rituais da Umbanda e de outros cultos afro-brasileiros, que também serviram de inspiração para forma em que se encontravam expostos os objetos e seus suportes. Alguns alguidares de barro foram espalhados pela mesa, uma referencia às oferendas aos orixás do Umbanda. Nesses alguidares, trabalhei o consumo em diferentes formas: o dinheiro, a religião, a medicina e a cultura. A decoração da mesa, bem, como a iluminação era repleta de objetos Kitsch, uma referencia ao consumo de massa.

Não há duvida de que o nosso lugar se encontra no pólo oposto ao dos gregos. Nunca antes as obras de arte foram tecnicamente reproduzíveis Em escala tão elevada e em extensão tão ampla como hoje..(BENJAMIN, 2012. Pg 51)

Os convivas sentavam sobre almofadas, que assim como o banquete, comunicavam a reprodutividade da arte, o Kitsch e trazia referencias a obra *Tropicália* de Helio Oiticica nas estampas, além reafirmar a participação do espectador na obra.

Lina Bo Bardi estava presente no *Jantar*, na influência da exposição *O Belo e o direito ao Feio*, realizada pela arquiteta no SESC Pompéia em 1982. A exposição foi uma grande

inspiração na busca pela estética que tratava da devoração em diferentes variações, passando inclusive pelo acesso que o *Povo* pôde ter a partir da produção industrial. Lina, em sua trajetória no Brasil, buscou referenciar a identidade nacional, à produção artística, ao pré-artisanato nordestino *que não esconde a pobreza da experiência da qual é resultante*.(PERROTTA-BOSCH, Francesco. 2014) A mostra de Lina é uma crítica ao olhar discriminatórios que nasceu na Alemanha, através do Kitsch como uma aversão da alta burguesia sobre a produção popular.

Essa pequena exposição é uma integração do Kitsch – é apenas um pequeno exemplo do DIREITO AO FEIO, base essencial de muitas civilizações desde a África até o extremo Oriente que nunca conheceram o “conceito” de Belo.Campo de concentração obrigado da civilização ocidental. De todo esse processo foram excluídos uns ainda menos afortunados: O Povo. O povo nunca é kitsch. Mas esta é uma outra história. (BARDI, 1982).

Assim, os objetos de decoração do banquete e as almofadas usadas pelo público, são uma referência não só à crítica da Lina, mas também à *Tropicália* de Hélio Oiticica e ao *tropicalismo* de Caetano Veloso, quando elevam o Kitsch ao status de arte.

No centro da mesa, estava um rapaz vestido com uma calça *Jeans*, símbolo que trago de outra *variação* da antropofagia:a moda.O jeans através da magia do “artefato tecnológico cinema”, tomou conta do mundo no final dos anos de 1960, tornando homens comuns em *fac-similares* dos seus deuses*hollywoodianos*. Os homens poderiam assim, pelo menos em seus universos imaginários, tornarem-seiguais ou similaresaseus deuses, por sua vez, produtos do mesmo artefato tecnológico.

O rapaz de jeans também era parte do banquete, e foi devorado pelas câmeras fotográficas num momento em que, tornando-se,performativamente,a imagemde São Sebastião, levanta-se para, em um ato misto de “heroísmo e sacrifício”, ser permissivamente alvejado, pelas “flechas luminosas” das câmeras fotográficas de aparelhos celulares.

Depois de beberem o vinho, discutirem sobre os temas expostos à mesa e ouvirem a minha defesa para o banquete, eu, que estava à mesa com o computador ligado e fazia a direção dos acontecimentos com a entrada de músicas que serviam como *deixas*, dou o sinal a Prosit, que se levanta, e ao som da musica *Homem Bomba*, de Jorge Mautner, dança com seu *Parangolé* em volta das pessoas. Ele volta à cabeceira da mesa e faz o anuncio da originalidade do banquete. Os convivas, diferente do horror que descreve Pessoa no conto, aplaudem calorosamente o ator, que inicia uma segunda dança ao som da musica *Superbacana* de Caetano Veloso, uma referência a *Tropicália*. O público recebe os *Parangolés* de toalhas plásticas, a música fica ainda mais alta e todos são convidados dançar em volta de Prosit.

Descemos ao hall, ainda com aquela energia e alegria que já contagiava a todos. Os atores instigavam os convidados a dançarem e orientavam como usar o *Parangolé*. Depois de muita brincadeira, a musica parou e pedimos que todos jogassem seus *Parangolés* sobre Prosit, simulando sua morte e corressem para fora da sala por uma porta que é a continuação das vidraças do edifício.

Diferente do que aconteceu na narrativa de Meyer no conto do Pessoa, ninguém queria sair de lá.

A concepção da performance, foi também baseada na personalidade de Prosit. Os estudos que fiz do texto, sozinha ou com o grupo, estiveram basicamente focados em desvendar quem seria esse homem tão enigmático que Fernando Pessoa desenhara tão detalhadamente. Eu reconhecia no texto indícios do que eu encontrava nas leituras de Nietzsche e foi a partir das leituras filosóficas que construí a personagem.

Prosit é a criança, é pleno, é o ser da afirmação, o ser do humor. Desprovido de moral, ele mata os cinco rapazes e os serve em um banquete. Em nenhum momento, o autor fala de arrependimento ou crueldade. O ato é só mais uma das suas brincadeiras, dentre tantas que ele costumava fazer com os associados. O riso, a dança, o carnaval, foram os recursos que utilizei para desenhar esta personagem que contém a filosofia nietzschiana, a personalidade zombeteira de Oswald de Andrade e o *desbunde* de José Celso Martinez Corrêa.

Na intensão de esclarecer um comportamento ou talvez um conceito de “modo de vida”, que o homem de teatro José Celso Martinez Corrêa denomina satiricamente de *DESBUNDE*, apresento parte de um depoimento deste autor, onde ele relata um momento tão penoso, durante a ditadura militar no Brasil. Trata-se de um episódio de tortura, bastante comum neste período, sempre buscando pelos militares confissões, em sua maioria, existentes só na mente dos torturadores.

Quando eu fui torturado, mais ou menos uns 12 homens que fizeram uma roda, me encheram de porrada, me penduraram no pau de arara. (...) mas mais do que a dor que dói demais na coluna (...) é ver aquelas pessoas que não ouvem, não vêem, não enxergam. (...) aquelas pessoas que ficam totalmente desumanizadas - não animalizadas - desumanizadas, sem alma nenhuma e que batem, batem (...). Mas eu não cultivei o ressentimento. Eu ganhei. (...) o desbunde foi mais importante. Desbundar, cair no chão e nascer de novo e começar a perceber seus movimentos, teu cheiro, o cheiro dos outros. Tá no inconsciente exatamente a vida como ela é com sua insegurança com sua instabilidade com seu tesão, com sua alma vibrando, sem nenhum código moral, sem nenhum juízo.(CORRÊA, 2010)

Este pensamento, presente em José Celso, em um momento tão difícil, nos remete a uma frase de Oswald de Andrade no seu Manifesto Antropofágico. Ambos podem corroborar com a idéia de que o *desbunde*, ou talvez a sublimação, sejam caminhos para o alcance de objetivos geralmente social ou politicamente proscritos, porém extremamente revolucionários. Em Oswald, podemos ler: *A alegria é a prova dos nove! Acredito que a frase dispensa comentários. (ANDRADE apud RUFINO; ROCHA, 2011)*

A linguagem que inicialmente previa para a prática era teatral. Uma *performance*, porém com atores que fariam a leitura e um público que assistiria a tudo. Aos poucos, este público, foi ganhando ação na minha proposta e por fim, eram personagens do conto. Com a entrada do vídeo, entendi que teria dois resultados. A *performance* e o vídeo da performance, permitiram dois tipos de espectador: o primeiro foi o público presente que participou ativamente do jantar e que alinha-se com a proposta *neo-concreta* e um segundo, com uma postura mais crítica, que assiste a um vídeo, que não é apenas a documentação de uma prática, mas contém interferências tecnológicas que possibilitariam outros recursos como por exemplo a câmera lenta usada nas danças de Prosit e dos Pretos. Para Benjamin (2012, pg 99), tais recursos *de modo algum aparecem como desaceleração de movimentos rápidos, mas como propriamente deslizantes, flutuantes, supraterrrestres.*

Apesar de prever a segunda linguagem – o vídeo – toda estrutura foi produzida para a *performance*. Os recursos do vídeo foram deixados para uma segunda fase, no estúdio. O aspecto performático do evento pode ser percebido pela ausência da maquiagem, e pela espontaneidade dos acontecimentos. Tive a intenção de que se mantivesse a *aura* da *performance*, no intuito de também trazer para a pesquisa e para a prática a afirmação da

intencionalidade em Benjamin (2012, pg. 63), quando ele afirma que *do mesmo modo como o lançamento de um disco em uma arena esportiva, durante uma competição, se diferencia do lançamento do mesmo disco, no mesmo local, com a mesma trajetória, que ocorresse para matar um homem.*

Na intencionalidade desse processo, o vídeo é a linguagem antropofágica tecnologizada, concretizada ou transformada, quando vista pelas lentes do artefato tecnológico. É com a existência do vídeo, este produto tecnológico, que posso exportar uma cultura e dividir o conhecimento com outro continente. Esta condição me remete ao início de todo este estudo, que agora apresento: Oswald de Andrade. Em seu Manifesto Antropófago, Oswald referencia esta talvez invasão, como a nova barbárie. Assim, o autor afirma a posição do homem que “come” o cenário cultural que lhe chega aos sentidos, para em seguida, “vomita-lo”, através da técnica e do artefato sobre seu próprio espaço ou ainda sobre o espaço e os sentidos de outrem.

(..) é ainda nos limites de seu espaço regional que o homem antropofágico se converte no bárbaro tecnizado de Keyserling, ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua liberdade moral e política.(ANDRADE, 1990. Pg 23)

Neste mesmo Manifesto Antropófago, Andrade (1990, pg. 103) apresenta o que ele denomina *a formulação essencial do homem como problema e como realidade. O 1º termo: tese – o homem natural; o 2º termo: antítese – o homem civilizado; o 3º termo: síntese – o homem natural tecnizado.* Assim, a construção deste vídeo focou-se em uma desconstrução do teatro, como manifestação intrínseca de todas as artes para buscar o natural do homem/ator, as relações do homem com o próprio homem, além das percepções humanas sobre tais relações e suas consequentes atitudes. A entrada da tecnologia, aqui representada pelas máquinas de reprodução cinematográfica, neste espaço, pode “aurear” todo o sistema com o “status” de modernidade civilizatória e desta forma transformar, ainda que aparentemente, o conjunto humano, presente à *performance em homens naturais tecnizados.*

Assim, cruzamos as barreiras do espaço e do tempo – características físicas da encenação teatral, sempre condenada à morte após cada “função”, para renascer em outro estado de movimento – utilizando-nos desta que Andrade caracterizou como a *natureza tecnizada.*

Para encerrar este texto, apropriamo-nos *antropofagicamente* das palavras de Benjamin (2012, pg. 75), fazendo delas a justificativa final da construção deste vídeo: *agora, porém, essa imagem especular tornou-se destacável dele (o ator), podendo ser transportada. Para onde? Para diante da massa.*