

ARTES CÊNICAS

**RELATOS DE UMA APRENDIZ
ANTROPÓFAGA:
UMA EXPERIÊNCIA NA UNIVERSIDADE
ANTROPÓFAGA
(TEATRO OFICINA 2015-2017)**

JOANA POPPE CRIVELLA



**Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Programa de Pós-Graduação
Mestrado e Doutorado em Artes Cênicas**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
OUTUBRO DE 2018**

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE
JANEIRO UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES - CLA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS-PPGAC

JOANA POPPE

RELATOS DE UMA APRENDIZ ANTROPÓFAGA:

Uma experiência na Universidade Antropófaga (Teatro Oficina 2015-2017)

Rio de Janeiro

2018

JOANA POPPE CRIVELLA

RELATOS DE UMA APRENDIZ ANTROPÓFAGA:

Uma experiência na Universidade Antropófaga (Teatro Oficina 2015-2017)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação de Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro para a obtenção do título de mestre em Artes Cênicas realizado sob orientação do professor Dr. José da Costa Filho.

Rio de Janeiro,
Outubro de 2018

Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

P831 Poppe Crivella, Joana
Relatos de uma aprendiz antropófaga: Uma
experiência na Universidade Antropófaga (Teatro
Oficina 2015-2017) / Joana Poppe Crivella. --
Rio de Janeiro, 2018.

161

Orientador: José da Costa Filho .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-
Graduação em Artes Cênicas, 2018.

À Antropofagia. 2. Teatro Brasileiro. 3.
Processo. 4. Oswald de Andrade. I. , José da
Costa Filho, orient. II. Título.

ERRATA

**Na Folha de Aprovação consta o nome do Título da Dissertação como
“RELATOS DE UMA APRENDIZ ANTROPÓFAGA:
UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA (TEATRO
OFICINA 2015-2017)”**

**A BANCA DE DEFESA FEZ A MUDANÇA PARA O NOME
CORRETO DO TÍTULO DA DISSERTAÇÃO NA ATA DE
APROVAÇÃO:
“RELATOS DE UMA APRENDIZ ANTROPÓFAGA:
UMA EXPERIÊNCIA NA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA (TEATR
O OFICINA 2015-2017)”**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

**“RELATOS DE UMA APRENDIZ ANTROPÓFAGA:
UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA (TEATRO OFICINA 2015-2017)”**

por

JOANA POPPE CRIVELLA

Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. José da Costa Filho - Orientador

Profa. Dra. Nanci de Freitas (UERJ)

Profa. Dra. Ana Maria de Bulhões Carvalho (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada, com
sugestão de publicação

Rio de Janeiro, RJ, em 05 de outubro de 2018

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), pela viabilização dessa pesquisa.

Ao Prof. Dr. José Da Costa Filho, pelos encontros de orientação, sem os quais esse trabalho não seria possível.

À Pró- Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa pela disponibilização da bolsa CAPES possibilitando maior dedicação à pesquisa e a criação de um espaço de intercâmbios enriquecedores.

À Prof. Dra. Ana Maria Bulhões e a Prof. Dra. Nanci de Freitas, pelas importantes considerações na ocasião da banca de qualificação.

À companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, que gentilmente nos permitiu ter acesso a seus acervos.

Aos companheiros da Universidade Antropófaga, de todas edições, pela contribuição em esclarecer muitas questões caras a esse trabalho.

Meus sinceros agradecimentos à Camila Mota, Zé Celso, Brenda Amaral, Leticia Coura, Marcelo Drummond, Sylvia Prado, Igor Marotti, Cafira Zóe, Luis Felipe Lucas, Joana Medeiros, Maria Bitarello, Kelly Campello, Pedro Uchôa, Jéssica Menezes, Lua Lucas, Ed Barroso, Ayla Alencar, Felipe Botelho, Rafael Montorfano, Jair Molina Jr, e Jennifer Glass.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, que, com intensa dedicação às disciplinas ministradas, contribuíram para a ampliação do olhar, e de todos os outros sentidos sobre o fazer teatral.

Agradeço à Biblioteca Central da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

Aos companheiros de mestrado que partilharam comigo suas inquietações e transformaram a sala de aula em um espaço de convívio intenso e trocas intelectuais e afetivas.

À André Duchiade,

À companheira de inquietações Aline Pais (*In memoriam*).

Agradeço à professora e querida tia Maria Alice Poppe.

À minha família, pela força e apoio nessa caminhada.

Isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo (Rancière, 2012, p. 23)

RESUMO

Esta dissertação pretende estudar múltiplos aspectos da Universidade Antropófaga, que possam estar relacionados ao processo de desenvolvimento de linguagem própria do Teatro Oficina Uzyna Uzona, a partir das experiências da autora na Universidade Antropófaga entre os anos de 2015 e 2016. Na busca por compreender as relações mestre-aprendiz e espectador-cena será analisada a estrutura proposta pelo teórico Jacques Rancière e também parte da obra de Oswald de Andrade, autor modernista fundamental nas investigações do coletivo. Também será levada a cabo uma reflexão sobre a possível realização de uma estética da Antropofagia dentro do processo da Universidade. O espetáculo Macumba Antropófaga, que integra o conjunto de obras da companhia, igualmente é analisado no presente trabalho. Finalmente serão abordados ainda aspectos musicais extraídos da obra de Villa-Lobos (1958) e *O Poema sinfônico Mandú-Çarará* que fez parte do conjunto de eventos da Universidade.

Palavras-chaves: Antropofagia. Teatro Brasileiro. Processo. Oswald de Andrade.

ABSTRACT

This dissertation studies the multiple aspects from the "Universidade Antropófaga" (Anthropophagic University) which may be related to the process of development of Teatro Oficina Uzyna Uzona's own language, from the author's experiences at the Anthropophagic University between 2015 and 2016. Looking to understand the relation between schoolmaster-ignoramus and spectator-scene, we will examine this structure from theories developed by Jacques Rancière, and also a part of Oswald de Andrade, a modernist writer that contributes to the discussion. There will also be a discussion about a possible realization of an Anthropophagic aesthetic inside the process in University. The play "Macumba Antropófaga" (Anthropophagic Macumba) which integrates the company's set of works, will be analyzed by this research. Finally we will also highlight musical pieces like Villa-Lobos's (1958) *Mandú-Çarará Symphonic Poem*, which integrates the University's set of events.

KEYWORDS Anthropophagic. Brazilian theatre. Process. Oswald de Andrade

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 — Aula magna com o diretor José Celso Martinez Corrêa.....	20
Figura 2 — Aula de percussão	33
Figura 3 — Rito da Primeira Estação Pau Brasil no terreno na parte dos fundos do edifício teatral.....	34
Figura 4 — Cartaz do Rito da Primeira Estação Pau Brasil	37
Figura 5 — Quadro de horários do corpo discente do mês de setembro	38
Figura 6 — Mapa da Virada da Educação (19 de setembro de 2015).....	42
Figura 7 — Pintura com urucum na EMEI Gabriel Prestes	44
Figura 8 — Registro durante os ensaios do espetáculo Mistérios Gozosos.....	50
Figura 9 — Rio corre as ruas do Bixiga no Carnaval de rua de São Paulo com elementos de cena.....	53
Figura 10 — O rio desce do viaduto da rua Jaceguai (SP).....	55
Figura 11 — Músicos e instrumentos localizados na região do "sambaqui" no Teatro Oficina Uzyna Uzona	55
Figura 12 — Mapeamento da região do Bixiga com destaque do percurso do espetáculo Macumba Antropófaga	60
Figura 13 — Espectadora Anônima	68
Figura 14 — Recorte do manuscrito da Poema Sinfônico Mandú-Çarará.....	88
Figura 15 — Palco-pista método de aprendizagem na Universidade Antropófaga de Mandu-Çarará.....	95

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
2 RELATOS DA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA	17
2.1 RITO PAU BRASIL.....	29
2.2 VIRADA DA EDUCAÇÃO	40
2.3 CADERNOS DE ATUAÇÃO (2015).....	49
2.4 BLOCO PAU BRASIL	53
3 ESPECTADORA ANÔNIMA	57
3.1 MACUMBA ANTROPÓFAGA	58
3.2 CORO DAS MULHERES DE AÇÚCAR	70
4 MANDÚ-ÇARARÁ	79
4.1 VOCABULÁRIO E O POEMA SINFÔNICO DE HEITOR VILLA-LOBOS	82
4.2 APROPRIAÇÕES DE MÁRIO DE ANDRADE.....	90
4.3 MANDÚ-ÇARARÁ NA MACUMBA ANTROPÓFAGA E UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA	92
5 CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS.....	107
APÊNDICE A.....	114
APÊNDICE B.....	124
ANEXO A	135
ANEXO B.....	136
ANEXO C	146
ANEXO D	148
ANEXO E.....	150
ANEXO F.....	151
ANEXO G	152

INTRODUÇÃO

Essa dissertação apresenta reflexões sobre os processos plurais de criação dentro do Teatro Oficina Uzyna Uzona¹, na cidade de São Paulo, e os modos de atuação desenvolvidos por atores e músicos do Teatro Oficina no contexto da Universidade Antropófaga (UA)², composta por eventos e dinâmicas realizadas dentro da sede do Teatro Oficina Uzyna Uzona no bairro do Bixiga, entre os anos de 2015 e 2016.

Além disso, o estudo desenvolvido nessa dissertação enfoca a remontagem do espetáculo Macumba Antropófaga ocorrida no ano de 2017. A primeira encenação deste espetáculo foi realizada em 2011, a partir de investigações anteriores acerca da obra de Oswald de Andrade. A Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona realizou uma encenação em 2008, em comemoração dos 80 anos do Manifesto Antropófago (1928). Posteriormente, no ano de 2010, na viagem das Dionisíacas,³ os atuadores do Teatro Oficina já haviam desenvolvido uma montagem chamada Macumba Antropófaga Urbana de Sampã, realizada⁴ no contexto de 50 anos de teatro profissional do Grupo Oficina. A peça faz uma referência direta ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e desenvolve um panorama histórico do período, além da política do tempo presente.

Assim como ocorreu na Universidade Antropófaga, o espetáculo realizado pela companhia, Macumba Antropófaga, atravessava a cidade de São Paulo.

¹ Importante companhia teatral localizada em São Paulo que se profissionalizou na década de 1960 no Brasil. Marcada pela montagem do espetáculo O Rei da Vela em 1967 virou uma importante referência no contexto teatral durante o período da ditadura-civil militar. A companhia Teatro Oficina Uzyna

² A partir desse trecho será utilizada a abreviação UA fazendo referência à Universidade Antropófaga, área de formação dentro da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona.

³ *Dionisíacas* em Viagem foi uma turnê nacional composta por quatro peças parte do repertório da companhia: *Taniko, o Rito do Mar* (primeira encenação no final do ano 1997, depois reencenada em 2008, e em 2010 abre as Dionisíacas) *Estrela Brazileira a Vagar - Cacilda!!* (estreou em 2009 no Teatro Tom Jobim - RJ), *Bacantes* (a primeira estréia foi em 1995 no Teatro Grego de Ribeirão Preto em 1996 no Teatro Oficina já projetado por Lina Bo Bardi e 2010 nas Dionisíacas), e *O Banquete* (estreou em 24 de junho de 2009 no Teatro Oficina). Apesar das peças serem apresentadas em dias diferentes há uma continuidade temática entre elas, o que é visto através do modo de operar os músicos e a banda, chamado de Terreiro Eletrônico. O release dos espetáculos está disponível em <<http://teatroficina.com.br/en/release-das-dionisiacas-2010/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

⁴ Macumba Antropófaga Urbana de Sampã. Globo Teatro (23/08/2011) Disponível em <<https://goo.gl/rurZJa>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

Macumba Antropófaga que faz parte do repertório da companhia⁵, já havia sido encenado em 2011⁶ com uma extensa ficha técnica⁷ do Oficina e retorna atualizado com as questões políticas do mundo contemporâneo. Tive acesso a grande parte do imenso roteiro do espetáculo através dos atores, e tenho em mãos um grande material de consulta dramatúrgica. Especificamente sobre o texto que detengo, (Ato 1 e Ato 2)⁸, é possível observar algumas mudanças que ocorrem na execução do espetáculo. O release do espetáculo atribui o gênero "espetáculo musical, teatro de revista"⁹ enfatizando aspectos teatrais sobre a remontagem. É composta em dois grandes eixos, uma primeira parte nas ruas do bairro do Bixiga, e outra parte dentro do Teatro Oficina na rua Jaceguai 520, localizado também no Bixiga.

A primeira parte um cortejo, "roteiro das estações"¹⁰ Maloca da Jaceguay, Casa de Dona Yayá, TBC- O Teatro Brasileiro de Comédia, Casa de Oswald de Andrade. Cada um desses lugares é uma "estação", que representa uma cena nas quais as transições entre elas são realizadas por meio de músicas. Macumba Antropófaga retorna em 2017 inspirada no Manifesto Antropófago (1928) de Oswald de Andrade, a peça atravessa os elementos do autor modernista a partir da visão sobre os tupinambás delineando um coro de antropófagos que cantam e dançam na montagem. A peça coloca em cena alguns ícones do movimento de vanguarda em São Paulo, como por exemplo

⁵ A ficha técnica composta de quase 60 profissionais esteve em cartaz até o dia 24 de setembro de 2017, aos sábados e domingos às 16h. A duração do espetáculo era de aproximadamente 300 minutos (5 horas) podendo ocorrer imprevistos.

⁶ A primeira montagem do espetáculo foi realizada em 2011 com o nome de Macumba Antropófaga Urbana de SamPã. MACUMBA Antropófaga Urbana de SamPã. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/Vkwgks>>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
No site do Teatro Oficina Uzyna Uzona. Disponível em <<http://teatroficina.com.br/en/macumba-antropofaga-urbana-de-sampa-bexiga/>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

⁷ MACUMBA Antropófaga Urbana de SamPã. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em:
<<http://encyclopedia.itaucultural.org.br/evento589824/macumba-antropofaga-urbana-de-sampa>>. Acesso em: 02 jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

⁸ Ver seção **Anexo** o texto na íntegra.

⁹ Macumba Antropófaga, 2017. Ficha técnica disponível em <<http://teatroficina.com.br/en/macumba-antropofaga-ficha-tecnica/>>. Acesso em: 2 jan. 2018.

¹⁰ O roteiro das estações são os locais previstos pela companhia em desenvolver as encenações pelo bairro. Segundo consta no roteiro publicado pela revista A Bigorna (2017), o cortejo de *Macumba Antropófaga* "desperta o rito e evoca a cosmopolítica dos búrus, numa encenação em escala urbana por Sampã, com um cortejo de acupuntura alquímica pelo bairro do Bixiga, ativando, no percurso pontos necrosados do bairro" (A Bigorna, 2017, p. 22). Revista A bigorna (2017) São Paulo: Universidade Antropófaga Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona (julho 2017) Informações extraídas do roteiro, revista impressa A Bigorna (2017) e o site. Disponível em <<http://teatroficina.com.br/pecas/macumba-antropofaga/>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

Tarsila do Amaral, Pagu e Lina Bo Bardi¹¹. Além dessas personagens, ao longo do espetáculo também estão figuras contemporâneas da política atual como Trump (Roderick Himeros) atual presidente dos Estados Unidos, Kim Jong-un (Glauber Amaral) líder na Coréia do Norte, Theresa May (Ana Hartmann), e outras figuras emblemáticas do cenário político atual brasileiro como a ministra Cármem Lúcia (Joana Medeiros).

O atravessamento de personagens da contemporaneidade pelo espetáculo "rito" da Macumba é construção do cenário político atual, logo existe o aspecto mutável da montagem do espetáculo dentro da lógica proposta. Assim, o espetáculo passou por uma transformação desde a sua primeira montagem realizada em 2011. Como aponta o diretor da companhia Zé Celso no contexto da montagem do ano de 2011, “Estamos fazendo uma Macumba mesmo! Oswald afirmava uma religião do mistério, do ilógico da vida. Religião laica, que chamava de Órfica. Com a poesia, o teatro, o livro, criou uma Arte Sagrada Profana, numa rítmica religiosa para fazer acontecer”¹².

Para o diretor a "rítmica religiosa" caminha na pulsação de transformação da arte, e claro, dentro da cena de Macumba Antropófaga. Notar a importância do que representa como uma força maior, e religiosa é dialogar com o mistério, por isso a dificuldade de compreender a cena como algo finalizado e fechado. As brechas são abertas, e muitos acontecimentos são eventos dentro da estrutura proposta pelo diretor. A partir do que consta em alguns escritos e fotos¹³ sobre esse espetáculo e as algumas ramificações das quais saíram a estrutura da cena, é possível compreender *Macumba Antropófaga* no repertório da companhia, e como espetáculo que se transforma no decorrer do tempo. O estudo recorre, a partir de uma cartografia de roteiros, mapas e eventos realizados na etapa prática, com ênfase no conceito do espectador recorrendo, ao longo dos capítulos, a aspectos do espetáculo Macumba Antropófaga, que passam ser associados às dimensões do trabalho da Universidade Antropófaga destacadas ao longo do estudo.

Faz parte da metodologia de trabalho no campo a realização de entrevistas atores com membros recém-chegados no Teatro Oficina e com outros veteranos na companhia, como Luiz Felipe Lucas, Lua Lucas, Jessica Menezes, Pedro Uchoa, e

¹¹ A rua Lina Bo Bardi, como é chamado o palco-pista do teatro revira algumas noções de público e privado. Evelyn Furquim Lima (2008) desenvolve o elemento revolucionário e as propostas da arquiteta Lina Bo Bardi na construção de uma arquitetura teatral. Disponível em <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/09.101/100>>. Acesso em: 27 jul. 2017.

¹² José Celso Martinez Corrêa, Macumba Antropófaga Urbana de Sampá. Globo Teatro (23/08/2011) Disponível em <<https://goo.gl/SIH663Z>>. Acesso em: 15 jan. 2018.

¹³ Disponível em <<http://teatroficina.com.br/pecas/macumba-antropofaga/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

membros do grupo responsável pela comunicação Brenda Amaral e Jair Molina Jr.; o figurinista Gustavo Carvalho. Além dessa coleta de material, há disponível¹⁴ no site da Universidade Antropófaga entrevistas com as atrizes Danielle Rosa e Nash Laila. Além do arquiteto Ricardo Ambus e a camareira Cidoca. Pesquisei também entrevistas com o diretor José Celso Martinez Corrêa feita por Hans Ulrich Obrist em 2011, entrevista para Jair Molina Junior publicada na Revista Movimento (2015), além dos escritos no Blog do Zé Celso.

A metodologia da primeira parte foi desenvolver um caderno de campo, em forma de diário que trace um panorama de uma experiência que eu, na condição de atriz e ainda também com a camada de pesquisadora do tema procuro desenvolver. Como atriz a experiência é de fato mais tátil, o que de alguma forma foi uma busca dentro dos caminhos propostos pela minha escrita. A primeira etapa da pesquisa, o caderno de campo, é a organização de um quadro de referências da Universidade Antropófaga, tanto em registros fílmicos, como entrevistas, fotos, textos, e a série de acontecimentos em memorial e a partir de memórias próprias e experiências pessoais dentro da Universidade.

A segunda etapa¹⁵ foi de cartografia dos acontecimentos em roteiros desenvolvidos na própria Universidade, como a série de acontecimento e os eventos realizados pelo Oficina. A terceira etapa é interpretativa sobre esse objeto, a partir de uma exposição de discussões teórico conceituais sobretudo em noções de cortejo, coro, mapas e roteiros. Outro aspecto da metodologia refere-se à decisão de me guiar, em grande medida, pela memória de minhas percepções pessoais das atividades do programa formativo da UA. Pelo fato de manter como horizonte epistemológico um ponto de vista que partiu do registro de minha experiência particular como atriz profissional e como sujeito de um processo formativo vivenciado na UA e em relação ao espetáculo Macumba Antropófaga esses dois campos e locais serão simultaneamente objetos do estudo da experiência. Daí se justifica o uso do pronome pessoal eu.

Desde cedo manifestei interesse pela atividade artística com teatro e audiovisual, na infância, e na CAL (Casa das Artes de Laranjeiras), até a

¹⁴ Além dos escritos compartilhados pela companhia disponível em <<https://medium.com/@uniantropofaga>>. Acesso em: 10 set. 2018. E as músicas no SoundCloud disponível em <<https://soundcloud.com/universidade-antrop-fagae>>. Acesso em: 10 set. 2018. Além da plataforma disponível em <<http://www.universidadeantropofaga.org/>>. Acesso em: 10 set. 2018.

¹⁵ Essa etapa é desenvolvida por uma abordagem crítica do objeto como seguem os capítulos dessa dissertação, ver seção Anexo.

profissionalização. Esses estudos de caráter prático se complementaram na graduação em História, na Unirio que finalizei em 2015 com uma monografia sobre a transposição fílmica de Toda Nudez Será Castigada, de Nelson Rodrigues, por Arnaldo Jabor e análise do texto teatral.

O contexto histórico desta produção permitiu abordar o tema da censura no Brasil. O curso permitiu ampliar e fundamentar noções que me auxiliaram no desenvolvimento e escrita da dissertação. Durante o percurso do estudo aqui apresentado, traço apontamentos que permeiam o panorama da cena teatral dentro e fora do espaço teatral, como também princípios que trazem à luz o objeto tema desse trabalho. Numa tentativa de cumprir a tarefa de descrever o objeto, desenvolvo perspectivas tangentes tanto às experiências particulares como um panorama ampliado da cena do Teatro Oficina. O esforço descritivo se deu principalmente a olhar a ação, por exemplo o espetáculo de modo a flagrar a faísca de experimentação dentro do processo artístico.

Desde o projeto inicial meu intuito era desenvolver uma escrita de dissertação que abarcasse o processo, baseada em premissas que valorizam em práticas poéticos urbanas seu aspecto de excentricidade compreendido como ação desviante de um centro. Conheci o Teatro Oficina no início do ano de 2015¹⁶ quando fui assistir ao espetáculo “Pra Dar Um Fim no Juízo de Deus”, e do meu encantamento criou-se a oportunidade de engajar-me no processo formativo em que aprofundei conhecimento e experiência durante oito meses¹⁷ na UA. No segundo semestre do ano de 2016 entrei no mestrado do PPGAC da Unirio e pude tecer o panorama cartográfico do processo e o desenvolvimento da pesquisa. A constituição do diário de campo, como pedra fundamental para unir a perspectiva teórica à escrita de si e o desenvolvimento da pesquisa.

Encontrei o campo de pesquisa que desejava na Universidade Antropófaga criada na cidade de São Paulo no bairro do Bixiga criado por José Celso Martinez Corrêa em colaboração com atores e músicos. Durante esse tempo produzimos alguns projetos que já foram realizados na companhia, e desenvolvemos uma nova linha de

¹⁶ Recém formada no curso de História na Unirio.

¹⁷ Enquanto estive em São Paulo a companhia remontava uma obra baseado no *Santíssimo do Mangue* de Oswald de Andrade, chamada de *Mistérios Gozosos* (2015), montada pela primeira vez em 1994, na qual apenas alguns membros da Universidade compunham o elenco, durante esse processo eu acompanhei alguns ensaios. Posteriormente, a companhia montou o espetáculo As Bacantes, e por fim em 2017 montaram uma retomada da Macumba Antropófaga com muitos membros da última Universidade Antropófaga.

repertório e de ações dentro da UA. Durante algumas fases da UA alguns objetivos eram tratados com maior importância, enquanto outros foram desenvolvidos durante os seminários organizados pela companhia em São Paulo. A criação do site da Universidade Antropófaga, e recriação¹⁸ do site da companhia, além da intensa escrita dos cadernos de campo foram organizadas, além de vídeos e o bloco de carnaval.

Historicamente, segundo inúmeros pesquisadores, a especulação imobiliária há mais de 35 anos é uma questão que sempre retorna para o diretor do teatro Zé Celso, e para o bairro do Bixiga. As lutas travadas entre a prefeitura da cidade de São Paulo, e as vontades da comunidade do Bixiga é um fator importante para compreender as movimentações em tensão nesse ambiente.¹⁹ O edifício teatral tombado no ano 1982 pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico - Condephaat, a pedido do diretor José Celso, tendo em vista os aspectos artísticos e histórico do Teatro Oficina e seu entorno é declarado patrimônio nacional pelo Iphan em 2010.

O bairro do Bixiga, onde está localizada o Teatro Oficina é um lugar de disputa e consequentemente de especulação imobiliária na cidade de São Paulo, e segundo a arquiteta e urbanista da companhia de teatro:

A chegada de um grande número de pessoas para ocupar apartamentos caros vai aumentar o preço do valor do local. e os residentes que construíram a vizinhança talvez sejam obrigados a sair para a periferia porque eles não terão dinheiro para pagar o aluguel. (Marília Gallmeister, 2017)²⁰

¹⁸ Camila Mota, atriz e produtora da companhia de teatro enfatiza na Revista A Bigorna (2017) que a criação de um novo site do Oficina foi um dos temas principais como ação nas linhas de comunicação da ferramenta virtual durante os seminários organizados durante a UA.

¹⁹ A região do bairro do Bixiga está numa zona de grande especulação imobiliária de grandes empresários e da própria prefeitura da cidade de São Paulo. Historicamente tratada a partir de acordos entre os moradores e as secretarias dessa zona administrativa é possível ter noção da falta de diálogo dos grandes empresários e os moradores do Bixiga. Disponível em <<https://www.theguardian.com/cities/2017/nov/29/teatro-oficina-theatre-sao-paulo-counterculture-silvio-santos>>. Acesso em: 30 dez. 2017.

²⁰ Marília Gallmeister é arquiteta que trabalha no Teatro Oficina. Livre tradução de “But a project of this magnitude can set a dangerous precedent, as we’ve seen in downtown ... and around the world in places like SoHo, in New York,” says Gallmeister. “The arrival of a large number of people to occupy expensive apartments will raise the value of the land – and the residents who have built the neighbourhood may be expelled to the periphery because they can no longer afford to rent there.” Other theatres in São Paulo are already feeling this impact. At the newly revitalised Praça Roosevelt, the Espaço Parlapatões and Os Satyros theatres have struggled to hang on to their spaces against the tide of gentrification.

A arquiteta Lina Bo Bardi produziu cenários para as encenações do grupo Oficina²¹, e a partir de 1982 começa a desenvolver o projeto seu último espaço cênico. O grupo que já tinha uma trajetória também converge para o pensamento da arquitetura, e assim recomeçam uma reconstrução do seu espaço. Os espaços de encenação e a concepção artística dos projetos do grupo caminhavam para continuidades já propostas pelo grupo, e rupturas acerca da reconstrução projetada por Lina Bo Bardi e o do diretor do grupo Zé Celso. O teatro projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi e o arquiteto Edson Elito com a colaboração de Marcelo Suzuki é mantido sob administração da Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona, e permanece intacto com poucas modificações desde o último projeto. O palco-pista é tomado pelos acontecimentos teatrais e é ocupado pelo público como proposto pelas encenações do diretor até os dias de hoje.

Concluindo esta apresentação o ano de 2017 e 2018 foi de muitos desafios para o desenvolvimento da pesquisa, tanto com relação a montagem do espetáculo Macumba Antropófaga baseada em Oswald de Andrade como a notícia da exposição de Tarsila do Amaral, como a abertura para publicações²² nas revistas acadêmicas, à princípio eventos que não faziam parte de análise cuja existência, no entanto, faz parte de uma permanente mobilidade que afetar a dissertação tanto quanto afetou o inacabamento das obras de vanguarda em evidência da Universidade Antropófaga.

²¹ A inauguração do Teatro Oficina Uzyna Uzona como conhecemos hoje foi realizada em 1994 com o projeto arquiteônico de Lina Bo Bardi. Essa denominação é utilizada a partir da conclusão desse projeto, e por isso tratando a fase anterior a referência é o nome antigo.

seção Apêndice. Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/505>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

2- RELATOS DA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA

O recorte temporal, para o estudo do programa intitulado Universidade Antropófaga (UA) do Teatro Oficina Uzyna Uzona, foi o período compreendido entre 2015 e 2016. O trabalho em questão desenvolve a prática de transmissão do conhecimento acumulado pelos integrantes veteranos do Teatro Oficina para jovens atores²³ provenientes de diferentes áreas artísticas. A Revista Bigorna (2017) publicada pela Universidade Antropófaga (2017) numa fase mais recente, define a própria Universidade como:

Após as duas primeiras dentições da Universidade, em que realizamos abertura de chamada pública, e dos núcleos de extensão do pensamento antropófago transdisciplinar - Convênio Exemplar, X Bienal de Arquitetura e Terreyro Coreográfico – na terceira não abrimos novas vagas. O corpo docente e discente foi composto com o time da companhia formado por integrantes que há muito tempo atuam no grupo e pelos que vieram das chamadas públicas da primeira e segunda dentição. Esse projeto foi uma experiência para aprimorar nossa prática de transmissão de conhecimento, como um mestrado, onde os artistas, além de desenvolverem a linguagem da companhia, desenvolveram também a capacidade de transmitir esse conhecimento. (MOTA, 2017, p. 4)²⁴

A UA desenvolve a sua prática e pesquisa continuada a partir do autor modernista Oswald de Andrade e músicas que Heitor Villa- Lobos criou para a obra A Floresta do Amazonas (1958), para a composição de cenas e oficinas²⁵. Dentro desse campo, o objeto de pesquisa transcorre por elementos que operam nos modos de fazer, práticas e processos formativos dos atores e cantores. Isto é, há modos de operar alguns exercícios teatrais dentro da Universidade como alguns jogos de ação e reação, jogos em grupo e individuais que trabalham a relação com o espaço e com o parceiro da cena. A partir da perspectiva dos jovens atores e de veteranos da companhia, o foco se dá nos elementos relevantes da UA. No momento da inscrição os participantes podiam escolher a área que mais interessava entre atuação, som,

²³ Os jovens atores aqui são pessoas selecionadas para o projeto Universidade Antropófaga no qual eu me incluo como atriz participante. Durante todo o processo permaneci como atriz dentro do projeto no qual fui selecionada previamente através de 3 etapas. A chamada pública foi realizada por meio do site do Teatro Oficina. A inscrição no site solicitava o envio da ficha de inscrição contendo um breve currículo, uma *selfie*, um trecho da obra de Oswald de Andrade podendo ser texto, imagem, desenho música, e por fim o comprovante de pagamento da taxa de inscrição no valor de vinte reais, todo o material deveria ser enviado via email. As etapas posteriores foram realizadas presencialmente no Teatro Oficina em São Paulo e os selecionados divulgados pelo site. Posteriormente, em 23 de julho de 2015, foi realizada uma aula magna com o diretor da companhia, José Celso Martinez Corrêa, na qual estive presente. Participei de todo processo até a saída em março de 2016.

²⁴ MOTA, Camila. A Bigorna. In *Revista A Bigorna*: n.1 julho, 2017. A Bigorna é uma produção do núcleo de comunicação e mídia tática da Universidade Antropófaga, 3a dentição. Julho, 2017. 38 p.

²⁵ Por exemplo, a oficina *Virada da Educação* 2015 que é um projeto em parceria com a escola EMEI Gabriel Prestes localizada no bairro da Consolação em São Paulo com crianças da educação básica. Disponível em <<http://viradaeducacao.me/>> . Acesso em: 5 out. 2017.

vídeo, arquitetura e urbanismo cênico, direção de cena, figurino, comunicação, música e dança.

Os conteúdos produzidos na Universidade Antropófaga, em paralelo à pesquisa teórica e de referências na história do Teatro Oficina Uzyna Uzona, abrangem uma continuada busca de práticas e métodos de atuação. Tal busca por uma prática de atuação esteve historicamente ligada ao próprio processo de construção da companhia. O diretor, hoje, conta com um enorme grupo que compõe o Teatro Oficina Uzyna Uzona e realiza de forma concreta os exercícios e experimentações desses processos. A frente da companhia desde meados da década de 60, o diretor e ator José Celso Martinez Corrêa²⁶ impele busca incansável por novos processos com atores e novas práticas experimentais em seu trabalho.

Os aspectos teórico-filosóficos do autor Oswald de Andrade determinados estudos²⁷ sobre antropofagia, são relidos dentro desse processo de escrita sobre o tema em Oswald de Andrade, principalmente nas obras trabalhadas durante a UA. São elas: Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924), Manifesto Antropófago (1928) e Poesia Pau Brasil. Nesse sentido, a atriz, produtora e integrante da companhia Camila Mota fala como a Universidade Antropófaga pretende agenciar todas as dinâmicas dentro desse processo. A partir de muitos impulsos do bairro do Bixiga, e da história do lugar, a Universidade pode articular meios possíveis de "contato com os pontos tabus".

Inspirada num antigo morador do Bixiga – o grande poeta moderno, pós moderno e antropófago, Oswald de Andrade, a Universidade tem como superobjetivo a formação não somente de atores para o teatro, cinema ou TV, mas atuadores formados na experiência do estudo, prática e contato com os pontos tabus, que impedem nossa evolução para a liberdade, incorporando o ensino com crianças, adultos através de experiências artísticas, filosóficas, científicas, e mergulhando nos temas tabus, evitados pela educação de péssimo padrão de hoje. (MOTA, 2017, p. 4)²⁸

²⁶ José Celso Martinez Corrêa, brasileiro nascido em 1937, conhecido como Zé Celso é um dos principais diretores, atores, encenadores e dramaturgos do país. Seu trabalho começou nos anos de 1950 e foi marcado pela liderança do Teatro Oficina em 1960 na cidade de São Paulo. Trabalhou dirigindo, atuando e em colaboração com grandes nomes do teatro brasileiro, como Augusto Boal, Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Flávio Império, Raul Cortez, Hélio Eichbauer.

²⁷ NETTO, Adriano Bitarães. Antropofagia Oswaldiana: Um Receituário Estético e Científico. São Paulo: Annablume, 2004. FONSECA, Maria Augusta. Oswald de Andrade: biografia 2a edição São Paulo: Globo, 2007.

²⁸ MOTA, Camila. A Bigorna. In Revista A Bigorna, Teatro Oficina Uzyna Uzona: São Paulo: julho 2017. A Bigorna é uma produção do núcleo de comunicação e mídia tática da Universidade Antropófaga, 3a dentição.

Figura 1: Aula magna com o diretor José Celso Martinez Corrêa



Fonte: Foto tirada na aula magna²⁹ da Universidade Antropófaga 2015. Fotografia: Jennifer Glass.

Para a redescoberta da antropofagia, a companhia desde o início dos trabalhos se debruçou sobre o autor Oswald de Andrade, focada nas perspectivas da antropofagia, e no movimento da Tropicália.³⁰ A Universidade Antropófaga reflete os aspectos da antropofagia de Oswald de Andrade dentro dos seus escritos e de grande parte de sua obra. Para conhecer um pouco desta noção de antropofagia é preciso retomar uma história que considero um recorte importante dentro dessa temática, a devoração do Bispo Sardinha, primeiro bispo do Brasil, pelos caetés no ano de 1556. O navio do bispo, que veio em nome da igreja portuguesa, havia acabado de naufragar

²⁹ Na foto o diretor José Celso Martinez Corrêa apresenta a Universidade Antropófaga aos recém chegados ao teatro na cidade de São Paulo. A foto foi tirada no segundo dia de apresentação presencial. O processo presencial foi uma convocação à um grande número de atuadores em diversas frentes do teatro. Na foto, todos os recém chegados compõe uma imensa roda ao redor do diretor sentados na pista-palco do edifício teatral.

³⁰ A partir da leitura de alguns textos como da Flora Sussekind (, Christopher Dunn (2001) Maria Rita Kehl (2005) Hélio Oiticica (2007), Peter Bürger (1984), Hal Foster (1996).

na chegada de sua tripulação às terras brasileiras, e ao desembarcar foi devorado junto a sua tripulação de 90 membros.

Em entrevista³¹, o diretor José Celso fala da relação de submissão dos nativos que aqui viviam aos estrangeiros e ao Padre Anchieta, num longo processo que até os dias de hoje marca corpos. O retorno aos antropófagos via Oswald de Andrade começa especialmente a partir da estreia do *O Rei da Vela* no dia 19 de agosto de 1967. Para Oswald é preciso retomar a história e rever a antropofagia. O processo de entrada do europeu nas terras indígenas perpassa uma longa narrativa de violência, incluindo-se aí a violência cultural. A língua plural dos locais que aqui viviam, estava sendo brutalmente massacrada pelo colono, assim como ocorria a colonização pelo e sobre os corpos.

Oswald, junto de Tarsila do Amaral, propõe um movimento de descolonização. Isto é, trazer das tribos que comiam da força do inimigo o sentido para a criação desse novo mundo. A antropofagia vai ao encontro do movimento cultural desse período chamado Tropicália. O movimento, que sofreu diversas influências de movimentos de vanguarda estrangeiros inicia-se a partir da música. O cenário político brasileiro presencia um longo período de Ditadura militar na década de 1960, e isso influencia diretamente as peças do movimento artístico. O contexto político massacra, e deslegitima de todas as formas possíveis os integrantes do movimento artístico e cultural³².

O movimento da Tropicália esteve presente em frentes importantes como na música, no cinema, nas artes plásticas e claro, no teatro. Dentre alguns nomes como Torquato Netto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica³³ Glauber Rocha. Durante essa fase da história brasileira, o diretor Zé Celso desenvolve o seu trabalho sobre o autor da antropofagia Oswald de Andrade, e o universo que abrange o tema dos movimentos de vanguarda ocorridos no contexto brasileiro.

A redescoberta da antropofagia, com a montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, desaguou em um movimento artístico na música, na literatura, artes

³¹CORRÊA, José Celso; RAMOS, Camila; FARIA, Glauco. O Antropófago descolonizado. Revista Fórum Semanal (09 fev. 2012). Disponível em <<https://www.revistaforum.com.br/digital/81/o-antropofago-descolonizado/>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

³²SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos: Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31.

³³OITICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In: BASUALDO, Carlos: Tropicália: uma revolução na cultura brasileira.. São Paulo: Cosac Naify, 2007. p. 229.

plásticas e no cinema: a tropicália - movimento de descolonização através da devoração. (MOTA, 2017, p. 4)³⁴

Adriano Netto (2004) diz que há um "receituário estético" que aparece no contexto das vanguardas europeias sobre a temática da antropofagia. O autor propõe uma retrospectiva revisando a vertente tradicional sobre a antropofagia, e a partir do campo estético, circunscreve a ambientação da antropofagia nos estudos culturais e artísticos. Para o autor, o movimento futurista, com Marinetti, e os dadaístas pensaram formas de dialogo com a antropofagia e desempenharam papel importante na disseminação dessa estética. Para o autor "A digestão deixou de ser apenas uma questão de fisiologia, tornando-se uma filosofia; da mesma forma, o alimento absorvido era visto de forma metafórica, já que, além da comida, ingeriam-se também os signos que estavam nela" (NETTO, p. 30, 2004).

A antropofagia, para o diretor José Celso, está debruçada sobre Oswald de Andrade. Para ele é preciso ter a capacidade de "transmutar" a tensão para reverberar numa potência corajosa sobre o tempo presente. Em entrevista Zé diz que:

Eu sou acusado de messiânico, mas eu não acredito no messianismo. A maior utopia é a coisa mais simples que existe, é você chegar aqui e agora. E o teatro é a arte do aqui e agora. Na hora que acontece o teatro você tem que trabalhar com as energias presentes, e transmutar as energias presentes, e dar confiança pra que essas energias presentes atuem com seu poder onde elas estiverem, a qualquer momento, a qualquer hora, a qualquer instante. A felicidade guerreira do Oswald, pra mim, é o estado de luta que não é o estado de extermínio do outro. É um estado de tentativa de criação de uma possibilidade de entendimento dos contrários. O gostoso da vida está nisso, ter o tesão pelo adversário, e querer comer o inimigo; e querer se devorado pelo inimigo; e querer que nasça uma terceira coisa disso. (CORRÊA, 2003, p. 227)³⁵

A Tropicália³⁶ de fato elaborou essas questões na prática e por diversos meios, alimentando o teatro de Zé Celso e do Teatro Oficina até os dias de hoje. Os aspectos de vanguarda do diretor transbordam em uma imensa coragem em abrir as portas do teatro para jovens admiradores e atuadores nas mais diversas áreas das artes. A coragem, que é claramente um estado constante nas formas de atuar, foi percebida

³⁴ MOTA, Camila. A Bigorna. In Revista A Bigorna. Teatro Oficina Uzyna Uzona: São Paulo. A Bigorna é uma produção do núcleo de comunicação e mídia tática da Universidade Antropófaga, 3a edição. Julho, 2017. 38 p.

³⁵ CORRÊA, José Celso; ZTUTMAN, Renato; MARRAS, Stelio; MACEDO, Valéria. Felicidade Guerreira. (Publicado originalmente na Revista Sexta-feira, em 11 mar. 2003. In Zé Celso Martinez Corrêa. Organização Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

³⁶ O nome é dado pelo artista plástico Hélio Oiticica à um dos suas obras na década de 60 no Brasil. Segundo ele "Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente 'brasileira' ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional". (OITICICA, Helio. Esquema Geral. In: BASUALDO, Carlos. *Tropicália: uma revolução cultural brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 239.

pela companhia que trabalha no teatro há muitos anos e desenvolveu a capacidade de agregar ao coletivo novos integrantes. Atores, músicos, arquitetos, iluminadores, comunicadores e outras áreas estiveram envolvidos no processo da Universidade Antropófaga no ano de 2015. Tal chegada de um grande número de novos integrantes para o teatro é um momento de retomada de elementos que compõe o teatro desenvolvido pelo Teatro Oficina.

Estudos sobre a antropofagia a partir do viés do autor modernista Oswald de Andrade foram desenvolvidos como conteúdos dentro dos movimentos de vanguarda. Beatriz Azevedo, pesquisadora doutora e artista brasileira, esfarela cada trecho do Manifesto Antropófago do Oswald de Andrade no estudo sobre o tema abrindo um panorama muito amplo sobre cada referência do autor. Nesse estudo sobre o autor modernista é possível perceber ganchos importantes, coletados por Azevedo, durante um longo período de influências dentro da cena do Teatro Oficina. A transformação de Oswald de Andrade no decorrer dos seus escritos aparece na mudança trazida pelos seus Manifestos que abarcam uma significativa transição da esfera política para o caráter estético da obra do autor. Azevedo destaca:

Explorando possibilidades polissêmicas do título escolhido por Oswald de Andrade, pensemos agora em "manifesto" no sentido de algo evidente, flagrante, inegável, palpável - algo que se manifesta, que irrompe, que existe. Possivelmente indicando que o antropófago não pode mais se esconder nem ficar apenas latente, Oswald de Andrade escolheu para seu texto um título polissêmico: o manifesto (substantivo) é antropófago, e elemento manifesto (adjetivo, no sentido de indiscutível, declarado, patente), ou seja, declaradamente antropófago. (AZEVEDO, p 61)

A autora chama a atenção para as mudanças no decorrer do tempo que fazem parte de fatores influenciadores na obra do autor e principalmente no que diz respeito ao objeto por ela estudado, o Manifesto Antropófago. Assim a autora corrobora com a ideia que o próprio autor apresenta no título e que traz a perspectiva vanguardista de sua obra, o Manifesto. A perspectiva sobre o Manifesto Antropófago visto pela estudiosa diz que:

Sublinho que Oswald,³⁷ no seu neologismo expressivo, ao criar os verbos "desvespuçiar", "descolombizar" e "descabralizar", retoma a mesma imagem de retirar algo que foi colocado "postiçamente", como uma "maquiagem" ou um "guarda-roupa". Esse movimento será constante no ideário oswaldiano, com o sentido de criticar o gesto europeu de vestir o homem nu. Além da superfície da "roupa", há o material submerso reprimido que precisa se tornar manifesto, já que os índios "não sofriam de psicose". (AZEVEDO, p. 63)

³⁷ ANDRADE, Oswald. Livro da Convalescença", Os Dentes do Dragão. São Paulo: Globo,1990.

A referência ao método do ator dentro da linguagem da cena encontra ecos na narrativa de alguns estudiosos sobre o tema, como Armando Sérgio Silva (2008)³⁸ e o *Método* do diretor e escritor russo Constantin Stanislavski³⁹. Segundo Silva (2008, p. 41), o espetáculo *Andorra*⁴⁰ desenvolve a perspectiva de um “realismo crítico” que dialoga com objetividade junto às possibilidades cênicas do real e cotidiano. O aspecto do realismo crítico desemboca no que hoje é a própria conceituação de *teato* do autor. Silva traça as realizações da companhia cronologicamente para a compreensão do que hoje é o conceito da palavra *te-ato*, desenvolvidas dentro da companhia para designar uma forma de agir na arte e na vida. A partir das possíveis grafias da palavra estão teat(r)o, teato ou *te-ato*.⁴¹ Segundo a definição do site⁴² da Universidade:

Teat(r)o é um ato de comunicação direta qualquer. Você encara tudo o que acontece no dia a dia como um teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no teato você atua diretamente sobre isso. Teatro é uma ação de desmascaramento do teatro das relações sociais.
(UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA, 2015)

Tal noção ultrapassa um sentido de ser comandado apenas pelo discurso, o lugar comum de trazer significado de um significante, e embaralha as hierarquias da forma da cena teatral. Dentro do processo da Universidade realizamos alguns exercícios que transportam a noção de *teato* via uma operação da prática, isto é, íamos percorrendo caminhos possíveis, e bastante desafiadores, pela cidade de São Paulo, como atravessar dentro dos túneis do Minhocão, lugares inóspitos para o pedestre devido à poluição e o barulho. Aos poucos, em conjunto, atravessamos por uma estreita calçada o Minhocão.

³⁸SILVA, 2008, p. 41

³⁹No *Método* do diretor russo são desenvolvidos exercícios pautados a partir da memória afetiva para a sistematização e prática do trabalho do ator. Publicações traduzidas para o português *Minha Vida na Arte, A Preparação do Ator, A Construção da Personagem, A Criação de um Papel*.

⁴⁰A busca por um método de trabalho é desenvolvida pelo diretor José Celso Martinez Corrêa desde o início da companhia em meados da década de 60 no Brasil. O turbulento ano de 1964 no Brasil foi marcado pela estreia do espetáculo *Andorra* de Max Frisch, autor natural de Zurique que escreveu em alemão no período pós guerra a temática histórica do anti-semitismo. O conceito realista que já aparece no texto de *Andorra* era sublinhada, reiterando outros desafios para os atores do grupo.

⁴¹Esses termos são utilizados pelo Teatro Oficina para designar a sua prática artística. Essa definição será apresentada no desenvolvimento desse texto, assim como as duas outras definições do termo. Segundo o professor Armando Sérgio da Silva, no livro *Oficina: do teatro ao te-ato*, a palavra te-ato é grafada com a presença do hífen. Por outro lado a grafia apresentada pelo site da Universidade Antropófaga é teat(R)o com da letra R maiúscula entre parênteses. No desenvolvimento da definição, o site escreve na forma gráfica de *teato*, sem a presença da letra R entre parênteses. Ao longo desse trabalho optei pela grafia teato para manter ritmo na escrita.

⁴²Disponível em <<http://www.universidadeantropofaga.org/teato>>. Acesso em: 10 set.2018.

Esse percurso foi realizado entre agosto-setembro, sendo que a Universidade foi dividida em alguns grupos para a atividade. Nesse dia, assim como alguns outros, fomos divididos em grupo de aproximadamente 10-15 pessoas em direção contrárias, enquanto um grupo ia em direção ao Parque Augusta, outro grupo ia para Vila Itororó, e outro para o Anhangabaú. Cada grupo tinha um corifeu, um líder membro da companhia, que guiou o trajeto, ainda que este não fosse previamente definido. O desdobramento desse exercício foi um cortejo e o bloco Pau Brasil, que de fato está ligado entre a forma rascunhada pela rua, durante os primeiros meses da UA, e o desencadeamento nos cortejos das peças, blocos de carnaval, e cortejos do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Existe uma comunicação não-verbal no teatro, o que não quer dizer que a fala não seja importante. O que está em questão é o plano corporal, rítmico, e a relação com a cidade ou com o Outro. Para pensar dentro da ótica do vocabulário, teatro como conceito precende de conhecimento sobre o Teatro Oficina. É como uma forma de articulação entre os membros desse espaço, sendo necessário ter atenção às noções corporais que articulam em vias práticas esse conceito.

Para isso recorro às perspectivas teóricas sobre o tema que transcendem os conceitos, e vão em direção ao corpo como ponto chave desse entendimento. De fato, recorrer para as vias do corpo é necessário antes de prosseguir com o tema proposto sobre o caderno de campo, visto que a análise proposta aqui, é muitas vezes pessoal e pode transcorrer por diversas vias da memória, sendo uma delas a experiência do corpo. Para isso o livro Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos (2005) desenvolve as mais diversas camadas da história da companhia Teatro Oficina e as direções apontadas pelo diretor José Celso, além de fornecer noções agravantes acerca de fatores externos políticos.

O autor e pesquisador Ericson Pires, no seu livro Zé Celso e a Oficina-Uzyna de Corpos (2005), confronta material inédito sobre a companhia. O autor, debruçado sobre os anseios, inquietações e na propulsão dessa realização de estudo, olha para o Teatro Oficina também como uma uzyna de corpos. O termo uzyna, já explícito no nome da companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, com a grafia do y ao invés do i, é utilizado usualmente no vocabulário do teatro e seus roteiros, traz no seu significado a dinâmica de trabalho continuo, cotidiano e que demanda um esforço prático do corpo diariamente dentro desse espaço de interação e acontecimentos singulares. Pires traz

dentro dessa abordagem sobre a uzyna a perspectiva macro sobre o corpo e como as forças atuam no próprio corpo, chamado de um "corpo social" (PIRES, 2005, p. 40).

Um ponto de virada, nas peças e estética do Teatro Oficina, segundo Pires (2005), é o corpo antropofágico, provocado a partir de transformações dentro do Teatro Oficina e nas encenações de Zé Celso. Para o autor, a linguagem teatral será desdobrada em algumas direções que são agentes influenciados pelo *corpo antropofágico* (PIRES, 2005, p. 49). A forma de *deglutição* de influências externas atua em conjunção com técnicas de atuação, como a desenvolvida no Método de Stanislavski até a forma debochada das chanchadas da Atlântida (PIRES, 2005, p. 50). O estilos influenciadores da interpretação dos atores aparecem nessa primeira direção trazendo referências às ferramentas de atuação nessa composição de uma linguagem teatral.

O segundo ponto, segundo Pires, sobre o corpo antropófago, é o autor e poeta Oswald de Andrade a partir da visão dele de antropofagia. Para trazer Oswald de Andrade e a sua perspectiva sobre antropofagia para a discussão é necessário repensar também a própria participação de Oswald dentro da visão tradicional sobre a história da sua obra e como o lugar do autor dentro dessa história da literatura está em vias de cânone literário ao mesmo tempo que tangencia as margens da cultura brasileira. Oswald, um escritor militante, enfatizava o caráter polêmico de sua obra que converge com sua vida, além de escrever gags que trazem humor e surpresa à sua obra escrita. Muito do que diz respeito ao trabalho do autor está na estética da sua obra como uma fala em delírio, assim delirante. Comentar essa possibilidade é retomar à fala do próprio autor, "a língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros" (ANDRADE, 2003, p. 102). Para Oswald, no Manifesto da Poesia Pau Brasil, a língua é retomada em eterno assunto sobre a constituição de sua obra e sobre a sua poética. O retorno desse tema é evidente, segundo Pires, na sua fala dita delirante sobre alguns temas retomados dentro da sua obra.

O terceiro direcionamento desse corpo antropófago está relacionado à crítica ao próprio trabalho posto em cena e a relação composta em forma de sátira por referências do universo pop e da cultura de massa. A composição aparece através dessa devoração de conteúdos de massa dentro da cena teatral e em forma de deslocamento dessas referências para a cena. Para o autor, essa terceira direção se dá especificamente

[...] articulando uma crítica ferrenha às suas próprias pretensões provincianas e ao uso selvagem dos clichês artísticos, por eles criticados e devorados, ergue-se um agenciamento coletivo baseado na inter-relação dos elementos de resistência cultural com os elementos da cultura de massa, como o cafona e o pop norte-americano. (PIRES, 2005, p. 50)

O quarto e último ponto ocorre no encontro entre estilos e referências culturais distintas, onde nasce o grande projeto cultural da época: o Tropicalismo. Exteriorizando o que havia no interior da cultura brasileira e interiorizando os elementos exteriores a ela, como coloca Roberto Corrêa dos Santos (1995), realiza-se, assim, a operação antropofágica proposta por Oswald. A referência principal desse apontamento está relacionado à questão histórica da montagem de *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade e encenada pela primeira vez pela companhia.

A montagem lê e traduz referências entre o Carnaval, a ópera e até questões do teatro de Brecht e a chanchada em cena. A paródia forjada por esses elementos é essencial para compreender em quais universos são possíveis de transitar para dialogar com o "corpo antropofágico". Historicamente associado à uma construção de acontecimentos importantes no prédio, como o incêndio em 1967 e a reconstrução do prédio, a radicalidade da companhia em lidar com as situações sociais que os cercam transpõe em reverberações no corpo, isto é o "corpo social".

O processo de ensaios nos dias propostos para os exercícios em grupo da UA integra todos os atores e alguns músicos da companhia, além do grupo de administradores que preserva o edifício teatral. O lugar de experimentação e processo de pesquisa na UA em 2015 ocorreu em paralelo à montagem dos espetáculos da companhia. O diretor José Celso Martinez Corrêa, membro ativo no movimento das redes cibernéticas, escreve em seu blog sobre a dimensão da UA como um “salto olímpico”, no texto intitulado “*A Universidade Antropófaga fábrica da máquina do desejo*” (7/12/2012)⁴³. A forma de comunicação utilizada para a produção de textos e troca de imagens é a internet. Entre alguns exemplos de plataformas utilizadas pela Universidade são o próprio site idealizado pelos membros da área de comunicação e audiovisual da associação e blogs que são acessados e mantidos por todos os membros participantes da Universidade.

A historicidade desse movimento, como prática de transmissão é desenvolvida dentro da companhia por vários anos e reestabelecida dentro da UA no ano de 2015.

⁴³ Disponível em <<https://blogdozelcelso.wordpress.com/2012/12/07/a-maquina-de-desejo-de-teatro-total-de-acordes/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

Todavia o modo de realização dessa prática no decorrer dos anos não permanece intacta. As técnicas de canto e atuação, que convergem em uma única via expressiva no trabalho da UA, aprimoram-se e tornam-se ainda mais rigorosas, pautadas pela experimentação cotidiana dos atores. Tal procedimento desencadeia nos exercícios de improviso desenvolvidos ao longo do trabalho.

Universidade Antropófaga é parte de um projeto do Teatro Oficina Uzyna Uzona dirigido por José Celso Martinez Corrêa que recebe jovens de várias partes do país para a prática da transmissão de conhecimento do teatro. O início do processo em 2015 foi o envio de material escrito⁴⁴, *selfie*, vídeo ou desenho para o processo seletivo da Universidade. No ano de 2011 ocorreu outra edição da Universidade convocando para a sua primeira edição. A estratégia inicial é a atribuição de “universidade livre”, isto é, cada área possui o profissional que potencializa a prática de transmissão da linguagem.

A inscrição da Universidade em 2011 foi realizada de forma similar. A diferença é que após a triagem do material enviado, havia na ocasião uma reunião com o responsável conselheiro por cada área do teatro, chamados *corifeus*. No ato da inscrição era possível escolher cada uma das seguintes áreas, que seriam lideradas por pelo menos um conselheiro: teatro, dança, circo, canto, música ao vivo, música eletrônica, sonoplastia, vídeo (câmeras, editores, roteiristas etc.), web, luz, direção de cena (contra regragem), figurino, guarda roupa, direção de arte, design e criação visual, arquitetura e urbanismo, produção, administração, arte botânica urbana, culinária, divulgação, publicidade, marketing e direito.

Todas as áreas passavam pelo *Rito Deflagrador e Acelerador do Rito de Passagem do Colonialismo Analógico da Idade Patriarcal dos combustíveis não renováveis à Economia Verde: Macumba Antropófaga*⁴⁵. O extenso nome é dado para a prática que iniciava os recém-chegados ao Teatro Oficina, e também à cidade de São Paulo. A primeira Universidade realizada com esse nome teve um rito que preparava e introduzia os jovens para essa vivência dentro dos espetáculos da companhia. A vivência no teatro foi se intensificando e com isso o grupo preparava-se para o encerramento da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), no Rio de

⁴⁴ Ficha de inscrição ver na seção Anexo.

⁴⁵ Teatro Oficina Uzyna Uzona. Informação extraída do próprio site do Teatro Oficina e a partir de entrevistas realizadas com os atores Pedro Uchoa, Danielle Rosa. Site do Teatro Oficina. Disponível em <<http://teatrooficina.com.br/en/teatro-oficina-abre-inscricoes-para-formar-1a-turma-da-universidade-antropofaga/>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

Janeiro que naquele ano homenageava Oswald de Andrade. A proposta da FLIP era explorar o pensamento do autor na vertente multicultural e do nativismo da Antropofagia.

A Universidade faz parte de um movimento do teatro Oficina chamado de *Oswaldianas* que trabalha primordialmente com os textos de Oswald de Andrade, como o espetáculo *Mistérios Gozosos* (2015/2016) baseado na obra original *O Santeiro do Mangue* (1950)⁴⁶. O projeto *Oswaldianas – Teato na Cidade Seca Sobre Rios* está inserido dentro do contexto político econômico da cidade de São Paulo baseado no princípio que “nas crises se cria, quer se queira ou não”⁴⁷.

Durante este tempo a companhia pensou, então, em retomar a Universidade de outras formas que subsidiassem o teatro e dessem de fato nova vida para o ano de 2015. Enquanto isso os antropófagos trabalhavam no estudo sobre a Poesia Pau Brasil⁴⁸, escrita e publicada em vários momentos da vida do autor modernista Oswald de Andrade, entre os anos de 1945⁴⁹ e reveladora de uma importante radicalidade⁵⁰ no que diz respeito à linguagem e a estética, e na música de Heitor Villa Lobos.

2.1 Rito Pau Brasil

Oswald de Andrade, dramaturgo brasileiro autor do Manifesto Antropófago na década de 20, inspira constantemente o diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa. Durante o primeiro rito da UA, chamado de Rito da Primeira Estação Pau Brasil, que foi realizado em agosto de 2015, aproximadamente 30 dias depois da chegada dos selecionados na primeira etapa, o grupo de jovens atores e veteranos do

⁴⁶ Poema dramático escrito por Oswald de Andrade e publicado postumamente em 1991. O ambiente atroz do "mangue" faz referência à uma região de prostitutas no Rio de Janeiro. O subtítulo "mistério gozoso em forma de ópera" já aparece na versão escrita em 1950.

⁴⁷ Associação Teatro Oficina Uzyna Uzona. Breve Histórico. Texto disponível no site link (<http://www.teatroficina.com.br/posts/934>) publicado em 11 de nov. 2015. Acesso em 8 de ago. 2018.

⁴⁸ O livro Pau Brasil publicado pela Editora Globo de 2005 é um apanhado entre os escritos Pau Brasil (Paris, Sans Pareil, 1925) e Poesias Reunidas O. Andrade (São Paulo, Edições Gaveta, 1945) sua última versão. O livro de poesias é escrito no mesmo momento do Manifesto Pau Brasil publicado no Correio da Manhã em 1924. O Manifesto Antropófago publicado posteriormente em 1928 na Revista de Antropofagia é um possível acabamento na leitura do Pau Brasil. Há num sentido amplo uma perspectiva de alcance nas leituras dos Manifestos, o que ainda não acontece com a sua poesia. Oswald de Andrade revela a imagem do pau brasil como um tema dos seus escritos e que desdobrará na antropofagia. Tarsila do Amaral apresenta alguns pequenos desenhos desse caderno de poesia, e é parte ativa no pensamento dessas transformações. *Tarsilwald*, segundo Mário de Andrade, afinados com a criação artística caminhavam um percurso de potência da cultura nacional, e traziam elementos do cotidiano. O valor da obra de Tarsila está em constante movimento até os dias de hoje, e esse frescor e reinvenção são necessidades de pensar a produção brasileira pictórica hoje.

⁴⁹ Poesias Reunidas O. Andrade (São Paulo, Edições Gaveta, 1945)

⁵⁰ CAMPOS, Haroldo de. Um Poética da radicalidade. São Paulo: Globo, 2003. In ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. 2a edição. São Paulo: Globo, 2003.

Teatro Oficina saem em caminhadas pelas ruas de São Paulo cantando músicas e emitindo a poesia em coro.

Os primeiros dias no teatro foram de ensaio de músicas e entradas e saídas de cena, com muitas repetições. Os participantes, chamados de antropófagos após o processo de seleção, contracenaram dentro do edifício do teatro Oficina e aprenderam algumas músicas. Especialmente os primeiros dias tinham um caráter de analisar o número limite de antropófagos possíveis para realizar a Universidade Antropófaga em 2015 e assim algumas formações orgânicas de separação das áreas de interesse de cada um foram delineadas. Por exemplo as áreas de figurino e adereços, foram separadas de áreas como atuação e música.

Nesse primeiro dia foi um dia de teato, um dia que a gente começou com bastante tempo de silencio até a coisa se estabelecer e se conectar. E tinha selecionado essa musica e ai no primeiro dia a gente apresentava alguma coisa.

O primeiro era só a gente se conhecendo, cantando algumas músicas. Conhecia o teatro, conhecia o *tyazo*⁵¹, as pessoas que trabalhavam ali pra gente conhecer as pessoas que estavam chegando. (LUCAS, 2016)⁵²

Em entrevista concedida a mim no primeiro semestre de 2017, a atriz Jéssica Menezes esclarece algumas questões cotidianas importantes da UA, como a rotina diária de aquecimento de voz, de canto e práticas da percussão até do *teato*. O aquecimento vocal ficava sob os cuidados dos corifeus Felipe Botelho e Leticia Coura, além da presença da preparadora vocal Madalena Bernardes⁵³ nos meses iniciais da UA. As aulas de percussão, com o Vitor Trindade foram intensas, e Jessica dá a dimensão dessa “bola de energia” que o coro carregava e “irradiava” para outras pessoas.

Esse aquecimento, além de envolver questões criativas e de conexão com o outro, também exercia uma função técnica na relação entre voz e espaço. O palco-pista do teatro, idealizado por Lina Bo Bardi, tem uma enorme amplitude que produz uma ressonância diferente na voz cantada, e que se assemelha ao contexto da rua. Esse cenário cartografa a técnica vocal, e a organização da percussão de maneira a

⁵¹ Vocabulário utilizado dentro da companhia para nomear os membros do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

⁵² Luiz Felipe Lucas, ator do Rio de Janeiro que chegou na companhia Teatro Oficina em 2015, no mesmo ano que abriram as vagas da UA. Realizei uma entrevista com o ator no ano de 2016.

⁵³ Cantora, formada em Música pela Unicamp, especialista em canto lírico, popular e piano. Atua como professora desde a década de 80, e nos últimos anos como cantora e solista da companhia de Ópera do maestro Carlos Santos.

trazer para o espaço da cena os instrumentos no palco-pista. O trabalho com Vitor Trindade organizava então as ordens das filas dos instrumentos que compunham harmonicamente a percussão.

A UA em 2015 foi um processo que esteve dividido em etapas. A primeira etapa foi a seleção virtual que envolvia o envio de um material. A partir desse material a companhia selecionou os participantes, processo esse que durou alguns dias, segundo o ator Luiz Felipe Lucas. Tal processo transformou o teatro em uma espécie de “repartição pública”, segundo palavras do mesmo ator, com o grupo lendo e organizando o material dos candidatos. Com aproximadamente, segundo Luiz Felipe, 500 candidatos em todas as áreas como atuação, direção de cena, arquitetura e urbanismo, figurino e vídeo.

A segunda etapa do processo de seleção foi presencial e durou dois dias, no segundo semestre de 2015, e ao final dessa etapa algumas pessoas foram selecionadas para compor a UA durante os meses seguintes. Segundo Luiz Felipe Lucas havia um processo de seleção quase natural que peneirava os antropófagos. Isto é, durante os meses de trabalho era o próprio processo que determinava quem iria ficar.

Durante esses dois dias houve um programa de seleção. No primeiro dia uma foi feita grande roda pelo espaço cantando em coro uma música a partir da poesia do personagem Lulu Titica, uma das putas do mangue do espetáculo *Mistérios Gozosos*, interpretada por Denise Assunção cantora e atriz da companhia. A música foi cantada repetidamente ao longo do dia de seleção presencial na UA, e a cada nova repetição uma pessoa realizava um solo do verso de forma a que ao longo do tempo todos houvessem trazido propostas diferentes e singulares dentro dessa mesma repetição. Assim, sucessivamente havia uma composição de versos cantados em conjunto e solos.

A Universidade Antropófaga de 2015 ocupava o mesmo território da companhia que ensaiava a remontagem da peça *Mistérios Gozosos*. Desta maneira a montagem acabou contando com alguns atores e parte da equipe técnica que integrava a Universidade Antropófaga. Tal espetáculo foi encenado pela primeira vez em 1994 nas ruas de São Paulo, e depois no próprio teatro Oficina entre 1994 e 1995. A peça é uma adaptação do poema de Oswald de Andrade chamado *O Santeiro do Mangue*, e foi adaptada por José Celso Martinez Corrêa e musicada por José Miguel Wisnik. A ação se passa numa famosa zona de prostituição no Rio de Janeiro, o mangue da

década de 40, e conta a história de um vendedor de santos e uma jovem prostituta chamada Eduléia.

Os versos repetidos ao longo de muitas horas no dia de chegada ao teatro eram:

LULU TITICA PUTA BLUE (in slow blue)
A venda me exprora
O tira me exproorá
A patroa da casa
xinga
Meu home, Meu Homi
Meu Homi Midánimim
Não sei quem é que vai entrá
Michê, Pesteado ou Navá
Só me resta a cachaça y o Amô!
Só me resta a Cachaça y o Amô! (MISTÉRIOS GOZOSOS, 2015, p. 21)⁵⁴

O dia foi composto também por uma gigantesca roda com aproximadamente 100 pessoas. Essa roda foi realizada dentro e fora do teatro, sendo que ao final do dia a roda entrou no teatro em decorrência da tempestade. Durante o dia, os antropófagos entravam na roda para realizar uma intervenção, podendo ser poesia, improviso, música, dança, e até mesmo fazer parte da equipe de vídeo. A roda era estabelecida com uma música que permanecia constante entre as “cenas”, algumas individuais outras com mais pessoas. Ainda que todas as áreas estivessem numa interseção, é importante destacar o projeto de teatro desenvolvido para compreender distintas áreas do fazer teatral, relacionadas entre si, e que se comunicam num grande espaço como uma espécie de galpão.

O Rito da Primeira Estação Pau Brasil encerra o primeiro ciclo realizado após a seleção dos profissionais que fizeram parte da Universidade Antropófaga em 2015. Após a seleção presencial de dois dias, marcados por canto e momentos de performance, começaram outras fases mais rigorosas e que demandavam um engajamento maior. Os antropófagos passaram então por fases seletivas, denominadas ‘dentições’⁵⁵. As dentições são um termo utilizado pela Revista de Antropofagia (1928) para denominar as suas fases, isto é, um número indefinido de volumes da revista por fase, ou assim chamado de dentição. Esse termo aparece dentro da própria

⁵⁴ Versão mais recente da poesia que foi cantada na montagem do espetáculo Mistérios Gozosos em 2015 gentilmente cedida pelo Oficina Uzyna Uzona.

⁵⁵ Termo também utilizado pela Revista de Antropofagia (1928) para denominar suas fases. Foram duas fases, a primeira teve 10 números publicados dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp. A segunda ‘dentição’ teve 15 números publicados no jornal ‘Diário de São Paulo’ até 1 de agosto de 1929.

linguagem, como pude perceber durante o processo, e foi denominado em algumas listas com os nomes de cada um dos selecionados para a Universidade.

Figura 2: Aula de percussão



Fonte: Fotografia da oficina de percussão com Vitor Trindade, durante a Universidade Antropófaga 2015. Fotografia: Maria Bitarello

O roteiro desse primeiro rito, Rito da Primeira Estação Pau Brasil⁵⁶ em 23 de agosto de 2015, era composto por um trajeto pelas ruas do Bixiga com término dentro do edifício do teatro com a presença do público. A singularidade dos figurinos era marcada, apesar da preponderância da cor vermelha.

⁵⁶Roteiro na íntegra do Rito Pau Brasil cedido gentilmente por Roderick Himeros. Ver na seção Anexo.

Figura 3: Rito da Primeira Estação Pau Brasil no terreno na parte dos fundos do edifício teatral.



Fonte: Fotografia de Jennifer Glass

O processo de ensaio da Universidade era realizado dentro do edifício do Teatro Oficina, onde ocorriam as leituras dos textos Oswald de Andrade, como o Manifesto Antropófago e Poesia Pau Brasil, acompanhados da música de Heitor Villa Lobos⁵⁷. A música de Heitor Villa Lobos foi parte da Floresta do Amazona que é uma obra grande composta de alguns trechos com coro que foram ensaiadas durante a Universidade, como a Abertura, Dança dos índios e Caçadores de Cabeça.

A Universidade Antropófaga incorpora, traduz, investiga e faz releitura do *Manifesto Antropófago*, e junto dele também o *Manifesto da Poesia Pau Brasil e a Poesia Pau Brasil* de Oswald de Andrade. A produção é antropofágica na

⁵⁷ A Floresta do Amazonas (1958) de Heitor Villa-Lobos.

redescoberta de novos dispositivos e devoração de antigas formas de encenação. O *Manifesto da Poesia Pau Brasil* dá como indício o “ver com os olhos livres” (ANDRADE, 1972, p. 9) na possibilidade de abertura da prática de aprendizagem e transmissão de conhecimento. *Ver com olhos livres*, segundo Oswald de Andrade faz parte de um educativo pensamento livre, e que propõe a fragilidade meio ao grande acesso de informações.

Compreender a Poesia Pau Brasil de Oswald de Andrade é pensar uma linha estética dentro da temática da antropofagia. Haroldo de Campos no texto *Uma poética da radicalidade* (2003)⁵⁸ salienta que a radicalidade de Oswald está na linguagem, sendo assim um fator que afeta essencialmente a consciência prática geral. Processos de aprendizagem e um caráter autônomo dentro da companhia são abertos com a poesia. A grupalidade⁵⁹ e a densificação de subjetividades são potências em constante metamorfose. Oswald de Andrade propõe no Manifesto Antropófago: “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (1990).⁶⁰

A Universidade Antropófaga está baseada textualmente em Oswald de Andrade, e no Rito Pau Brasil com articulação que se deu a partir do Manifesto da Poesia Pau Brasil (1924) e alguns outros recortes textuais. Textualmente baseado em Oswald de Andrade, e com cunho musical, a Universidade revela um fio condutor na história do teatro Oficina. A Universidade discute temas tabus da sociedade e inspira-se num antigo morador do bairro do Bixiga, Oswald de Andrade, incorporando o Manifesto Antropófago e a Poesia Pau Brasil.

Nanci de Freitas⁶¹, professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro⁶² e autora de estudos sobre Oswald de Andrade, publica em artigo sobre a peça *O homem*

⁵⁸CAMPOS, Haroldo de. Um Poética da radicalidade. São Paulo: Globo, 2003. In ANDRADE, Oswald. Pau Brasil. 2a edição. São Paulo: Globo, 2003.

⁵⁹PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. In: Próximo Ato. Itaú Cultural, 2007. 10pp. Cartografia da grupalidade é um estudo próximo às questões sobre o bem comum, grupos, e aspectos característicos da sociedade e as suas potências. A filosofia mapeia de forma a transformar tópicos de muitos autores em um breve ensaio sobre grupos e a grupalidade. Começando pelo tópico intitulado de indivíduo, potência, Pelbart diz que a comunidade nunca existiu, e sim aspectos que desenham a grupalidade com indivíduos de múltiplas potências.

⁶⁰“Manifesto Antropófago” [1928], in A Utopia Antropofágica, Obras Completas de Oswald de Andrade. Globo, São Paulo, 1990.

⁶¹FREITAS, Nanci de. O lugar da peça O homem e o cavalo no pensamento antropofágico de Oswald de Andrade. Revista Sala Preta. vol. 18. pp. 35-54. 2018. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/121237/141502>>. Acesso em: 8 de ago. 2018.

⁶²Professora da Universidade do Estado do Rio de Janeiro no Departamento de Linguagens Artísticas e no PPG em Artes. Desenvolve pesquisas acadêmicas sobre o autor Oswald de Andrade e suas obras.

e o cavalo (1933) que há uma relação entre estética e política dentro do contexto modernista do autor nos anos de 1930 e nas suas teses de 1950. Além disso, Freitas também trabalha o recorte trazido pelo autor em relação ao matriarcado e ao marxismo. Freitas, ao concluir seu artigo a partir dessa rede de temas em associação dentro do contexto histórico de Oswald, disserta que:

O ponto central das contradições da peça, tanto no que diz respeito à consciência ideológica manifesta quanto às formas de composição estrutural do texto, com base no procedimento paródico, parece se resolver no pensamento e na prática antropofágica, próprios da produção literária oswaldiana, de modo geral. Talvez o modo como o poeta articula e reelabora textos e imagens de outrem, operando um processo de montagem artística, que caracterize a particularidade de sua invenção criadora, o que nos autorizaria a fala em um autor/montador antropofágico. (FREITAS, 2018, p. 53)

O que para a autora aparece na peça, lê-se entranhado na articulação proposta pelo autor em *O homem e o cavalo*, é uma proposição de "autor montador antropofágico" (FREITAS, 2108, p.53) no que diz respeito à literatura oswaldiana. A contribuição comentada pela autora sobre Oswald é extremamente relevante para uma leitura panorâmica da obra e vida do autor.

Focando num recorte menos abrangente no que diz respeito à obra de Oswald de Andrade, na medida em que nos atemos à Universidade Antropófaga, há a necessidade de compreender algumas leituras acerca da fase do Manifesto Pau Brasil que antecede a elaboração do Manifesto Antropófago e esboça características literárias particulares do autor no que diz respeito à "invenção criadora" (FREITAS, 2018, p. 53) na proporção que o poeta "reelabora textos e imagens de outrem" (FREITAS, 2018, p. 53).

Benedito Nunes, autor do texto *Antropofagia ao Alcance de Todos*⁶³ diz que, em relação ao Manifesto Pau Brasil, trata-se de um texto

[...] que é prospecto e amostra da poesia homônima, situa-se na convergência desses dois focos. Pelo primitivismo psicológico, valorizou estados brutos da alma coletiva, que são fatos culturais; pelo segundo, deu relevo à simplificação e à depuração formais que captariam a originalidade nativa subjacente, sem exceção, a esses fatos todos - uns de natureza pictórica, (Os casebres de açafrão e de ocre verdes da favela ...), folclórica (O carnaval), histórica (Toda a história bandeirantes e a história comercial do Brasil), outros étnicos (A formação étnica rica), econômicos (Riqueza

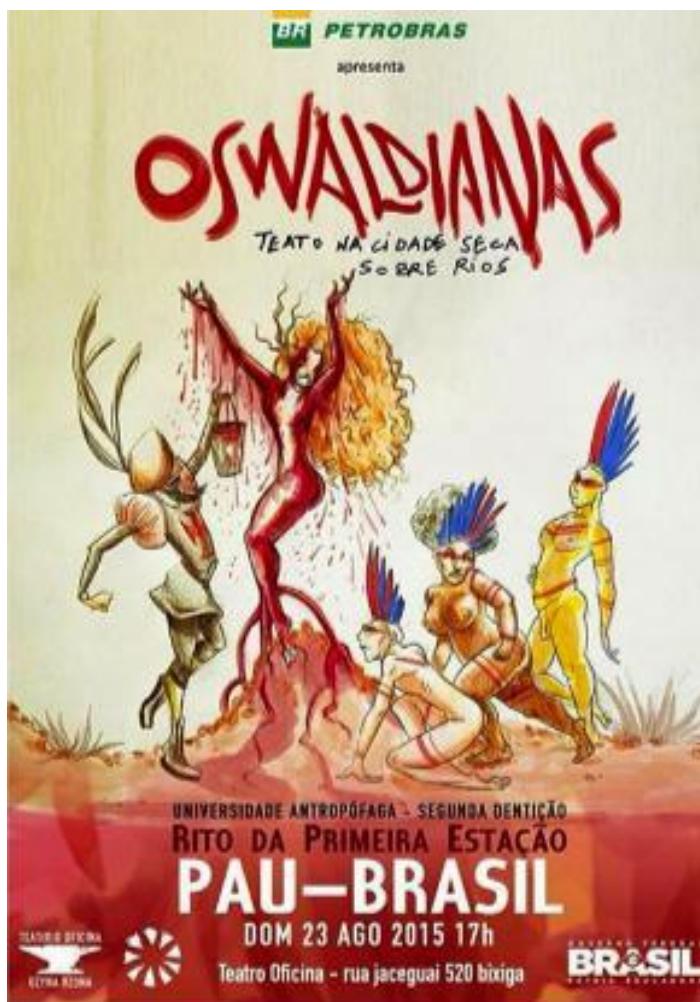
Doutorado na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em Artes Cênicas (PPGAC).

⁶³NUNES, Benedito. *Antropofagia ao alcance de todos*. pp. XIII - LIII. In ANDRADE, O. Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias - Obras completas 6. Rio de Janeiro: MEC: Civilização Brasileira, 1972. 228 p.

vegetal. O minério), culinários (A cozinha. O vatapá...) e linguísticos (A contribuição milionária de todos os erros). (NUNES, 1972, p. XIX)

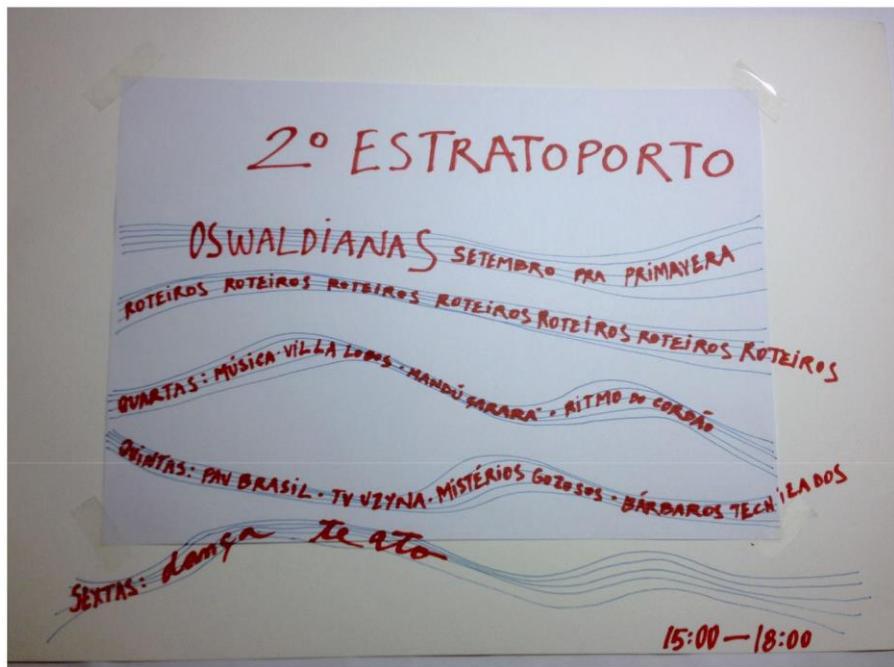
O primeiro rito da Universidade, baseado na discussão acima, foi roteirizado e enviado pelo ator da companhia Roderick Himeros aos participantes. Roderick também retomou uma memória dos espetáculos anteriores e de cortejos da outra versão do espetáculo da companhia, Macumba Antropófaga. Assim, o trajeto do cortejo já estava em partes configurado devido às experiências anteriores, e à memória do coletivo em cada um dos locais já perpassados. É possível ter acesso aos vídeos dessa encenação e ao cartaz desenvolvido por um membro da UA, conforme imagem abaixo:

Figura 4: Cartaz do Rito da Primeira Estação Pau Brasil



Fonte: Cartaz do Rito da Primeira Estação Pau Brasil (23/08/2015)

Figura 5: Quadro de horários do corpo discente do mês de setembro



Fonte: acervo de fotografia da Universidade Antropófaga 2015

O projeto Oswaldianas, nome dado para o movimento entre a montagem do espetáculo Mistérios Gozosos, e a Universidade Antropófaga, além dos estudos sobre o autor Oswald de Andrade, durante o mês de setembro, foi organizado em 3 dias de ensaio para os antropófagos e a companhia. Especialmente nesse mês a Universidade Antropófaga estava focada na Virada da Educação e na interação com as crianças.

Em meados de setembro a companhia começou a ensaiar o espetáculo Mistérios Gozosos⁶⁴, e durante aproximadamente um mês frequentei os ensaios observando, anotando e gravando muitas partes. O diretor, Zé Celso, no momento em acompanhei, estava conectado com todas as questões da cena, muito perspicaz e atento aos pequenos detalhes, e principalmente à música. "Pra entrar aqui tem que

⁶⁴Texto da versão Oficina Uzyna Uzona 1994. Música de José Miguel Wisnik e Zé Celso Martinez Corrêa. Essa versão foi inspirada no trabalho acadêmico de Renato Cordeiro Gomes, "Contraponto de vozes: a biografia de O Santeiro do Mangue, de Oswald de Andrade", 1950.

emitir voz"⁶⁵, disse o diretor em determinado momento, quando o coro das atrizes que estava no prostíbulo do mangue⁶⁶. Na cena as mulheres vestiam salto alto, e caminhavam ao som de uma música que dizia "noite de cristal", e a palavra estava sendo trabalhada pelas atrizes e músicos na composição sonora dessa frase.

Algumas breves anotações foram realizadas com o intuito de articular a presente dissertação, ainda que as anotações dentro dos ensaios muitas vezes deixem de compreender a complexidade do acontecimento. Dito isso, as repetições nos ensaios do espetáculo eram inúmeras, e é importante destacar que em tal ensaio foram trabalhadas principalmente com as cenas de coro. Nesse mesmo dia, o coro de homens chegava em uma cena de carro e adentrava o contexto do mangue. A chegada do coro masculino é referida no texto como um coro de fregueses em tom de divertimento. Após algumas tentativas de deixar menos "demonstrativo"⁶⁷ tal coro conseguiu articular a música juntamente com os sons dos instrumentos. A frase da poesia no processo de ensaios é "belo betume", A chegada deles logo trazia uma reação para o coro feminino, como descrito a seguir:

2- COMÍCIO
CORO DOS FREGUESES
Borrachas e lâminas
Vidros medievais
Pelo belo betume luminoso
Rascam, pescam, brecam, guincham
Apogeus de cincão
Borrachos salários
Engomados
Pistoleiros nus
(Breque) (Mistérios Gozosos, 1994, p. 4)

⁶⁵ Anotação do diário de campo pessoal do dia 26 set. 2015

⁶⁶ "O Mangue é um bioma de fertilização, onde se explode a vida na lama e nas águas doces e salgadas misturadas. É o recanto onde se procria, com muito alimento. No ano XV do começo do nosso século-milênio, as secas, as catástrofes, demandaram uma direção coletiva à vida. No mundo repleto de intolerâncias – religiosas, raciais, culturais – Oswald, o poeta autor do Manifesto Antropófago, aponta um caminho para trabalhar neste contexto mundial, totêmizando a cultura sincrética e adoração do inimigo sacro. A Poesia Pau Brasil como ponto de partida para a segunda turma da Universidade antropófaga - escolhida a partir da escalação de um time de artistas de muitas áreas - atiçando a criação de experimentos em teatro total – atuação, arquitetura cônica e urbanismo, dança, musica, cinema, teato, som, figurino, comunicação. A BIGORNA, lugar onde se forja o ferro e o corpo, onde se transforma e interpreta a vida, é símbolo e prática do corpo do ator e atriz e atuadores de todas as áreas da Companhia desde 1958. Em 2015, a Associação experimentou estratégias de se relacionar com o espaço, com a água, no pragmatismo poético, de uma maneira absolutamente concentrada de atuar com Águas da Criação na Crise. (Universidade Antropófaga, 2^a Dentição, 2015). Disponível em <<http://www.universidadeantropofaga.org/2adenticao>>. Acesso em: 8 ago. 2018.

⁶⁷ Palavra utilizada pelo diretor.

2.2 Virada da Educação⁶⁸

Respirar
A educação está em todo lugar
É no rio profundo
É transbordar⁶⁹

A Virada da Educação são ações promovidas pelo coletivo do Movimento Entusiasmo, formado por representantes das escolas em São Paulo com intuito de gerar reflexão entre aprendizagem e território. São provocados encontros entre as escolas e a comunidade nos espaços públicos. O movimento Virada da Educação é um projeto iniciado em 2014⁷⁰ no centro de São Paulo que depois expandiu-se para outras cidades como Salvador e Lauro de Freitas na Bahia. A Virada conta com escolas públicas em parceria com espaços culturais com o intuito de gerar experiências poéticas que estabeleçam uma relação com o território.

A realização envolve um programa da comunidade em realizar alguns exercícios com os alunos da Educação Básica. A Virada da Educação acontece a partir de cinco categorias de ação: diálogos, exibições, intervenções, trilhas e oficinas. Diálogos são rodas de conversas que desenvolvem a escuta e as questões essenciais; exibições são de filmes, peças teatrais, mostra de fotografias e músicas; intervenções são ações artísticas que deslocam o espaço, e as pessoas envolvidas criam um movimento próprio; trilhas e oficina são atividades realizadas a partir de situações práticas que estão conectadas à própria localidade.

O apoio da Virada da Educação é dado pela Fundação SM, fundamental para o prosseguimento das atividades nas escolas. O evento apresenta, no seu livreto de inspiração, os seguintes escritos dando uma visão poética sobre o que é, e pode ser, ler o movimento. O convite para o evento descrevia os coletivos que estavam engajados e também toda a programação da Virada da Educação. Segue toda a programação:

Venha brincar e experienciar a Virada Educação // Bixiga! O coletivo Saracura Erê, o Movimento Entusiasmo, a Rede Bela Vista e todo o

⁶⁸ Site da Universidade Antropófaga sobre o evento da Virada da Educação 2015: Disponível em <<http://www.universidadeantropofaga.org/a-now?lightbox=dataItem-iehlycrq>> . Visto em 24/11/2017. Evento na plataforma do Facebook sobre o evento da Virada da Educação 2015 no Bixiga, na Rua Jaceguai 620, no dia 19 de setembro de 2015. Disponível

<<https://www.facebook.com/events/396479750554504/>> . Acesso em: 24 nov. 2017.

⁶⁹ GRAVATÁ, A.R.D.S., GUEDES, Anielle, LOVATO, A. S., IANAE, D.U., MENHEM, N.A.F., Agradecimento Virada da Educação. In Livreto Virada da Educação, 2014, p. 44

⁷⁰ Virada da Educação. A primeira Virada foi realizada em 17 de maio de 2014. Disponível em <https://drive.google.com/file/d/0B4Z_LA0oABZBMHRfQIN1eXh3Z0E/view>. Acesso em: 19 dez. 2017.

território do Bixiga se articulam e realizam a 1ª Virada da Educação, no dia 19/09 (aniversário de Paulo Freire), das 10h às 17h. A Virada vem repleta de atividades, oficinas, vivências e apresentações para as crianças e todos aqueles que queiram ser erê nesse dia. Com o intuito de ativar o espaço público como território educador, o Terreyro Coreográfico será um lugar de brincar, de alegria, onde as crianças tenham autonomia para se expressar e serem erês cidadinos. Além do Terreyro, diversos espaços do Bixiga promoverão atividades na Virada: Associação Novolhar, EMEI Celso Leite, Escola Lumiar, Espaço de Cultura Bela Vista, Casa da Dona YaYá, VaiVai, Teatro Sergio Cardoso e Teatro Oficina. A participação de pais, educadores, e entusiastas da aprendizagem é fundamental para a construção e consolidação deste encontro do brincar, trocar e aprender. Contada essa história gostaríamos de convidar a todo o bairro do Bixiga e adjacências a fazer parte da Virada e fazer desse lugar pura alegria. Atividades confirmadas: Oficinas: Brincadeiras Dançantes Culinária Estamparia com texturas Framework para quebrar paradigmas Inglês para crianças Mapa dos Sonhos O que tem na minha vida? Oficina de livro-brinquedo Oficina de Yoga Oficina livre de Teatro Personagens de Fantoches Sabenças da Infância - um encontro para brincar Silêncio e Desenho Tecla sap Inglês musical Varal das Palavras! >> Música: Ciranda de Cantigas Oficina musical / Ensaio livre do Bloco Tarado Ni Voce Caminhada: Rolê Fotográfico pelo Bixiga Debate: Tertúlia dialógica + mural dos sonhos >> Exibições: Cinema para todos. Exibição de curtas O Clube do Saber Roda de leitura Semeando contos >> Intervenção: Inauguração de Cisterna Escola Lumiar - Associação Novolhar e oficina de sucata

A programação da Virada é GRÁTIS!! e aberta a todos.⁷¹

A Virada é um projeto das escolas, que realizam uma chamada pública para membros de instituições artísticas e de outros lugares para contribuir com intervenções da comunidade dentro das escolas municipais. Na sexta-feira (18/09) no EMEI Gabriel Prestes, na Rua da Consolação 1012, uma zona movimentada no centro de São Paulo, a Universidade Antropófaga, o Teatro Oficina e os estudantes realizaram um cortejo poético. A Universidade Antropófaga, então propôs essa atividade com o cortejo-poético pelas ruas da cidade de São Paulo, juntamente com a equipe pedagógica da escola Gabriel Prestes. Na conexão entre Universidade Antropófaga e os alunos da escola, o conceito de teatralidade desenvolve o lado do real, que traz rupturas e continuidades sobre o processo. A programação foi realizada nos 18 e 19 de setembro de 2015.

A participação da Universidade Antropófaga dentro da Virada da Educação foi durante os dias 18 e 19 de setembro de 2015, sexta às 16h na EMEI Gabriel Prestes⁷² e no sábado de 10h às 17h no Terreyro Coreográfico. A programação de sexta foi intensa, e envolveu pintura com urucum, instrumentos e o repertório de

⁷¹ Virada da Educação, 19/09/2017. Disponível em <<https://goo.gl/fQPR8C>>. Acesso em: 28 dez. 2017.

⁷² Localizada na rua da Consolação, 1012 no bairro da Consolação numa zona central da cidade de São Paulo.

músicas, além de um imenso tecido azul, cocares e roupas vermelhas. A conexão com os alunos foi realizada intensamente desde a chegada da companhia de atores e músicos do Teatro Oficina à escola, até a saída do cortejo pela rua de São Paulo.

Assim como as intervenções das espectadoras anônimas discutidas no subcapítulo anterior, a prática com as crianças agiu de acordo com a proposta realizada na Universidade Antropófaga. Por isso, o objetivo desse segundo subcapítulo sobre o recorte da Universidade Antropófaga é discorrer sobre o contato do espectador em esferas da vida cotidiana, e que são desenvolvidas em cortejos urbanos.

A Universidade Antropófaga entrou em contato com os organizadores da Virada da Educação no ano de 2015 e propôs realizar uma série de atividades com os alunos. O processo de pensar sobre como seriam as interações dos antropófagos com os alunos da escola foi um desafio que todos aceitaram dentro do processo no Teatro Oficina e assim foi realizada uma programação que envolviam os atores e músicas e também outras áreas, como os arquitetos e urbanistas, paralelamente em outras atividades da Virada.

Acerca das atividades com os alunos, muita coisa surgiu de dentro do nosso próprio processo na Universidade, e muitas das interações já tinham inclusive sido realizadas e pensadas durante o processo com as crianças no espetáculo Os Sertões e no Movimento Bixigão, surgido em 2002 como um mutirão de artistas praticando atividades como música, capoeira, capoeira e o *teato*⁷³ com as crianças da região do bairro do Bixiga.

Figura 6: Mapa da Virada da Educação (19 de setembro de 2015)

⁷³O termo já discutido no primeiro capítulo do trabalho é designado para definir a forma como os exercícios de "interpretação" são realizados a partir desse conceito. Esses termos são utilizados pelo Teatro Oficina para designar a sua prática artística. Essa definição será apresentada no desenvolvimento desse texto, assim como as duas outras definições do termo. Segundo o professor Armando Sérgio da Silva, no livro *Oficina: do teatro ao te-ato*, a palavra te-ato é grafada com a presença do hífen. Por outro lado a grafia apresentada pelo site da Universidade Antropófaga é teat(R)o com da letra R maiúscula entre parênteses. No desenvolvimento da definição, o site escreve na forma gráfica de *teato*, sem a presença da letra R entre parênteses. Ao longo desse trabalho optei pela grafia teato para manter o fluxo da leitura.



Fonte: acervo digital da Virada da Educação da região do bairro do Bixiga.

Os alunos da Virada da Educação foram mestres na realização das atividades dentro da Escola, assim como a Universidade Antropófaga numa troca mútua também apresentou seus saberes coletivos ao grupo. Abaixo exponho um programa desenvolvido posteriormente, através de uma busca pessoal, dos aspectos pedagógicos formais que compõe estruturalmente as atividades desenvolvidas no dia 18 de setembro com os alunos das EMEI Gabriel Prestes:

Programa:

1. Título: Preparação do cortejo-poético antropófago

Conteúdo: interação de atores e músicos para compor um cortejo sobre a temática antropófaga, com música e canto.

2. Objetivo: operar outros significados de cena teatral dentro de rituais indígenas, a partir do movimento antropófago. Estabelecer o contato entre uma companhia de teatro e alunos de ensino fundamental em escolas públicas.

3. Desenvolvimento metodológico:

- 3.1. Pintura de urucum entre os alunos e os atores e músicos da companhia de teatro
- 3.2. Escolha dos instrumentos e contato com objetos sonoros trazidos pela companhia de teatro, e outros já disponíveis na escola fabricados pelos próprios alunos.
- 3.3. Roda com a música composta pela companhia de teatro em coro. Por exemplo a música realizada:

A minha tribo /quando entra na Aldeia/ Indio não faz cara feia/ não deixa a frexa cair/tupi tupi or not tupi/ tupi tupi or not tupi/ não sei se vou/ não sei se estou/ não sei se fico/ nada ainda explico/ nessa frase or not tupi/ tupi

tupi or not tupi/ tupi tupi or not tupi (Péricles Cavalcanti e Zé Miguel Wisnik)⁷⁴

Durante o processo de desenvolver uma atividade entre os antropófagos, a própria companhia e os alunos da educação infantil, foram debatidas questões acerca do que estávamos ensaiando e do que de fato iríamos desenvolver com os alunos durante a Virada da Educação. O debate acerca do modo de agir foi colocado em pauta tanto pelos mais experientes como pelos antropófagos recém-chegados ao Oficina.

A Universidade Antropófaga teve um papel ativo na Virada da Educação em 2015. Conectada com as pautas de resistências dos povos indígenas e a violação direitos dos povos originários do Brasil, foram realizadas a oficina e a intervenção nas ruas de São Paulo. O grupo convocou um chamado a favor de povos indígenas e realizou o cortejo nas ruas do centro de São Paulo cantando as músicas ensaiadas do trecho da obra *A Floresta do Amazonas* do Heitor Villa Lobos.

Figura 7: Pintura com urucum na EMEI Gabriel Prestes

⁷⁴ A composição da música de Péricles Cavalcanti e Zé Miguel Wisnik traz além do trecho do Manifesto Antropófago do autor modernista Oswald de Andrade, também uma série de informações que ser colocadas dentro de um contexto Especialmente o trecho do Manifesto Antropófago que diz "Tupi or not tupi that is the question" que o autor traz uma ícone da antropofagia. A homenagem prestada ao dramaturgo Shakespeare e também a Hamlet símbolos do período renascentista e de grande parte das questões existencialistas do homem ocidental. Para Azevedo (2016) existe uma questão chave de compreensão dentro do Manifesto e que está presente no aforismo Ora, Oswald substitui exatamente aquela angústia metafísica de Hamlet (advinda do mundo patriarcal) por uma formulação antropofágica (de viés matriarcal), encarnada no sentido não cristão de vingança entre os Tupi. A antropofagia é parte essencial deste complexo social da vingança, e portanto, na tradução filosófica de Oswald, a questão não é mais "ser ou não ser", mas sim "Tupi, or not Tupi.": "Nota-se que essa relação Brasil/ mundo, ou tribo primitiva/cultura ocidental, expressa sinteticamente pelo binômio Tupi/To be, encarna uma das tensões centrais que será explorada por Oswald durante todo o texto do Manifesto Antropófago."



Fonte: Foto tirada pela fotógrafa Jennifer Glass 18 set. 2015

A Virada da educação também promoveu junto a outros coletivos e também à Universidade Antropófaga, um chamado via redes sociais, para outros grupos de comunidades participarem também do segundo dia de Virada, dia 19 de setembro de 2015. Com um dia de atividades intensas que envolviam oficinas de culinária, poesia, música e dança, a Virada foi realizada no Terreyro Coreográfico um grande espaço ocupado pela comunidade em baixo do viaduto Júlio de Mesquita Filho. A parte debaixo do viaduto foi chamada durante um período de Terreyro Coreográfico, onde artistas residentes ocupavam com aulas livres para a comunidade.

Algumas noções presentes na obra de Oswald de Andrade, e já trabalhadas na UA, foram muito importantes no desenvolvimento do trabalho com as crianças. "Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com os olhos livres"⁷⁵ (ANDRADE, 1972, p. 9), foi uma dessas importantes referências para a Universidade Antropófaga nesse trabalho e em geral, já que desenvolve, dentro da sua escrita, conexões importantes no diálogo com a alteridade.

⁷⁵ ANDRADE, Oswald. Manifesto Pau Brasil. In. ANDRADE, O. Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias - Obras completas 6. Rio de Janeiro: MEC: Civilização Brasileira, 1972.

A revista A Bigorna⁷⁶, publicada nos seminários (denominados de seminais) da UA, explica a expressão oswaldiana a partir de um verbete citado em uma compilação de significados do substantivo masculino olho. São elas:

Ver com los ojos libres olho: s.m. cada um dos dois órgãos da visão. constituído pelo globo ocular, situado na órbita e ligado ao cérebro pelo nervo óptico. expressão do olhar. perspicácia, sagacidade. abertura, furo. aro para o cabo de uma ferramenta. buraco ou cavidade no queijo e em outras substâncias esponjosas. orifício. buraco da fieira. saliência esférica. nascente de água. folhas que formam o centro de certos vegetais. ponto de que há de sair cada grelo do tubérculo e cada gomo do vegetal. vão ou abertura nos pilares das pontes entre arco e arco. fojo, sorvedouro. ânus. olhos de peixe. espessura da letra (no tipo de imprensa). buraco na mó superior (pedra grande circular em moinhos). abertura por onde entra a água para a roda da azenha. vão da malha da rede. óculos. não pregar olho. olho da rua. olho de lince. olho mágico. tubo catódico utilizado nos receptores de radiofusão para indicar a sintonização. pequeno dispositivo circular equipado com uma lente, que se coloca nas portas para permitir ver, sem ser visto, quem está do outro lado. ter olhos na ponta dos dedos. (verbete para olho compilado entre dicionários. (ZOÉ, 2017, p. 14)⁷⁷

Assim como Andrade propõe em "ver com os olhos livres" (ANDRADE, 1972, p. 9), nós que trabalhávamos com as crianças no colégio tínhamos uma noção pouca clara do que iríamos passar na Virada da Educação. Assim como os alunos sabiam algumas poucas informações sobre o trabalho do Teatro Oficina, e da Universidade Antropófaga, a proposição inicial era desenvolver algumas partituras já antes trabalhadas por Letícia Coura e os músicos mais experientes da companhia. Assim, "ver com os olhos livres" estava muito no lugar de abrir pequenas brechas de contato entre nós da Universidade e os alunos da Gabriel Prestes. Esses referenciais teóricos levaram os antropófagos a interagir com outros meios e perceber desafios não apenas como desafios, mas possibilidades fluidas de aprendizagem. Segundo José Celso,

Nós estamos trabalhando com as crianças aqui do bairro, no Projeto Bixigão. Quando começaram a assaltar os carros, em vez de chamar a polícia, nós chamamos um capoeirista da Vai-Vai para tomar conta e ele acabou trazendo crianças para fazer capoeira aqui. E nesse núcleo tende a crescer muito. O Oficina entrou numa história social. Agora, diferente de Canudos, não se quer criar um quisto aqui, não se quer criar uma coisa para ser massacrada. Nosso objetivo é usar toda a nossa imaginação para não perder o terreno, para expandir, mas sem que haja massacre, pelo

⁷⁶ Revista A Bigorna é uma revista produzida durante a programação dos seminários realizados com a Universidade Antropófaga em dezembro de 2016. O conteúdo da revista atravessa discussões em diferentes camadas e áreas dentro dos espetáculos, são elas: direção de cena, audiovisual, luz, arquitetura e urbanismo cênico, comunicação, atuação, som, música. A Bigorna foi escrita em colaboração com a companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, são eles: Brenda Amaral, Cafira Zoé, Camila Mota, Cibele Forjaz, Elisete Jeremias, Fernanda Taddei, Igor Marotti, Jennifer Glass, Joana Medeiros, Kael Studart, Luana Della Crist, Marília Gallmeister, Nash Laila, Otto Barros, Pedro Felizes, Pedro Salim, José Celso Martinez Corrêa, Zé Miguel Wisnik. Publicada em julho de 2017.

⁷⁷ ZOÉ, Cafira. Ver com los ojos libres. Revista A Bigorna. jul. 2017. p. 14.

convencimento, pelo teatro. Porque eu acho que o que está faltando, por exemplo, lá entre a Palestina e Israel, é uma intervenção de mediação política, de negociação forte, porque um lado realmente não comprehende o outro, então é necessária uma terceira força. Agora, aqui no nosso caso, o teatro já é essa terceira força. (CORRÊA, 2003, p. 224)⁷⁸

Os aspectos voltados à relação mestre-aprendiz são possíveis de serem observados explícitamente durante o encontro da Virada da Educação. Entre alguns autores que desenvolvem essa relação de maneira teórico pedagógica está o pedagogo francês Rancière que desenvolve a relação de forma a configurar autonomia do aprendiz. A relação aprendiz que menciono no título desse trabalho faz uma referência direta às questões de Rancière, que também aparece citado como epígrafe⁷⁹ deste trabalho. O filósofo, preocupado desde um período anterior com as questões acerca de processo mais igualitários dentro da prática pedagógica, publica em seu livro *O Mestre Ignorante* (2002) a narrativa histórica de Joseph Jacotot⁸⁰, professor e pedagogo francês revolucionário do século XIX e conhecido por ter criado um método de emancipação intelectual.

A relação do professor dentro da forma pedagógica de Jacotot consiste em estabelecer uma relação com o indivíduo a partir de pressupostos emancipatórios sobre o conhecimento, e que dentro proposta institucional busca a igualdade. A busca do pedagogo é também por conscientizar as forças do mestre e sua capacidade de comunicação a partir de postulados igualitários de conhecimento e principalmente, emancipação. Para o autor,

Não se trata de uma questão de método, no sentido de formas particulares de aprendizagem, trata-se de uma questão propriamente filosófica: sabe se o ato mesmo de receber a palavra do mestre - a palavra do outro - é um testemunho de igualdade ou de desigualdade. É uma questão política: saber se o sistema de ensino tem por pressuposto uni a desigualdade a ser "reduzida", ou uma igualdade a ser verificada. (RANCIÈRE, 2002, p. 11)

A relação entre o mestre e o aprendiz, no ambiente da aprendizagem, perpassa esse trabalho na etapa de processo sobre a cena, e como a UA desenvolve isso em alguns trabalhos pontuais como a experiência com as crianças na Virada da Educação,

⁷⁸CORRÊA, José Celso; ZTUTMAN, Renato; MARRAS, Stelio; MACEDO, Valéria. Felicidade Guerreira. (Publicado originalmente na Revista Sexta-feira, em 11 mar. 2003. In Zé Celso Martinez Corrêa. Organização Karina Lopes e Sergio Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.

⁷⁹RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad.: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

⁸⁰(1770-1840) Professor pedagogo que viveu na França onde lecionava, e desenvolveu a teoria da emancipação intelectual. Jacotot no período da Revolução Francesa problematizou a desigualdade de conhecimento como algo que deve ser revisto como processo em construção dentro das escolas.

e na própria relação dos atores da companhia com os atores recém-chegados ao Teatro Oficina na cidade de São Paulo. Durante o processo da cena tudo é experimentado de um ponto de vista singular, e o pensamento atravessa de formas outras o "aprendizado" desse conhecimento. A singularidade é preservada no sentido de "reduzir" as desigualdades individuais de cada um dos aprendizes, e não transformar num coro uniforme. Para Rancière,

O que pode, essencialmente, um emancipado é ser emancipador: fornecer, não a chave do saber, mas a consciência daquilo que pode uma inteligência, quando ela se considera como igual a qualquer outra e considera qualquer outra como igual a sua. (RANCIÈRE, 2002, p. 50)

O autor traz princípios de reciprocidade muito qualificados, no que diz respeito aos desafios da aprendizagem, e que podem ser muito úteis dentro do espaço da arte. Não estou dizendo que aqueles que estiveram na Universidade Antropófaga são mestres no sentido de deter a carga do conhecimento, e sim que esses princípios, a partir da leitura de Rancière, foram necessários para compreender um aspecto para além da experiência na cena. A experiência foi muito importante, entretanto, a ajuda de teóricos elucidou perspectivas de aprendizado a partir da igualdade.

O autor francês elabora a perspectiva teórica da noção de aprendiz, que se desdobrará na emancipação do espectador, isto é, a ação da observação como prática de aprendizado e autonomia⁸¹ na prática teatral. Entretanto é importante observar a perspectiva pedagógica do autor quando se refere à filosofia na história da humanidade e como o discurso pedagógico não converge com a narrativa histórica. O autor destaca: "O Ensino Universal é, em primeiro lugar, a universal verificação do semelhante de que todos os emancipados são capazes. Todos aqueles que decidiram pensar em si como homem semelhantes a qualquer outro."⁸²

Ainda nessa obra, o autor adianta uma perspectiva que se assemelha ao papel do artista dentro dessa análise emancipatória. O autor também diz que trazendo para o ambiente da arte é preciso estar em constante busca. Com isso uma prévia do que virá a ser um desdobramento da sua obra é o tema sobre o espectador. Para o autor

⁸¹O uso da palavra autonomia dá o sentido para a palavra "autocoroados" utilizado dentro dos ensaios da Universidade Antropófaga. Durante muitos ensaios fomos em busca de cenas que até então pouco, ou quase não haviam direção, e por isso agir com autonomia era necessário para a construção de muitas cenas. Cenas estas apresentadas durante algumas noites no Teatro Oficina Uzyna Uzona às sextas-feiras para um público espontâneo num evento chamado Da Bandas do Oficina. O evento convidava grupo de música para tocar e movimentar o teatro enquanto as peças da companhia não estavam em cartaz.

⁸²RANCIÈRE, 2002, p. 52

A lição emancipadora do artista, oposta termo à lição embrutecedora do professor, é a de que cada um de nós é artista, na medida em que adota dois procedimentos: não se contentar em ser homem de um ofício, mas pretender fazer de todo trabalho um meio de expressão; não se contentar em sentir, mas buscar partilhá-lo. O artista tem necessidade de igualdade, tanto quanto o explicador tem necessidade de desigualdade. E ele esboça, assim, o modelo de uma sociedade razoável, onde mesmo aquilo que é exterior à razão – a matéria, os signos da linguagem – é transpassado pela vontade razoável: a de relatar e de fazer experimentar aos outros aquilo que se é semelhante a eles. (RANCIÈRE, 2002, p. 79)

Segundo Rancière é preciso buscar um caminho de emancipação intelectual possível entre uma igualdade de inteligências reais. Tais caminhos devem ser permeáveis e de fronteira não delimitada entre campos intelectuais distintos. Há, segundo o autor, o saber da ignorância, que é um fator indeterminado pois transita entre o que seria o saber e a ignorância. A zona de transferências possível é, em si mesma, intransferível pois o "aluno" que por princípio está no lugar da receptividade do saber, é aquele que pouco detém do "saber da ignorância".

De alguma forma peculiar todos que participavam da UA, os antropófagos, pouco sabiam da receptividade dos alunos dentro da Virada da Educação, e o mesmo se reflete nos espetáculos da companhia. Grifo um trecho do autor que expõe a expressão arrastar na perspectiva acolhedora do termo, ainda que as temáticas do conteúdo dos espetáculos muitas vezes fossem o oposto disso. Para ele, a performance pode muitas vezes "[...]sair de sua posição de espectadores em vez de ficarem em face de um espetáculo, são circundados pela performance arrastados para o círculo da ação que lhes devolve a energia coletiva."⁸³

Concluindo, é possível retirar da zona hierárquica os saberes entre espectador e diretor, ou então aluno e educador, para transferir lógicas muito delimitadas entre aqueles que buscam e aqueles que transferem o conhecimento. Para compreender essas zonas de transição e principalmente descobrir caminhos possíveis, é preciso estar na zona criativa, aquela que perpassa, sob a mesma lógica da subjetividade, todos dessas localidades, do teatro, da sala de aula e da rua.

2.3 Cadernos de atuação (2015)

Os *Cadernos de Atuação* são publicações digitais que compõe parte do acervo do site da Universidade Antropófaga e que foi criado em conjunto com os recém-

⁸³RANCIÈRE, 2012, p. 13

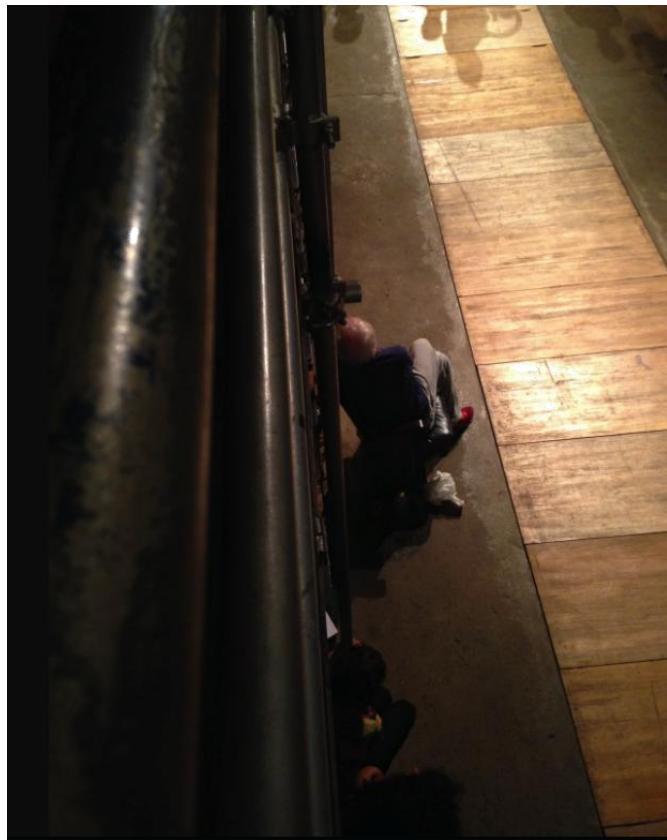
chegados à companhia de teatro. Os organizadores do site, chamados de "barbáros tecnizados", foram desenvolvendo engajamento na internet numa proporção quase diária de publicações. Junto disso a plataforma digital Cadernos de Atuação é movimentada por todos que dispuseram materiais que poderiam compor o acervo em forma de caderno de campo em meio digital.

No decorrer do processo, principalmente no segundo semestre de 2015 e início do ano de 2016, muitos textos, fotos, versos, entre outros materiais como desenhos e notícias foram publicados. Como apontado nos Cadernos de Atuação (2015), os membros da UA puderam assim escrever impressões sobre o processo ou quaisquer outras observações anexadas nessa plataforma. Durante a pesquisa procurei organizar as anotações por eventos e de acordo com as impressões apresentadas pelos autores participantes no caderno. Um dos importantes depoimentos sobre todo o processo foi o de Cafira Zoé. Segundo a participante:

No oficina desencontrei um espaço de caminho certeiro pra me desencaminhar em deriva - o corpo, o desejo e a criação. Venho de um lugar onde primeiro me chegam as palavras, primeiras pontas de tato com o mundo, de re-conhecimento pra tudo aquilo que sai. tem muita coisa dentro da gente e muito lugar estanque também. custa sempre um tanto... certo tempo, certo espaço e certo corpo, pra desencaixar um jeito de olhar, de sentir, de estar. foi preciso aprender a chegar corpo, entender-instinto... e o verbo se fez chuva: precipícios em estado de precipitação, em umidade relativa do caos. (Cadernos de atuação, Cafira Zoé, 23 de outubro de 2015)

Assim como Cafira Zoé, Jéssica Menezes entrou no mesmo ano que eu na Universidade Antropófaga. Com isso houve uma facilidade em ter acesso às duas antropófagas para realizar algumas entrevistas, e dialogar informalmente. O acesso a ambas as profissionais era possível através da plataforma, Cadernos de Atuação, que era compartilhada e muitas vezes discutida durante ou após os ensaios. Algumas anotações pessoais foram possíveis de serem realizadas após os ensaios da Universidade Antropófaga ou até durante os ensaios de Mistérios Gozosos, e assim publicados no Cadernos. Como a foto a seguir:

Figura 8: Registro durante os ensaios do espetáculo Mistérios Gozosos



Fonte: acervo pessoal de fotos. Foto de vista aérea da pista-palco e Zé Celso durante os ensaios. Publicada nos Cadernos de Atuação. (21/12/2015)⁸⁴

A foto tirada por mim e publicada no blog é uma perspectiva sobre a cena durante os ensaios do espetáculo Mistérios Gozosos (2015) que acontecia concomitantemente aos ensaios da UA. A observação durante os ensaios do espetáculo foi essencial na escrita e na forma desenvolvida para os cadernos de campos, pois durante a observação foi possível escrever e agir de outras formas dentro do Oficina. De alguma maneira destaco uma percepção bem diferenciada de um historiador tradicional, pois ainda que atravessada por questões da narrativa histórica, há na foto uma poética dessa forma de narrar a história.

Durante esse processo do espetáculo Mistérios Gozosos e durante o processo de montagem do Bloco Pau Brasil, escrevi nos Cadernos de Atuação uma anotação sobre o que até aquele momento havia sido o significado dentro do meu processo. E

⁸⁴POPPE, Joana. Teatro Oficina Uzyna Uzona Cadernos de Atuação: São Paulo, 2015. Disponível em <<http://cadernosdeatuaacao.blogspot.com/2015/12/o-canto-do-corpo-eletrico.html>>. Acesso em: 21 de dez. 2015.

agora, de fato está em forma de poesia devido à afetos que atravessaram o ensaio desse dia⁸⁵ (21 dez. 2015). Assim, escrevo:

Outro canto do corpo elétrico
É a criação do corpo vibrátil. Tátil, na apreensão de uma realidade.
Realidade ainda em digestão – no intestino grosso, gos(z)so, vigas mestras de sustentação
Endoesqueleto, o lugar da reflexão corpórea. Lina (entre) endoesqueleto.
Alimentos que foram atravessados nas bocas vulneráveis para deglutição.
No tato foi-se atravessando essas representações tão conhecidas, e que estiveram distantes de minha existência durante 24 anos – que aqui existo.
24 anos para vulnerabilidade – a habilidade de
Entre o salto e a queda existe o momento de vulnerabilidade.
24 anos para coexistir nisso
Assim logo, viver o salto, atitude de permeabilidade.
Portanto chegar assim nesse momento tão sublime de passagem, de sólida sublimação. O corpo em sublimação, o pensamento em sublimação,
a voz em sublimação, um canto que sublima.

O que me move nesse instante, nesse domingo que estou quase *subliminando* nos trópicos caryocax é:
Foram cinco séculos na antropofagia, e menos de um pensando sobre isso.

Nesse instante mãos brotam do manguezal charfundadas de lama para comer antigas criancinhas que dormem

Zé, em 2015, (re) existe, “Tá todo mundo fudido! E agora, eu confio na cultura que eu venho, venho da cultura teatral, que é a cultura do meu corpo.”

A criação vem tipo correndo saltitante nas ladeiras de Recife
Se esse corpo não for elétrico na medida em que age diga

outro

antropofagya de Walt Whitman (POPPE, 2015)⁸⁶

Poesia, breves anotações, biografias, sensações dentro do processo, e assim seguiam os textos publicados nos Cadernos, podendo ser em diversas formas, como prosa, verso, aforismos e jornalísticos. Esse texto especificamente é uma relação entre escritos do poeta norte americano Walt Whitman (1819-1892)⁸⁷, e anotações sobre o processo da Universidade Antropófaga naquele momento ao final do ano de 2015, e

⁸⁵ Data da publicação 21 dez. 2015. Disponível em <<http://cadernosdeatuacao.blogspot.com/2015/12/o-canto-do-corpo-elettrico.html>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

⁸⁶ POPPE, Joana. Teatro Oficina Uzyna Uzona Cadernos de Atuação: São Paulo, 2015. Publicado em 21 dez. 2015. Disponível em <<http://cadernosdeatuacao.blogspot.com/2015/12/o-canto-do-corpo-elettrico.html>>. Acesso em: 9 ago. 2018.

⁸⁷ Antropofagya de Walt Whitman, como citado na anotação, é uma livre inspiração a partir da leitura do poema original *I Sing the Body Eletric* (1855) publicado na coleção de *Leaves of Grass* (1855) do ensaísta e poeta norte americano Walt Whitman.

que antecede a montagem do Bloco Pau Brasil, em 2016. Especificamente nessa anotação o objetivo era discorrer sobre as possibilidades do corpo nas esferas da cena, o olhar atento aos ensaios de Mistérios Gozosos e os ensaios da obra Mandu çarárá na UA.

2.4 Bloco Pau Brasil

O ator e o performer, dentro da noção de *teato*, na Universidade Antropófaga aparecem pela dualidade entre a experiência corporal e o ambiente externo, ou contexto urbano. Dentro dessa lógica, o performer se utiliza de dispositivos oferecidos pela geografia da cidade para assim intervir e o ressignificá-los. O movimento de interferências nesse contexto urbano reverbera no ator-performer, provocando experiências com o ambiente externo. Durante o primeiro rito da UA, o grupo de jovens atores e veteranos do Teatro Oficina saíram em caminhadas pelas ruas de São Paulo, formando rascunhos performáticos. A intervenção na cidade é esteticamente construída e desconstruída partir do coro formado pelos jovens atuadores e os veteranos do Teatro Oficina.

O bloco *Pau Brasil* da UA traçou um caminho pelas ruas do bairro do Bixiga em São Paulo como num bloco de carnaval, onde a banda seguia o cortejo teatral. O percurso foi roteirizado e planejado previamente com estratégias que delimitavam ações práticas nas ruas, como no caso da paralisação do trânsito de carros. Além disso, foram realizadas intervenções nos caminhos que perpassam locais importantes como o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) localizado na rua Major Diogo nº 315, também no bairro do Bixiga em São Paulo. Por tratar-se de um bloco de carnaval dentro da programação oficial do carnaval de rua da cidade de São Paulo foi necessária uma organização do percurso para o fechamento do trânsito de carros nas ruas.

Figura 9: Rio corre as ruas do Bixiga no Carnaval de rua de São Paulo com elementos de cena.



Fonte: Fotografia de Marcos Aspahan (2016)

A rua Jaceguai no Bixiga (SP), por exemplo, que atravessa a parte da frente do Teatro Oficina, estaria parcialmente fechada com uma das pistas desobstruídas. As determinações da prefeitura foram levadas em consideração para mapear o que seria de fato determinante no trajeto. Com isso, os antropófagos da UA desenvolveram um roteiro que fosse um roteiro musical, teatral e de percurso. O roteiro desenvolvido para o Bloco Pau Brasil começa no teatro por questões de organização dos instrumentos e figurinos. Seguindo o sentido dos carros, está o “Terreyro Coreográfico⁸⁸” localizado à esquerda do teatro, embaixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho. Por fim, chega-se ao cruzamento da rua Jaceguai com a rua Major Diogo localizado abaixo do viaduto onde é estendido um imenso tecido azul que passa por cima de grande parte dos espectadores e dos performers.

⁸⁸Terreyro Coreográfico é o canteiro aberto e permanente localizado em baixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho próximo ao Teatro Oficina. O trabalho realizado durante o período de 2015 e 2016 conjuntamente com a Universidade Antropófaga foram focados em aulas de dança a partir de proposições coreográficas nesse terreno. Entrevista publicada pela Revista Celeuma número 5 cedida à Marina D’Império com Clarisse Morgenroth, Daniel Kairoz, Marília Gallmeister. Terreyro Coreográfico Ficha técnica [Local: Baixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho, entre as ruas Abolição e Major Diogo, bairro do Bixiga, São Paulo. Área: 3.500 m²; Artistas estruturais: Andreia Yonashiro, Barbara Malavoglia, Carila Matzenbacher, Daniel Kairoz, Maíra Silvestre, Marília Gallmeister, Rita Wu e Rodrigo Andreolli/ Artistas estruturantes: Clarissa Morgenroth, Luana Vannuchi, Marion Hesser; Artistas-mestres-de- obras: Guilherme Wisnik, Supersudaca, Toninho, José Da Hora; Parcerias: Goethe Institut, Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Vila Itororó, Bar da Maria Milça, Bar do Bigode, Serralheria do Maurício, Universidade Antropófaga e Sub-prefeitura da Sé. Apoio: Secretaria municipal de Cultura

e Fomento à Dança. Disponível em <<http://www.mariantonio.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/5/terreyro-coreogr%C3%A1fico>>. Acesso em: 3 de mai. 2017.

Figura 10: O rio desce do viaduto da rua Jaceguai (SP)



Fonte: Marcos Aspahan (2016).

O rio desce do Minhão: visão da parte inferior, logo embaixo do viaduto.

Seguindo o caminho, dobrando à direita o bloco *Pau Brasil* adentra a rua Major Diogo onde fica localizada a Casa de Dona Yá Yá e, mais adiante, a antiga sede do Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)⁸⁹, onde ocorrem intervenções cênicas e musicais. O Pau Brasil segue até o antigo apartamento de Oswald de Andrade na rua Ricardo Batista onde realiza um retorno em direção à rua Abolição. Em seguida, no cruzamento da rua Japurá com a Xavier Gouvêia, o tecido é aberto no chão e todos podem desfrutar de um pouco de descanso. O caminho segue pela rua Santo Amaro, e finaliza na rua Jaceguai número 520, o edifício Teatro Oficina.

Figura 11: Músicos e instrumentos localizados na região do "sambaqui" no Teatro Oficina Uzyna Uzona.

⁸⁹ Histórica companhia de teatro brasileiro, com a sede localizada próxima ao Teatro Oficina também no bairro do Bixiga.



Fonte: Foto divulgação para a revista especial de programação de Carnaval 2016 do Jornal Folha de São Paulo (jan/2016). Foto.: Fernando Genaro/Folhapress

A matéria da revista da Folha de São Paulo (2016), descreve o bloco de carnaval da "Poesia Pau-Brasil", de Oswald de Andrade, como um "teatro-bloco-cortejo-rito" Pau Brasil, projeto estreante do Teat(r)o Oficina. Há a encenação de trechos da obra de Oswald de Andrade, e de músicas que compõe o vasto repertório de canções e poesias cantadas pelo grupo. Dentre esse repertório também fazem parte músicas de compositores da música popular brasileira.

3- ESPECTADORA ANÔNIMA

3.1 Macumba Antropófaga

O propósito desse capítulo é abrir caminhos de percepção nas formas diferenciadas de interação com o outro, participação do espectador e distintas experiências que o Teatro Oficina proporciona. O grupo, uma vez que trata de maneira diferenciada a interação, e não propriamente a experiência receptiva do espectador, acrescenta novos dados a cena. Assim percorro a descrição de duas narrativas complementares dentro do grupo Teatro Oficina que tem o objetivo de olhar sobre a temática da figura do espectador e o olhar da cena. A partir do olhar do observador enquanto agente ativo e fluido dentro do teatro, desenvolvo leituras no teatro contemporâneo. Observo, assim, a configuração de dois episódios que presenciei no recorte da Universidade Antropófaga em 2015 e no espetáculo Macumba Antropófaga dirigido por José Celso Martinez Corrêa, narrando duas perspectivas na relação ator e espectador em cena.

Nesse capítulo abordarei a remontagem do espetáculo Macumba Antropófaga, e o cortejo Pau Brasil realizado em dois momentos da Universidade Antropófaga em 2015 e 2016, sendo o primeiro chamado de Rito (2015) e o segundo bloco de carnaval, realizado durante o período das festividades de Carnaval em 2016. A pequena elevação da rua do Bixiga, localizada no bairro do Bixig é o lugar que foi percorrido tanto no espetáculo Macumba Antropófaga, como nas intervenções urbanas⁹⁰ da Universidade Antropófaga.

O espetáculo Macumba Antropófaga foi realizado na ocasião pela segunda vez⁹¹, e já faz parte do repertório de peças do Teatro Oficina Uzyna Uzona, dirigido por José Celso Martinez Corrêa que também desenvolveu a dramaturgia em conjunto com Catherine Hirsch e Roderick Himeros⁹², e a própria companhia Uzyna Uzona⁹³.

⁹⁰Tais intervenções urbanas são exercícios práticos do tea-atô, Rito da Primeira Estação Pau Brasil e Bloco Pau Brasil. Intervenções também referenciadas como uma forma de acupuntura urbana em locais "necrosados" da cidade.

⁹¹A primeira montagem do espetáculo foi realizada em 2011 chamada Macumba Antropófaga Urbana de SamPã. MACUMBA Antropófaga Urbana de SamPã. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<https://goo.gl/Vkwgks>>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

⁹²Ator do teatro e participou da primeira montagem do espetáculo Macumba Antropófaga em 2011 e espetáculos RODERICK Himeros. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em <<https://goo.gl/9mQ1mn>>. Acesso em: 19 de Dez. 2017. Verbete da Enciclopédia.

⁹³A companhia composta, além pelos já citados, por Marcelo Drummond, Letícia Coura, Camila Mota, Vera Barreto Leite, Túlio Starling, Ana Hartmann, Clárisse Johansson, Cyro Morais, Danielle Rosa,

A ficha técnica⁹⁴ foi composta pela banda antropófaga,⁹⁵ integrantes da Universidade Antropófaga de 2011, e também os integrantes da Universidade de 2015, que atuam em diversas áreas da remontagem do espetáculo. A companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona realizou a encenação do Manifesto Antropófago em 2008 no SESC Paulista, quando comemoravam 80 anos da obra do Oswald de Andrade. O espetáculo Macumba Antropófaga já havia sido encenado em outro contexto no ano de 2011 e 2012 quando a primeira Universidade Antropófaga foi realizada.

Toda a parte inicial, de aproximadamente uma hora, se dá como uma espécie de cortejo nas imediações do Teatro Oficina. O espetáculo tem uma estrutura de caminhos possíveis a serem realizados e que dialogam com a cidade de São Paulo de forma que se inicia no interior do Teatro Oficina e logo vai para o ambiente urbano externo do bairro. A saída para o ambiente externo ao teatro se dá pela rua Jaceguai e o cortejo teatral segue na direção dos carros, descendo uma pequena inclinação da rua em direção à rua Abolição, onde atravessa uma pilha de escombros de um muro recentemente destruído. O cortejo também passa por uma ocupação de moradores da pequena comunidade em baixo do viaduto Júlio de Mesquita Filho.

O trajeto iniciado dentro do edifício do teatro Oficina começa com todos os espectadores e os atores da companhia de mãos dadas em forma de uma grande roda. Durante esse período há um repertório de músicas cantado pela companhia. Durante um período longo essa grande corrente perpassa por todo o teatro, entrando pela entrada da Rua Jaceguai, passando pelas galerias e chegando até a pista-palco do teatro. Depois desse momento há uma parada que exige uma atenção do espectador para compreender a fala da atriz Camila Mota⁹⁶ que anuncia uma "corrente elétrica" que passará por todos de mãos dadas atingindo uma progressão do movimento.

A corrente elétrica é um pequeno ruído no gesto das mãos dadas que expressa uma eletricidade do movimento, afim de começar numa mão e atingir a outra. A concentração é imprescindível para a coesão do circuito elétrico atingir o mesmo ponto onde começou. A ação da corrente elétrica é diferente em cada apresentação

Fernanda Taddei, Glauber Amaral, Isabela Mariotto, Joana Medeiros, Kael Studart, Leon Oliveira, Lucas Andrade, Nash Laila, Selma Paiva, Tony Reis.

⁹⁴ ver na seção Anexo.

⁹⁵ Banda formada por Pedro Gongon (bateria), Felipe Botelho (baixo elétrico), Carina Iglesias (percussão), Ito Alves (percussão), Chicão (Rafael Montorfano - piano teclados), Moita (guitarra elétrica).

⁹⁶ Atriz da companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, e também atua como produtora, assistente de direção e na área de comunicação e mídias.

pois depende do tamanho da grande corrente que atravessa todos os cantos do teatro e das galerias. A saída do edifício do teatro é feita cantando em roda num tipo de circuito elétrico. E no momento da saída pela rua Jaceguai abre-se as pontas em forma um grande cordão para a realização do cortejo pelas ruas do bairro do Bixiga, na forma de "cobra grande", como referência à letra da música do repertório cantado durante o caminho de descida da rua Jaceguai.

Figura 12: Mapeamento da região do Bixiga com destaque do percurso do espetáculo Macumba Antropófaga



Fonte: Mapa com recorte do bairro do Bixiga onde fica localizado o morro da Rua do Bixiga e o trajeto percorrido pelo cortejo do espetáculo Macumba Antropófaga. Retirada da Revista A Bigorna (2017, p. 22), criação gráfica de Igor Marotti.

O trecho específico que detalha o momento em que o espetáculo irá passar na rua do Bixiga é o seguinte:

1^aGRADE: PM ENTRA COM JUIZ IMPEDINDO A APROXIMAÇÃO
Em Silêncio vamos até a Cadeia do Condomínio no Meio da Rua, sem
tocar a Grade. Mais ver do q Tocar... Vibrando Deliciosamente, com
Amor-Humor, pra Grade Cair. CORO- O OLHAR NUM MOVIMENTO
CORAL, FÓCA A ASCENÇÃO NA RUA DO BIXIGA CORO

F#
Alpinistas
Escalar
G#
In docer Ar-far
Bb-
num rebolar miudinho
B
Divagaríinho
F#
O Morro da Rua da Bixiga ⁹⁷ (Roteiro do espetáculo Macumba
Antropófaga, 2017, p. 9)

A *ascenção*, como menciona a letra da música, é a subida do cortejo em direção à rua Santo Amaro e é realizada já quase ao final do cortejo. Nesse momento destaca-se a interação com os moradores, por saírem das suas casas e dançarem as músicas juntamente com os atores. Essa participação dos moradores da rua traz outras dimensões possíveis da leitura sobre a cena, que pode ser vista como cortejo, bloco de carnaval e performance, transitando numa forma híbrida de realização do espetáculo.

O espetáculo Macumba Antropófaga desenvolve no roteiro um mapeamento de ações realizadas no entorno do Teatro Oficina. A peça tem características do teatro *site specific*, assim como acontece no mapeamento do Bloco e o Rito Pau Brasil, isto é, as ações são criadas para determinado espaço da cidade. *Site specific* é um termo utilizado pelas artes visuais, e revisto pelas artes cênicas para designar uma obra, ou uma cena, realizada para um lugar. Assim o lugar torna-se um ambiente, e uma paisagem única para uma obra de arte.

A relação entre os dois objetos aqui relatados, a UA e o espetáculo Macumba Antropófaga, ocorre porque ambos trazem aspectos importantes dentro dos modos de

⁹⁷ Deixo registrado meus sinceros agradecimentos para realização dessa pesquisa à todos os membros atuais da companhia que realizaram um lindo trabalho de apoio à essa pesquisa e todo o material utilizado ao longo dessa dissertação, entre eles textos, roteiros, mapas, fotografias e entrevistas. Trecho do roteiro gentilmente cedido em formato digital por Kelly Campello, uma das diretoras de cena do espetáculo Macumba Antropófaga. O diretor de cena no teatro Oficina é um técnico que coordena o palco de uma maneira específica, pois atravessa a zona frontal da cena e maneja objetos de grande risco durante o espetáculo como labaredas e fontes de fogo.

fazer que articulam, são trajetórias nas ruas do bairro, há articulações de músicas como Mandu Çarara⁹⁸, e principalmente compartilham o viés da antropofagia.

A Universidade Antropófaga, desenvolvida na primeira parte desse trabalho é desdobrada em um contexto. Segundo José Celso Martinez Corrêa (2012), os antropófagos são⁹⁹:

Os jovens Anarquistas Autocoroados da Universidade Antropófaga criaram, com Mestres-Aprendizes, a retomada antropofágica de Brecht com a Arte Contemporânea que vem dos nossos Corpos, mais de 60 “pessoas” plugadas à linha progressiva da Arte Pública do Construtivismo Soviético, a Meyerhold, Maiakovski, ao modernismo dos Anos 20, sobretudo à Antropofagia pós Crise de 29, à toda história do Oficina Uzyna Uzona e á do Mundo até cada aqui agora. (CORRÊA, 2012)

O diretor Zé Celso diz que há uma retomada de um paradigma brechtiano, que há assim a tomada da consciência sobre a própria situação e que dentro do contexto do Oficina é estabelecida por uma "retomada antropofágica". A antropofagia está associada à captura de modos de fazer dentro da cena e da música, e, na UA, a antropofagia está diretamente aplicada. Os "jovens anarquistas" são os recém-chegados à companhia teatral e podem absorver, capturar, e se apropriar desses elementos cênicos desenvolvidos na linguagem do Oficina. O diretor, Zé Celso, é assim um mestre no que diz respeito a relação de aprendizagem e os "jovens"¹⁰⁰ são os aprendizes nessa capacidade de absorção. Claro que, assim como na antropofagia, a captura é vista a partir do viés do que é "interessante", e corajoso em certa instância.

A perspectiva de Jacques Rancière (2002; 2012) traz uma leitura teórica sobre as técnicas, dentro das possíveis, e processos de aprendizagem. O Espectador Emancipado (2012) de Rancière diz que existe uma relação na história do teatro entre a imagem e as ações correspondentes no papel do espectador, que define a relação palco e plateia como um lugar de visão. O autor enfatiza a noção do ignorante, a partir de um paralelo entre a emancipação intelectual e as expectativas sobre o ignorante, que por via não é uma ignorante essencial, e sim circunstancial dentro do lugar do teatro. Anteriormente a esse trabalho, o autor desenvolve a partir de noções

⁹⁸Música do maestro Heitor Villa-Lobos dentro da obra A Floresta do Amazonas e também outra referência à uma citação do livro Macunaíma de Mário de Andrade

⁹⁹CORREA, José Celso Martinez. A Universidade Antropófaga Fábrica da Máquina do Desejo. Publicado 12/07/2012. Disponível em <<https://blogdozelso.wordpress.com/2012/12/07/a-maquina-de-desejo-de-teatro-total-de-acordes/>>. Acesso em: 6 de mai. 2018.

¹⁰⁰Visto que Zé Celso utiliza o adjetivo "jovens" na citação anterior, evidentemente não faz referência à idade dos recém chegados. O sentido da palavra jovens é de atribuir a novidade dentro desse processo de linguagem cênica desenvolvida pelo diretor e a companhia.

trabalhadas no livro *Le Maître ignorant* [O mestre ignorante]¹⁰¹ o escândalo na teoria intelectual de igualdade de inteligências e a emancipação intelectual no início do século XIX advinda do trabalho de Joseph Jacotot. Sobre a lógica de Brecht. Ele diz que,

A cena e a performance teatrais tornam-se assim uma mediação evanescente entre o mal do espetáculo e a virtude do verdadeiro teatro. Elas se propõem ensinar a seus espectadores e tornarem-se agentes de uma prática coletiva. Segundo o paradigma brechtiano, a mediação teatral os torna conscientes da situação social que lhe dá ensejo e desejosos de agir para transformá-la. (RANCIÈRE, 2012, p. 13)

Para Rancière, em *O Espectador Emancipado*, livro que desdobra a emancipação intelectual para um outro tipo de recorte, do ambiente pedagógico para a arte teatral, as questões sobre o conhecimento devem ser pensadas de outra forma, diferente do saber da escola e do processo pedagógico numa perspectiva mais abrangente do termo entre mestre e discípulo. O papel do espectador dentro dessa lógica de Rancière transcende, pois ele partilha de experiências sensíveis para uma captura, no sentido de aprendizado, de ações da cena. Para ele, o espectador, "relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si." (RANCIÈRE, 2012, p. 17).

A descoberta é sempre ao acaso entre o ignorante e o saber menor, traduzida em uma contínua zona de impermanência entre o conhecimento e o saber da ignorância. Rancière (2012) diz que:

Na lógica da emancipação há sempre entre o mestre ignorante e o aprendiz emancipado uma terceira coisa - um livro ou qualquer outro escrito - estranho a ambos e à qual deles podem recorrer para comprovar juntos o que o aluno viu, o que disse e o que pensa a respeito. O mesmo ocorre com a performance - Ela não é a transmissão do saber ou do sopro do artista ao espectador. É essa terceira coisa de que nenhum deles é proprietário, cujo sentido nenhum deles possui, que se mantém entre eles, afastando qualquer transmissão fiel, qualquer identidade entre causa e efeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 19)

O desdobramento dentro desse grande panorama de articulações dramatúrgicas possíveis também pode ser visto a partir de uma experiência, segundo a atriz e musicista da companhia Leticia Coura.

Quando acabou essa fase das Dionisíacas em 2011 a gente pensou em fazer a Macumba que a gente fez uma primeira encenação assim menor até duas. Então, resolvemos fazer um chamamento de pessoas novas, foi incrível porque a primeira Macumba foi criada com a primeira turma da

¹⁰¹ RANCIÈRE, J. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Trad. Lílian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

Universidade. A primeira dentição foi muito quente, a criação com eles. Então várias pessoas integraram nesse elenco, e depois em 2015 a gente fez a segunda dentição, que você participou, queríamos fazer de novo com o Oswald, porque a gente ia fazer, já era ideia fazer os Mistérios, ainda tinha um tempo antes de fazer e a gente fez de novo, queríamos trocar passar isso tudo que a gente vive aqui para as pessoas e trocar porque sempre que entra gente nova é um gás, e foi o que aconteceu em 2015. (Letícia Coura, 2017)¹⁰²

As primeiras montagens foram realizadas em lugares específicos, como SESC Paulista, e até no Museu de Inhotim (Minas Gerais). Em 2011 e 2012 Macumba foi para a sede no Teatro Oficina onde transitou pelo entorno do bairro. As experimentações pelo bairro deram início à um acordo para encenar o espetáculo na área urbana de comum acordo entre o grupo administrativo da região e os moradores. O cortejo, assim como na primeira montagem, se repete em 2017. A remontagem desse espetáculo em 2017 começa com um cortejo pelo tradicional bairro do Bixiga em São Paulo, onde realiza intervenções em pontos específicos. Tais lugares onde o cortejo introdutório do espetáculo inicia-se são localidades marcadas pela narrativa histórica emblemática dos personagens como por exemplo a casa de Oswald de Andrade (rua Ricardo Batista número 18), e o casarão do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia)¹⁰³

O sentido do cortejo, segundo a companhia, é que "desperta o rito e evoca a cosmpolítica dos búrus*", numa encenação em escala urbana por Sampã, com um cortejo de acupuntura alquímica pelo bairro do Bixiga, ativando, no percurso pontos necrosados do bairro" (Macumba Antropófaga, 2017)¹⁰⁴. A partir dessa finalidade o cortejo busca traça caminhos dentro do bairro do Bixiga que "ativam" pontos que de alguma forma rompem e atravessam sentidos da cidade, como por exemplo a intersecção da rua Japurá com a rua do Bixiga que logo no início tem uma grade de condomínio recém colocada dividindo o espaço de poucas casas com o resto da rua do Bixiga.

¹⁰²Entrevista concedida à autora. Gravação digital 30 min, setembro/2017. Realizada logo após ao espetáculo de Macumba Antropófaga em 2017 no Teatro Oficina Uzyna Uzona em São Paulo. Disponível transcrição na íntegra em anexo.

¹⁰³Teatro Brasileiro de Comédia é uma histórica companhia de São Paulo fundada em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari (1898-1966) que toma a iniciativa de alugar um prédio no bairro da Bela Vista. Alguns nomes foram ícones importantes dentro do TBC entre eles diretores como Adolfo Celi (1922-1986), Ruggero Jacobbi (1920-1981) Antunes Filho (1929), e atrizes como Cacilda Becker (1921-1969), Maria Della Costa (1926-2015) Informações extraídas da Encyclopédia Itaú Cultural. Disponível no link <<https://goo.gl/FFY9HN>>. Acesso em: 18 dez. 2017.

¹⁰⁴Macumba Antropófaga, 2017. Disponível em <<https://goo.gl/MPSpRJ>>. Acesso em: 6 jan. 2017.

* *burús*, na língua Krenak, que quer dizer *gente*. Para Ailton Krenak, parafrasendo o poema Erro de Português, de Oswald de Andrade, foi um equívoco de português chamar os povos desta terra, quando de sua chegada, de índios.

Segundo consta no próprio roteiro do cortejo, publicado pela revista A Bigorna (2017), é no ponto 6 no portal da rua Japurá "no SilenCIO Sagrado ouvindo o Bixiga que encontra a primeira grade" (A Bigorna, 2017, p. 22). É ali, neste local, que o grupo em cortejo encontra um ponto onde recentemente foi colocado uma grade que separa de forma radical a rua e o resto do bairro do Bixiga de algumas pequenas casas, transformando o espaço na rua do Bixiga num lugar de segregação entre o espaço público e privado.

No último dia da temporada do espetáculo *Macumba Antropófaga* (2017) duas espectadoras participavam de maneira livre dentro das cenas da peça e transitavam nas cenas e nas músicas compostas pela companhia de teatro. Esse momento, que detém uma complexa rede de aspectos possíveis de leituras, encaminha sistematicamente uma compreensão do lugar do espectador no Teatro Oficina. Ao final do ultimo dia de Macumba Antropófaga, no dia 24 de setembro de 2017, entrevistei Leticia Coura, atriz e musicista, dentro do Teatro Oficina em São Paulo. A atriz é uma das principais responsáveis por desenvolver dentro da UA um trabalho de música, canto, poesia cantada e realiza reflexões acerca do trabalho em coro.

Em um dos encontros Coura disse inclusive que o próprio marco inicial da UA é diferente para cada um dos integrantes da companhia. A musicista destaca, a partir dessa provocação inicial, que o início se deu com o desenvolvimento da relação entre mestre e aprendiz na qual grupos da comunidade estavam envolvidos com o desejo de trabalhar na montagem de um espetáculo da companhia. Segundo a musicista, esse processo iniciou-se no Movimento Bixigão, projeto que consistia em iniciar crianças e adolescentes no coro do espetáculo da companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona.

O projeto concretizou-se a partir da montagem do espetáculo *Os Sertões*¹⁰⁵ em 2002, baseado na obra clássica da literatura brasileira, e fonte histórica documental, de autoria do escritor Euclides da Cunha, publicado no ano de 1902. A obra tem como base o acontecimento histórico a Guerra de Canudos, e subdivide-se em parte sendo essas entituladas de *A terra, O homem, A Luta*.

No decorrer do processo de montagem do espetáculo de *Os Sertões*, Coura, juntamente com outros membros do Teatro Oficina, iniciaram o trabalho com crianças e adolescentes. Assim, para Coura, o Movimento Bixigão foi um movimento precursor do que viria a ser a Universidade Antropófaga. Dentre essas razões, havia o

¹⁰⁵Dirigido pelo atual diretor da companhia Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa.

desejo da companhia Teatro Oficina em realizar essas práticas com enfoque no desenvolvimento de ensino e práticas de aprendizagem. Durante a montagem do espetáculo Os Sertões era muito importante essa participação do público presente, e, por isso, a presença do público infanto-juvenil era muito importante no desenvolvimento da trama.

A última apresentação do espetáculo Macumba Antropófaga na temporada é em si um aspecto relevante para descrever¹⁰⁶. Por ter certo clima ainda de festa e de celebração, por ser a conclusão de uma longa temporada, houve uma inclusão ainda mais envolvente que sublinhava esses aspectos mais receptivos entre o público e os atores da companhia. O último dia da temporada do espetáculo foi uma apresentação que se estendeu, com duração maior do que o normal, e na qual eu estive atenta a lugares mais distantes do palco-pista, como nas galerias do segundo andar.

Durante o cortejo é quase impossível detectar presenças de espectadores não-atores em cena, porque tanto confundem-se com o ambiente da rua, como o cortejo de fato é no sentido de integrar muitas formas diferentes de possibilidades de encenação. Todavia o momento seguinte, composto dentro do edifício do teatro Oficina, é possível perceber locais específicos para o espectador, como nas plateias e nas galerias, acomodados nos bancos destinados ao público deixando espaços como a pista-palco livres para as cenas, além de lugares específicos de marcações no edifício como próximos aos janelões e também nas extremidades do teatro onde ficam localizados alguns camarins.

O espectador está inserido nas margens da pista de frente para o outro lado da plateia. Assim, a interação público-público é associada nos acontecimentos. O público é instigado em participar desses acontecimentos, por exemplo no caso do espetáculo Macumba Antropófaga. Esse espaço, chamado também "palco-passarela-rua"¹⁰⁷ se assemelha aos aspectos da vida na rua, isto é a vida pública e urbana transitam no espaço da cena teatral. Segundo Lina,

[...] do ponto de vista da arquitetura, o Oficina vai procurar a verdadeira significação do teatro – sua estrutura Física e Táctil, sua Não-abstração –

¹⁰⁶Macumba Antropófaga temporada no Teatro Oficina Uzyna Uzona de 27/08/2017 até 24/09/2017

¹⁰⁷ SOLEDADE, V. Teatro Oficina Uzyna Uzona: tensão entre o interior e o exterior. In. Revista eletrônica Questão de Crítica vol. II, nº 14, abril de 2009. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/04/teatro-oficina-uzyna-uzona-tensao-entre-o-interior-e-o-exterior/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

que o diferencia profundamente do cinema e da tevê, permitindo ao mesmo tempo o uso total desses meios.¹⁰⁸ (BARDI, 1999, p. 3)

A estrutura projetada pela arquiteta permite o "uso total" de meios como o cinema e a televisão, ao mesmo tempo que propõe uma dinâmica "física e táctil" à cena na arquitetura do teatro. A diminuição da distância entre o palco e plateia é propositalmente realizada na arquitetura do Teatro Oficina. Apesar de haver a arquibancada com lugares para o espectador se acomodar, os atores da companhia atravessam esses espaços dançando e cantando, e interagem com as escadas e canos que passam pelos bancos de madeira. A proximidade é justamente no sentido de abraçar o espectador com a cena. Sendo assim, as linhas divisórias são penetráveis e Lina Bo Bardi e José Celso "co-habitam" em cena, articulando a arquitetura e a encenação. No programa do espetáculo, disponibilizado para consulta digital, a Maloca da Jaceguai leva a seguinte descrição:

O baixio do viaduto Júlio de Mesquita Filho, na altura da rua Jaceguai, no Bixiga, está povoado de moradores adultos, velhos e crianças. O maior tabu do bairro revela um grande desafio urbano de toda a Sampã: como co-habitar o espaço público em contracenação com as diferenças? (Macumba Antropófaga, 2017)

O lugar de baixo do viaduto, o "baixio", é um importante lugar na rua do edifício do Teatro Oficina e passou por inúmeras transformações no decorrer do tempo, desde servir como estacionamento de viaturas da polícia, até o atual espaço de convivência entre os moradores do bairro do Bixiga e artistas residentes do Teatro Oficina. A interseção arquitetura-encenação estabelece uma continuidade pela perspectiva do espectador sobre a cena, e o espectador em cena. O jogo é estabelecido antecipadamente pelo palco e pela construção do teatro e logo após esse contato um novo dado é posto para o espectador, o ator.

Os múltiplos meios de iniciar um espetáculo são realizados pelas encenações dirigidas por Zé Celso, e por isso o retorno a montagens históricas da companhia são elucidativos para compreender a genética desse repertório para o espectador. Historicamente, a companhia é marcada pela inserção de não-atores nos espetáculos, como por exemplo o trabalho do coro de jovens atores no espetáculo Os Sertões. Como nos mostram os registros fílmicos, os jovens capoeiristas

¹⁰⁸ BARDI, Lina Bo, ELITO, Edson & CORREA, Jose Celso Martinez. Teatro Oficina. Lisboa: Editora Blau, 1999, p. 3.

exerciam a função de um grande coro e viajavam com a companhia pelo Brasil e para o exterior.

Desde o início desse movimento, a relação entre os membros da companhia esteve ligada a um processo de realização de atividades e oficinas dentro da montagem dos espetáculos. Assim, as montagens que foram realizadas posteriormente também desenvolveram trabalhos similares, com a presença de um grande número de pessoas compondo o coro.

Outro exemplo é a característica de processo dentro do espetáculo, isto é, uma forma de interação muito sutil que demandava uma presença por parte das espectadoras anônimas, como evidenciado na imagem a seguir, que mostra uma interação durante a música cantada em coro no espetáculo:

Figura 13: Espectadora Anônima



Fonte: Na imagem a atriz do espetáculo Leticia Coura e a espectadora anônima¹⁰⁹

Como pode-se observar, em tal momento do espetáculo a espectadora passa do lugar de passividade para uma potência em atividade. A espectadora toma forma de atriz do coro, replicando o gestual da atriz, como o olhar e a posição das mãos que ambas apresentam na imagem congelada. A cena retratada é um momento em que o coro do teatro está cantando a seguinte letra:

¹⁰⁹ Macumba Antropófaga, 2017. Captura de vídeo da transmissão ao vivo na plataforma do Youtube® (5:14:00) do Dezembro, 24, 2017 (6:41:14). Disponível em <<https://goo.gl/jTmzyt>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

É preciso
partir
de um profundo
ateísmo para se chegar
à ideia de deus.
Mas a caraíba não precisa...
Porque tem Kuaraci.
Só podemos atender ao mundo
Orecular (Macumba Antropófaga, 2017, p. 48)

No vídeo transmitido online pela companhia de teatro é possível capturar o detalhe da imagem. Enquanto a musicista Letícia Coura está tocando cavaquinho e cantando, a espectadora está em constante relação com o ritmo e o canto do coro. Posteriormente a atriz solta o instrumento e finaliza a música com a palavra "orecular" e todos do coro silenciam e fazem um gesto nos ouvidos remetendo ao sentido de escuta desse silêncio. A gestualidade da atriz e da espectadora trazem o sentido de "embaralhamento"¹¹⁰ entre o espectador e o ator durante a ação.

Esse momento destacado na imagem é um momento que foi emblemático na linguagem do vídeo gravado durante a transmissão ao vivo, e que enriquece a compreensão da interação entre a atriz e a espectadora. Tal cena precede a cena mais emblemática da personagem Mistress Theresa May interpretada pela atriz Ana Hartmann. Dentro do teatro, conforme proposto também pela iluminação¹¹¹, os lugares são pensados a partir das narrativas da cena. Nesta cena a luz é mapeada ao entorno do coro e há um foco na personagem de Theresa May, o que evidencia as narrativas múltiplas desse lugar, que está delineado também por objetos como a bigorna, onde fica a personagem de Theresa May, e o tecido com que o coro cerca a personagem.

A primeira estação do cortejo é a Maloca da Jaceguay, também localizada próximo do Terreyro Coreográfico e lugar de muitos conflitos cotidianos no próprio bairro do Bixiga. Os conflitos envolvem muitas vezes demandas da prefeitura da cidade de São Paulo, pois além de ser um lugar que expõe miséria evidente dos moradores que habitam ali, é também um lugar requisitado pela prefeitura de São Paulo numa proposição de higienização da cidade de comunidades de moradores de rua¹¹². O lugar, que abriga um número significativo de moradores, está localizado no

¹¹⁰RANCIÈRE, J. 2012, p. 23

¹¹¹Desenho e operação de luz de Luana Della Crist, consultoria de luz do Renato Banti; montagem de luz da Luanna Della Crist, Pedro Felizes, Cyntia Monteiro, Nara Zocher.

¹¹²Revista Fórum, Transmissão ao Vivo. São Paulo: 29 jul. 2017. Transmissão ao vivo da situação dos moradores de rua. Descrição do vídeo na plataforma digital: "Agora, a política higienista de Dória chega ao Bixiga para desintegração da comunidade que vive debaixo do viaduto em frente ao Teatro

viaduto Júlio de Mesquita Filho, na altura da rua Jaceguai, no Bixiga, e é povoado por moradores adultos, velhos e crianças.

O posicionamento da companhia de teatro é articular o espaço da Maloca da Jaceguai com proposições que possibilitem o diálogo com os espaços. A proposição de "co-habitar" é também pensar em habitar dentro dos espetáculos da companhia, representando uma inserção dos moradores do bairro do Bixiga nas encenações. Espaços de co-habitação estão presentes também dentro do lugar do teatro.

Assim como aparece nos espetáculos, a relação entre espaço e espectador também fica clara em análises teóricas¹¹³ sobre esse tema. Os espaços do cotidiano atravessam concretamente a cena do Teatro Oficina, e com isso é possível realizar leituras sobre o cotidiano e o ficcional. Segundo a autora Josette Féral (2015) as estratégias de experimentação estão em jogo na percepção real do teatro, isto é, o espectador experimenta e assim vive além das fronteiras entre os fenômenos teatrais e reais. No primeiro capítulo de "Teatro e sociedade: Da Simbiose a um Novo Contrato Social" a autora enfatiza a relação entre o desenvolvimento evolutivo do teatro como uma simbiose do público e da sociedade juntamente com a progressão das pesquisas teóricas sobre a cena teatral (FÉRAL, 2015, p. 3).

A relação entre público e cena, necessariamente em conjunção com a pesquisa teórica, surge primordialmente de uma observação ativa da cena, isto é o olhar do espectador sobre elementos da cena que saltavam aos olhos pela simplicidade e sinceridade de estar em cena. Em alguns momentos é possível perceber que tanto a cena como a realidade estão completamente imbricadas na capacidade do espectador estar em posição de ação, como o exemplo analisado das espectadoras anônimas no espetáculo Macumba Antropófaga.

3.2 Coro das mulheres de açúcar¹¹⁴

Oficina, altura da rua Major Diogo. A ocupação existe desde 2015 e abriga muitas crianças e famílias que estudam e trabalham pela região." (29/07/2017). Disponível em <<https://goo.gl/F8xPtN>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

¹¹³ SOLEDADE, V. Teatro Oficina Uzyna: tensão entre o interior e o exterior. In. Revista eletrônica Questão de Crítica vol. II, nº 14, abril de 2009. Disponível em <<http://www.questaodecritica.com.br/2009/04/teatro-oficina-uzyna-uzona-tensao-entre-o-interior-e-o-exterior/>>. Acesso em: 9 jan. 2018.

¹¹⁴ CORRÊA, HIRSCH, HIMEROS, 2017, p. 32. Macumba Antropófaga, 2017. Como consta no site da companhia os autores da dramaturgia são "com dramaturgia de Zé Celso, Catherine Hirsch, Roderick Himeros y compagnia uzyna uzona". Disponível em <<http://teatroficina.com.br/en/macumba-antropofaga-penultima-semana/>>. Acesso em: 16 jan. 2018.

O episódio narrado é o evento que presenciei na apresentação do espetáculo Macumba Antropófaga no dia 24 de setembro de 2017. O ultimo dia¹¹⁵ do espetáculo Macumba Antropófaga possibilita relatar outra forma de participação do espectador. O dia foi uma finalização de uma longa temporada do espetáculo e por isso há um panorama diferente de afetos que aparecem nesses ambientes. Nesse dia, a participação das espectadoras se deram como intervenções até então pouco comuns¹¹⁶ segundo os espetáculos que eu havia visto. No decorrer da pesquisa sobre o espetáculo e revisando outros vídeos disponíveis na plataforma do site na internet, notei as peculiaridades e singularidades das formas híbridas de realização do espetáculo, ainda que haja uma estrutura delineada de percurso cênico.

A partir da antropofagia proposta pelo autor modernista Oswald de Andrade, inspirado pela filosofia Tupinambá, a peça remonta o ritual de devoração a partir do Manifesto Antropófago (1928). Ali estão em cena Oswald de Andrade, interpretado pelo ator Marcelo Drummond, Tarsila do Amaral (Letícia Coura), Pagu, e outros personagens importantes no contexto modernista de São Paulo. A antropofagia desenvolvida durante esse período é a temática central do espetáculo, pois estão presentes os personagens que desenvolveram a Revista Antropofagia e também os personagens ficcionais trabalhados por esses autores, como por exemplo Mandu-Çarará¹¹⁷ e Macunaíma, além de objetos de cena, como o Manifesto

¹¹⁵Temporada de 24 de junho até 24 de setembro de 2017, sempre aos sábados e domingos 16h, ingressos R\$ 60,00 (inteira), R\$ 30,00 (meia) e R\$ 20,00 (moradores do Bixiga, mediante comprovação de residência)

¹¹⁶Presencialmente fui à São Paulo para assistir Macumba Antropófaga na temporada de 2017 nos dias 23 e 24 de setembro, o último final de semana da longa temporada. Entretanto tive acesso à transmissão online na plataforma do youtube das apresentações da mesma temporada em dias anteriores como no dia 25 de junho, 8 de julho, 12 e 13 de agosto e 9 de setembro de 2017. Disponível em <<https://goo.gl/nTdEM8>>. Acesso em: 27 de nov. 2017.

¹¹⁷Na edição 109 da revista Piauí de outubro de 2015, José Miguel Wisnik, professor de literatura da Universidade de São Paulo escreve sobre as ambivalências de Mário de Andrade como encarnação também da sociedade brasileira. Mario de Andrade foi visto pelos antropófagos, Oswald de Andrade, Pagu, Tarsila do Amaral como um marco na antropofagia com Macunaíma, ao mesmo tempo que foi alvo de críticas acerca das posições políticas do autor. Wisnik cita Mandu Sarará em (2015, p. 65) para explicar um conceito próprio dentro da história de Macunaíma que estabelece a particularidade do autor Mario de Andrade. Para o músico e filósofo Wisnik, "a motivação de Vei se deve a um antigo sentimento de vingança: punir o herói por não ter pedido em casamento uma de suas três filhas, tal como ela lhe oferecera e tal como ele se comprometera a fazer. Em vez de escolher uma das três cunhãs - cujas carícias prévias ele já tivera o privilégio de gozar, enquanto entoava malemolente o "Mandu Sarará" no embalo de uma jangada -, Macunaíma, mal chegado à terra firme, se esquece do combinado e vai transar irresponsável e alegremente com uma portuguesinha." (WISNIK, 2015, p.65). WISNIK, J. M. S. O que se pode saber de um homem? IN. Revista Piauí. Edição 109 outubro de 2015, sessão vultos da cultura

Antropófago numa espécie de livro de acrílico e o quadro pintado por Tarsila do Amaral.

A sessão do dia 24 de setembro de 2017, assim como os outros dias da tempoarada, começa com o coro de artistas da companhia e os espectadores indo para as ruas do bairro do Bixiga¹¹⁸ e retornando ao edifício tetral na rua Jaceguai. A princípio a rua é um espaço bastante aberto para o espectador, isto é, não havia nenhum tipo de delimitação entre os atores e o espectador nessa zona comum do espaço da cidade. Entretanto é possível observar os elementos sutis que fluem quase sem forma entre o espectador e o ator em momentos orgânicos do espetáculo, como por exemplo o evento do último dia de espetáculo que recebeu duas espectadoras. O exemplo dessas espectadoras é o que narrarei nesse capítulo denominado Espectadora Anônima. O adjetivo anônima faz referência à leitura possível acerca das espectadoras que estavam presentes no dia do espetáculo dentro do teatro. Segundo a musicista do teatro Oficina, Letícia Coura¹¹⁹:

Acho que esse teatro aqui é um teatro de rito que é um pouco diferente do espetáculo, acaba que é um espetáculo que as pessoas vêm e tudo, mas o ideal é que as pessoas participem, tanto que hoje teve aquelas duas mulheres que moram aqui na maloca. Você percebe como eles estão muito mais aberta, é até difícil às vezes contracenar porque elas topam tudo e elas tão afim. A gente sentiu tudo em Canudos¹²⁰ que a gente foi com as peças, as pessoas também vinham... você chama pra cena e eles vão e eles vão com tudo, ele não vão com... a gente é muito travado em geral. (COURA, 2017)¹²¹

Para a atriz o teatro acompanha a ideia de rito, no sentido de permitir a livre participação do público. As espectadoras estão muito mais "abertas", segundo a atriz, considerando que os conhecimentos das espectadoras perante ao espetáculo é limitado. Para as espectadoras o conhecimento é estar presente e ativo em cena. Assim a companhia deve considerar a última apresentação do espetáculo ainda como ensaio e processo de aprendizagem novas músicas e formas agir em cena. Nesse caso, isso é assumir a participação da cena com a presença do espectador, e não esperar algo acontecer.

¹¹⁸ Detalhes na descrição do capítulo primeiro desse trabalho.

¹¹⁹ Após o espetáculo do dia 24 de setembro, realizei um entrevista com Letícia Coura na qual ela narra como exemplo a participação das espectadoras, e uma leitura acerca do ocorrido. A entrevista completa segue na seção anexo.

¹²⁰ A companhia de teatro encenou o espetáculo Os Sertões em Canudos na Bahia, região nordeste do Brasil entre 28 de novembro e 2 de dezembro de 2007 no estádio Municipal de Canudos.

¹²¹ Letícia Coura, atriz em entrevista cedida à pesquisa desse projeto no dia 24 de setembro de 2017. Ver transcrição do áudio na íntegra na seção Apêndice.

Tal cena é composta pelo coro de mulheres, indicado no texto por "coro de mulheres canas de açúcar". A cena com o "coro de mulheres de açúcar" foi tomada por uma profusão de relatos e breves intervenções, incluindo momentos cômicos e irônicos, das espectadoras anônimas refletindo em uma recepção positiva do grande público presente.

Durante algumas cenas é evidente o lugar de diálogo entre o espectador e a cena, como na cena entre "Mistress Theresa May¹²² 1 Ministra da Inglaterra"¹²³ e o "coro das canas y vieira cercam y tentam sugar a senhora Ministra". A cena é a Senhora Ministra Theresa May (Ana Hartmann) com um colar de pérolas gigantes, discutindo o *Brexit*, isto é, a abreviação das palavras na língua inglesa *Britan* (Grã-Bretanha) e *exit* (saída) que nomeia a saída do Reino Unido da União Européia.¹²⁴ A primeira-ministra, figura central da cena, está posicionada em cima da "bigorna"¹²⁵, que é uma espécie de caixote onde a atriz fica em pé no centro do círculo do coro de mulheres, indicado pelo roteiro como coro de açúcar mulheres¹²⁶ e das espectadoras anônimas.

A personagem Theresa May está negociando com a União Européia a saída do país do acordo, e a personagem é caracterizada pelo desejo de consumir o açúcar. A cena é realizada com um discurso no qual tenta negociar financeiramente com os grupos contrários ao plebiscito, ao mesmo tempo que a traz no discurso aspectos importantes sobre a compra de matéria prima, como o açúcar do Brasil. Ao mesmo tempo que Theresa May realiza o discurso na língua inglesa, há uma tradutora¹²⁷ para o português, localizada na parte superior das galerias. Ao final da cena a personagem cai em si e percebe que tem a doença diabetes tipo 1 e que é possível consumir tal quantidade de açúcar proposto pelo coro das mulheres.

¹²²Theresa Mary May (1956) nascida no Reino Unido é política britânica do Partido Conservador e atua desde 13 de julho de 2016 como primeira-ministra do Reino Unido. A política é sucessora de David Cameron, também membro do Partido Conservador que renunciou após a votação do plebiscito no dia 24 de junho de 2016. Theresa May defendeu o lugar do Reino Unido dentro da União Européia, todavia aceitou o resultado do plebiscito, pelo voto popular realizado no dia 23 de junho de 2016, que deu a vitória para a saída do Reino Unido da UE.

¹²³Macumba Antropófaga, 2017, p. 32-37

¹²⁴A União Européia é uma união econômica e política com 28 países, derivada de origens da Comunidade Econômica Europeia (1957)

¹²⁵A "bigorna", utensílio feito de aço ou ferro fundido de corpo central quadrangular e com as extremidades piramidais usado para apoiar e moldar metais a quente ou frio. Objeto do trabalho na história, é hoje o símbolo usado pelo Teatro Oficina Uzyna Uzona. O objeto que forja o ferro também forja o corpo, e com esse objetivo a Universidade Antropófaga abre espaço de pesquisa e trabalho em ação.

¹²⁶Macumba Antropófaga, 2017, p. 33

¹²⁷No microfone Maria Bitarello traduz o discurso de forma livre para a língua portuguesa.

A doença da diabetes é real e a primeira ministra convive com a imprensa¹²⁸ retomando o assunto. A sedução do açúcar e das mulheres de açúcar ultrapassava a cena real entre a companhia e chegava até a seduzir as espectadoras anônimas que em determinado momento queriam beijar e abraçar Theresa May. A ministra, e a atriz confundiam-se nesse caso pois além de ultrapassar os limites da cena, como a atriz aponta ao dizer a expressão "a lot scenes", referindo-se a muitas cenas que ainda haveriam na peça. A atriz chegou ainda ao ponto de dizer que preferia ficar com as mulheres do coro do que com o próprio marido real. A extensa participação ativa das espectadoras no espetáculo Macumba, entretanto, atravessou várias horas de espetáculo e não se fixou apenas nesse momento narrado.

O momento em que a Ministra Theresa May entra em cena é uma das partes em que alguns políticos que estão no cenário mundial atuando em linhas mais conservadoras de partidos estão no poder. Aparecem por exemplo o presidente norte americano Donald Trump e o prefeito da cidade de São Paulo João Dória numa cena paródia em que o prefeito veste uma paramentação para sua campanha política.

A primeira-ministra Theresa May veste um enorme colar de pérolas e está sendo cercada por esse coro de mulheres que tentam de alguma forma seduzir a ministra trazendo outras camadas para a personagem. As camadas propostas estão nesse clima de persuasão que as mulheres propõem numa tentativa de seduzir com algum tipo de açúcar, sendo esse elemento parte de uma ironia criada pela encenação. A ironia está em enfatizar a doença diabetes que de fato a ministra Theresa May detém e que foi tema de tablóides no Reino Unido.

Na cena as espectadoras foram incluídas e interviram com algumas falas nas quais a plateia estava envolvida. Por exemplo, o momento em que uma das espectadoras se declara para a atriz que interpreta Theresa May elogiando sua beleza e beijando-a. A interação das duas espectadoras anônimas já se deu no início da cena que elas participavam juntamente com as atrizes integrantes do coro em uma roda ao redor da personagem de Theresa May. A interação das espectadoras ultrapassava somente cantar e dançar ao redor da personagem, como propõe o coro das mulheres de açúcar. Elas interagiam elogiando a atriz e a personagem de Theresa May, enquanto essa seduzia todas as mulheres do coro, até mesmo as espectadoras.

¹²⁸ Disponível em <<https://www.theguardian.com/politics/2013/jul/28/theresa-may-reveals-type-1-diabetes>>. Acesso em: 22 jan. 2018.

As reações das espectadoras eram assim reais e uma delas justificou que o marido iria acabar com o casamento dela pois estaria entregue ao que Theresa May estava sugerindo. De fato, já existia uma relação do coletivo do Oficina, com os moradores da região do Bixiga e isso fica evidente pois a proposta de realizar um cortejo já transforma essa relação em algo familiar entre o teatro e os moradores. Outra razão que auxilia tal interação é o valor de entrada abaixo do normal para assistir aos espetáculos da companhia mediante comprovação que ateste residência no bairro.

Rancière (2012) indica que a emancipação é parte de uma coletividade simbiótica em que estão compartilhadas estruturas afetivas e sensitivas. O autor diz que "isso significa a palavra emancipação: o embaralhamento da fronteira entre os que agem e os que olham, entre indivíduos e membros de um corpo coletivo". (RANCIÈRE, 2012, p. 23). Para o filósofo forma-se no teatro um corpo coletivo na medida em que o olhar do espectador é parte essencial do coletivo. O autor disserta sobre categorias de conhecimento que devem ser conscientes dentro do território teatral, sem que exista ordem hierárquicas entre os saberes.

Rancière traz uma perspectiva filosófica que possibilita compreender os aspectos que o ignorante até então ignorava, e por isso é possível traçar um paralelo com o acontecimento da participação das espectadoras do Macumba Antropófaga. Para as espectadoras, moradoras da maloca da rua Jaceguai, é comum a relação com os trabalhadores do Oficina, e por isso há a aproximação entre os dois ambientes, pois a proximidade de localidades permite esse encontro. Por outro lado, a distância abissal está na representação social, política e econômica desses dois ambientes. A abissalidade entre os dois tipos de locais, ainda que próximos, não é fixa e sim fluida e impermanente.

Outro contato que existe entre o teatro e a comunidade é durante o cortejo que perpassa as ruas do bairro e atravessa o baixio do Viaduto, a parte de baixo do Minhocão¹²⁹. Logo, existem fatos que comprovam esse contato entre a companhia, a Universidade e os moradores do viaduto. Assim existe uma comunicação já atuante entre os dois ambientes desenvolvida desde a ocupação dessas famílias no viaduto, e

¹²⁹O viaduto Júlio de Mesquita Filho, popularmente conhecido como Minhocão cruza a cidade de São Paulo numa ligação Leste-Oeste e tem alguns nomes oficiais diversos ao longo da sua extensão. O Viaduto Julio de Mesquita leva esse nome entre o cruzamento da rua Major Diogo com a rua Augusta.

ambas as espectadoras são ícones dessa região, assim como membros da companhia são também conhecidos por elas.

A partir desse aspecto sobre o espectador é importante ressaltar as camadas complexas sobre o tema, que transita entre a atividade e a passividade¹³⁰. A partir de um outro episódio ocorrido no trajeto urbano do espetáculo, o olhar sobre a cena é dado com sutileza e simbiose entre espectador e ator. Existem alguns momentos que são mais evidentes de constituição da cena que se faz por meio da montagem da plateia e a ação da cena, como a posição do público disposto em roda e sentado no chão entre a estreita calçada e a grande plateia montada no asfalto da rua, como por exemplo na cena-realidade de evocação de Cacilda Becker¹³¹ em frente ao Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). No trecho do trajeto que começa na entrada da rua Major Diogo 315, onde fica localizado o TBC, todos caminham para um formato de meia arena na entrada do teatro fechado e os atores falam em coro, com o acompanhamento de instrumentos de percussão, o seguinte texto para chamar Cacilda:

CORO

Teatro Brasileiro de Comédia/ Vive Tragédia no Quadrado entumulado/ há muitos anos fechado/ Oh Mulher!/ Oh! Mulher/ Cacilda Beckér!/ Viemos te buscar!/ Vem E-lek-tri-zar/ Cacilda Becker/ O povo aqui t quer (Trecho extraído do texto original do espetáculo Macumba Antropófaga 2017, p. 4)

O momento de invocar Cacilda Becker, como aparece no texto acima citado, é a contemplação em frente ao teatro que é historicamente atravessado por uma conjuntura simbólica de eventos relevantes no contexto brasileiro, e ali de fato o espectador observa no ambiente urbano essa postura de adoração e evocação. O papel do espectador nesse momento apresenta uma dualidade, isto é, ele tanto observa a ação acontecer como vivencia o contexto externo da rua. O elemento externo da rua requer uma atenção redobrada do espectador que se posiciona afastado da passagem dos carros. O espectador está diante de um "hiperteatro"¹³² e a passividade reverte-se em atividade logo nos períodos iniciais do cortejo. No contato com o movimento urbano a comunidade cede à atividade a favor da cena.

¹³⁰ Jacques Rancière, 2012, p. 16

¹³¹ Cacilda Becker Yáconis, (1921-1969) atriz brasileira de grande importância no Teatro Brasileiro de Comédia TBC. "uma pura chama ardendo diante de nós" (Prado, 1969) In PRADO, Décio de Almeida. (1969), "Adeus a Cacilda". *O Estado de S. Paulo*, 15 jun.

Livros importantes publicados sobre Cacilda Becker *Uma atriz: Cacilda Becker, de Nanci Fernandes e Maria Thereza Vargas* (1983), *Cacilda Becker: o teatro e suas chamas* (1995) de Renata Pallottini.

¹³² Rancière, 2012, p. 25

Macumba Antropófaga perpassa o bairro do Bixiga até chegar dentro do teatro, e todos aqueles indicados pela pulseira que comprova o pagamento do ingresso entram no teatro. Anteriormente ao último dia de espetáculo, no sábado, eu havia estado presente e assistido a encenação que foi realizada de uma outra forma no que diz respeito à presença das espectadoras anônimas. Assim, narro a partir do evento que foi o último dia, domingo, da temporada que contou com a constância das espectadoras anônimas em cena, corroborando para uma estética já desenvolvida antes no teatro e que foi amplamente explorada no dia 24 de setembro.

Dentro do teatro era ainda mais notável a participação ativa das espectadoras, pois o ambiente interior da pista-palco, da iluminação, do audiovisual, e principalmente dos atores enfatizavam e integravam a forma participativa das espectadoras, que ali foram atrizes do coro do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

O filósofo Rancière (2012) destaca o que seria então os objetivos dessa abordagem para compreender o lugar do espectador como um lugar permeável e emancipado de conhecimento. Para Rancière, o papel do espectador, para o dramaturgo e o diretor de teatro, é diferente do que o próprio espectador está condicionado, se configurando como uma transposição de lugares e uma troca coletiva. Segundo o autor, "Mesmo que não saibam o que querem que o espectador faça, o dramaturgo e o diretor de teatro sabem pelo menos uma coisa: sabem que ele deve fazer uma coisa, transpor o abismo que separar atividade de passividade." (RANCIÈRE, 2012, p. 16).

A transposição desse abismo que segregava o aspecto ativo do aspecto passivo do espectador é detalhada pelo autor dentro da lógica da cena como parte complementar e simbiótica. As cenas com Theresa May e o momento de silêncio representam lugares de escuta sobre a presença, tanto para as espectadoras quanto de maneira redobrada para as atrizes/personagens dentro da cena. A duplicidade entre atrizes e personagens, espectadoras e *performers*, perpassa a totalidade da execução dos gestos e poéticas dentro de Macumba e possibilita uma reconstrução infinita dentro do repertório da companhia, isto é, a afirmação do processo como acontecimento possível.

A reorganização dessa lógica para o diretor muitas vezes aparece durante o processo de construção do espetáculo em formas de perguntas. Como será que eles (os espectadores) vão entender? Será que isso está claro? Tais perguntas muitas vezes

são feitas para desmistificar o processo de criação e traduzir as questões que estão pouco claras para o dramaturgo e o diretor de teatro.

4- MANDÚ-ÇARARÁ

A Universidade Antropófaga desenvolve práticas a partir dos textos do autor modernista Oswald de Andrade e composições do maestro Heitor Villa Lobos, expoente da música modernista no Brasil¹³³. Durante 30 dias foram experimentados modos de fazer um rito de passagem que performava uma transformação dos participantes recém-chegados. Durante o rito saímos do teatro na rua Jaceguai e fomos caminhando pelo bairro do Bixiga.

A UA entre 2015 e 2016 ensaiou o Poema sinfônico “Mandu çarárá”, que compõe parte da obra *A Floresta do Amazonas* (1958) de Heitor Villa Lobos. Na composição há uma divisão de ‘vozes’ compondo o coro, onde é possível refletir sobre características singulares e leituras da trajetória de cada ator e cantor. A possibilidade desse olhar múltiplo colocou a própria técnica do saber em desordem, possibilitando a criação de um novo método que trouxe novas possibilidades musicais resgatando afetos singulares de escuta e emissão da voz.

Assim como um coro de crianças está constantemente presente no processo do teatro Oficina, esteve presente também na Universidade Antropófaga na construção do coro feito a partir da obra de Heitor-Lobos. A característica da construção coral é uma possibilidade de horizontalidade de vozes muito distintas como uma das etapas do processo artístico. Existe no coro o uníssono e também a singularidade, esse cenário híbrido constitui o coro de Villa Lobos, e o processo de ensaio dos atores da UA.

A pesquisa foi iniciada junto ao diretor musical do teatro Oficina Uzyna Uzona, Felipe Botelho, com o acesso à partitura manuscrita MANDÚ-ÇÁRÁRÁ - Poema sinfônico ou Bailado, disponibilizada através da consulta ao acervo do Museu Villa-Lobos na cidade do Rio de Janeiro, além da leitura de trabalhos sobre o tema. Hoje se sabe que a aproximação de Villa-Lobos com os registros indígenas foi através de estudos de pesquisadores sociais, e viajantes por meio de material escritos, e de imagens.

Os estudos sobre as histórias ameríndias são de fato pouco documentadas, e quando ocorre de haver escritos e estudos são escassos e advindos de uma história oral já bastante modificada e reorganizada para algumas regiões específica e em um recorte histórico. Por isso, existem leituras possíveis sobre os contos ameríndios que devem ser documentadas narrativas de uma determinada comunidade. A tradição oral

¹³³ *A Floresta do Amazonas* (1958).

dos ameríndios é essencial na criação de uma forma singular de linguagem que não se atém apenas em construir uma narrativa sobre o acontecimento. Além da oralidade presente em muitas dessas regiões, a própria escrita na sua própria forma de realização deve ser destacada afim de corroborar para elaboração desse material de pesquisa.

Quanto aos ensaios de Mandú-çárárá, seria impossível desenvolver esse complexo trecho sem a presença de atores, cantores e músicos muito mais experientes que estavam aptos a ouvir uma enorme partitura de erros e diferenças em um mesmo trabalho. Lidar com as perspectivas "erradas" (por exemplo o tom, a afinação, e o conjunto do coral) foram desafios dentro desse processo da Universidade. A voz e o processo de aprendizado foram ligados ao corpo enquanto material ressoante dessa evocação de sons. A partitura e a letra da música iam além de compreensões simples, de decorar ou memorizar algo, pois o material era absorvido dentro do descanso ativo, isto é, da escuta. Porém, o processo de audição das outras vozes ainda mais experientes foi afetado pela dispersão de muitos, que se afastaram da UA por inúmeros motivos, alguns por agenda e outros por buscas diferentes.

A primeira parte, o processo foi a forma como dentro do Teatro Oficina Uzyna Uzona¹³⁴ aprendemos o Mandú-Çarará. Mandú-Çarará, composto no ano de 1939 pelo maestro Heitor Villa-Lobos, é uma cantata profana baseada na lenda ameríndia organizada pelo botânico e pesquisador João Barbosa Rodrigues (1842-1909), que organizou as histórias indígenas na região do Rio Solimões. Após o processo de seleção entramos em uma nova fase para desenvolver outras formas de expor a prática da UA a partir do estudo sobre a obra Mandú-Çarará.

Alguns momentos do espetáculo Macumba Antropófaga são muito fortes, como aquele nos quais os espectadores são chamados para desnudarem e participar do coro de Mandú-Çarará. Ainda que careça de algumas informações acerca da origem do mito, que pode ser tanto uma ficção como de fato a proposição dos antropófagos de retomada da história originária do Brasil, este capítulo não busca esgotar essa discussão, e sim puxar alguns fios que abrangem a história desenvolvida por viajantes, etnólogos, e pesquisadores do Brasil.

¹³⁴ *Mandu çarárá* é uma música que compõe o quadro de repertório da companhia desde a primeira montagem do espetáculo Macumba Antropófaga entre 2011 e 2012

Dentro dessa obra que, é a história do texto Mandú-Çarará, ou Sarará, é preciso delinear um quadro de referências que dialogue com a encenação do espetáculo Macumba Antropófaga e o processo de aprendizagem proposto com a música Mandú-Çarará para a UA. O espetáculo transita em algumas apropriações de Mário de Andrade que, apesar de estarem na temática proposta pelo autor, não são de fato uma transcrição da obra Macunaíma para o teatro.

Podemos ler algumas apropriações feitas por Mário de Andrade que colaboram de maneira sutil para compor uma linha narrativa, apesar de não haver de fato essa associação direta. Entretanto, o próprio espetáculo também destaca o nome de alguns dos personagens, como o Macunaíma, cantado no decorrer de uma das músicas do espetáculo. Podemos caminhar num estado de linhas possíveis: processo, música e história ameríndia. Por ora, essa foi também uma forma de compreender a partir de dinâmicas reconhecíveis dentro do trabalho científico uma organização que apresenta um fluxo acadêmico.

4.1 Vocabulário e o Poema Sinfônico Mandú-Çarará de Heitor Villa-Lobos

A grafia do nome *Mandú-Çarará*, ou *Mandu sarará* é diferenciada em cada contexto de utilização. Enquanto na partitura do Villa-lobos usa-se a letra cê (c) cedilha *Mandú-Çarará*,¹³⁵ nos livros de Câmara Cascudo aparece como *Mandu sarará*, assim como no livro de Mário de Andrade. O argumento da obra desenvolvida por Villa-Lobos é baseado nas lendas da região do rio Solimões, transcritas por Barbosa Sobrinho. O estudo da temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos foi estudado por pesquisadores¹³⁶. Segundo pesquisas,

Mandu-Çarará, segundo a partitura estudada de Villa Lobos, é o deus da dança. Um índio abandona seus filhos no meio da floresta para que a menina se case com Mandu-Çarará, mas eles se perdem e acabam por se encontrar com o Curupira, que quer atraí-los para a sua cabana e devorá-los. Eles enganam o Curupira, entram em sua cabana, matam sua mulher, jogam-na num tacho de guisado e fogem. O curupira come o guisado e sai à caça das crianças, mas quando sua barriga responde a seus gritos ele percebe que devorou sua mulher. Os espíritos da floresta se entristecem com ele e as crianças conseguem encontrar o caminho de volta à aldeia, onde Mandu-çarará espera para festejarem juntos, numa apoteose de dança

¹³⁵ Disponível em <<http://villalobos.iu.edu/mandu-carara>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

¹³⁶ SALABERRY, Nicolás Ramírez. Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará. São Paulo, 2017. ZANON, Fábio. About this recording (Review) VILLA-LOBOS, H. São Paulo:2015. Disponível em <https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573451&catNum=573451&fileType=About%20this%20Recording&language=Portuguese>. Acesso em 12 set. 2018.

e brincadeira. Na obra, Villa-Lobos estabelece o contraste entre o estilo soturno do coro adulto, representando o Curupira, e a leveza serelepe do coro infantil, num texto em nheengatu¹³⁷ de forte caráter onomatopéico. A exuberância da floresta é retratada pela polifonia e pelas várias camadas de atividade sonora simultâneas. (ZANON, 2015)¹³⁸

O curupira, segundo Cascudo (2006, p. 122), é a mãe do mato, e de acordo com as circunstâncias da floresta pode ser maléfico ou benéfico para quem está pela floresta. Curupira é a figura de um corpo menino muito peludo de cabelos vermelhos. Segundo o autor, o Curupira pode ser um inimigo terrível para quem anda na floresta, ou tem comportamentos inadequados dentro da mata. A figura de corpo de menino (curu) é caracterizada pelos cabelos vermelhos¹³⁹, pelos por todo corpo, os pés são virados para trás e não têm órgão sexual.

Segue um trecho da letra da música divulgado pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP)¹⁴⁰ em formato digital um trecho traduzido do nheengatu por João Paulo Ribeiro:

Mandu-Çarará

Iamunhã murasi
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Kuá pituna rupi
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Kuxiíma ixé aiku
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Ixé amaã té indé
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Maié taá reriku?
Mandu-Çarará

¹³⁷Língua derivada do tupi que atualmente se fala na região do Vale do Rio Negro.

¹³⁸Trecho extraído do site de Indiana University. Disponível em <<http://villalobos.iu.edu/mandu-carara>>. Acesso em 20 mar. 2018.

¹³⁹Termo Sarará tem origem também significado de origem africana. O significado desse termo Sarará aparece no livro Vocabulário Português-Nheengatu, Nheengatu-Português, de E. Stradelli. São Paulo: Ateliê Editorial: 2014, p. 479. Significa crespo, encaracolado; o cabelo do mulato, de onde, pois chamarem-se em alguns lugares também sarará aos ruivos de cabelos encaracolados; bem enrolado. Em uma outra nota a Revista da Osesp (2014, p 30) diz que "a opção de Barbosa Rodrigues (e mantida por Villa-Lobos) pelo cedilha em çarará camufla o sentido corrente da palavra, dicionarizada em português como sarará. De origem tupi, passou a designar, de maneira geral, o 'mestiço'".

¹⁴⁰Artista OSESP/ Album: Villa-Lobos- Sinfonia nº 12, Uirapuru e Mandu-çarará pela gravadora Movieplay. Digitalizado conteúdo na plataforma de audição do Prêmio da Música em 29 de abril de 2016. Disponível em <<http://www.premiodamusica.com.br/audicao/audicao-2016-2886/>>. Acesso em: 20 de mar. 2018.

Mandu-Çarará

Ixé amandu se piá indé resikári
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Se piá ti reuasemu
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Sasi katu ne piá upé
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará (Osesp, 2016)

A letra, vinda de uma história regional, está dentro de um contexto próprio e foi traduzida do nheengatu por João Paulo Ribeiro:

Mandu-Çarará
Nós fazemos festa
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Durante a noite
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Eu estou à maneira antiga
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Eu estou olhando você
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Como você me olha?
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Como você está?
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Mando você buscar meu coração
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Meu coração você não encontra
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará

Tem uma grande dor no seu coração
Mandu-Çarará
Mandu-Çarará (Osesp, 2016)

Através de divisão explicativa do site do Prêmio da Música é possível ter acesso tanto a essa tradução, como as características específicas dessa composição de

Villa-Lobos, interpretada pela Osesp. Mandu-Çarará, segundo a Revista da Osesp pertence a uma organização de peças como o Descobrimento do Brasil ou Choros nº 10, em que Villa-Lobos traduz o coral com a orquestra numa "estética primitivista" (ZANON, in: *Revista Osesp*, 2014: 30) especialmente desenvolvida durante os anos de 1920. A obra Mandu-Çarará é uma cantata profana, mas a partitura do piano é descrita como um "bailado" (LOBOS, 1940, Partitura manuscrita). No entanto, segundo as informações da cartilha explicativa, há a inexistência de um registro desse tipo.

Durante um longo período na Universidade Antropófaga foi trabalhada essa partitura, com acompanhamento de instrumentos, como piano ou baixo. Assim, dividindo as vozes do coro, era possível também estar conectado ao instrumento e a divisão de vozes em naipes, entre eles sopranos, contraltos, barítonos, tenores e crianças. No decorrer da música a região de contralto divide-se novamente em mais dois tipos de vozes.

Outras referências compõe o universo dessa música, como uma precisão dentro da letra em nhengatu originária do tupi, e outras referências da literatura, como o Macunaíma (1928) de Mário de Andrade¹⁴¹. Devido a complexa letra, desenvolvo e destaco algumas leituras sobre uma partícula do que pode significar Mandu sarará.

O texto em nheengatu de Mandu-Çarará apresenta uma tradução realizada a partir da lenda recolhida por Rodrigues (1980), "Curupira Caíma Eta Irumo [IX] (O Corupira e os Perdidos)

Ce ramonha, re meen cha ú ne remiara?
Eré
Mocaen tainá yepé paya o mumbure caa peterpe, teára reté, intian u céca
aintá remiú i o poi arama aintá

Ariré aintá o puitá caa pe o caima
Açuhy o maan
Curupira ra'á. Uyé o ço arama tatá recé. Aé ana o acema Curupira
Chii, i mocaen chiuara
Maa rupi ce rapé ce ramonha?
O monunca ana ce timan roôcuerá. O meen, aintá o ú.
Yá munhan moracé,
Mandu çarará
Qua petuna rupi, Mandu çarará.
Cuchiima cha icó, Mandu çarará.
Cha maan ten indé, Mandu çarará
Ayué taá re maan, Mandu çarará.
Mahy taá re recó, Mandu çarará.

¹⁴¹ ANDRADE, Mário de. Macunaíma, o herói sem nenhum caráter. 15a edição. São Paulo: Martins, 1978.

Um! Um! Um! Um!
O Curupira ú!

Cha manu ce peá ne recare, Mandu çarará.
Ce peá inti ne uacema, Mandu çarará.
Çacé catu ne peá pe, Mandu çarará (Villa-Lobos, texto do manuscrito de 1940)

A tradução explicativa de Rodrigues¹⁴² apresenta no trecho IX "Curupira Caíma Eta Irumo", que também traduz a letra anterior no manuscrito de Villa-Lobos na respectiva ordem de frases:

Meu avô, tu me dás me comer tua caça?
Sim.
Dous filhos um pai botou matto no meio gulosos verdadeiros e não já chegar elles comida elles dar comer para elles.¹⁴³
Depois d'isso ficaram matto no perdidos
Depois viram o Corupira fogo. Desceram foram para fogo onde. E' já acharam Corupira moqueando carne.¹⁴⁴
Por onde meu caminho, meu avô?
Cortou da perna carne. Deu elles comeram. (RODRIGUES, 1980, p. 77)

Segundo Rodrigues, existe uma lenda antecedente à essa história, chamada de O Corupira e os Perdidos. Segundo sua história:

Um pai botou no meio do matto dous filhos por serem verdadeiros gulosos e não chegar para elles a comida e para não lhes dar de comer. Depois disto ficaram perdido no matto. Depois subiram para um pão grande, viram o fogo do Corupira. Desceram e foram para onde estava o fogo. Acharam o Corupira moqueando carne. Estavam com fome, e pediram um pedaço do moqueado do Corupira.
- Meu avô, tu me dás tua caça para comer? -Sim.
Cortou carne da perna e deu para que elles comessem.
- Por onde é meu caminho, meu avô?
- Tu vás por aqui... tu veas por aqui... passa por baixo de um pão grande; depois vira, vira e volta por baixo de meus testículos.
Os meninos foram fazer a volta, chegaram ao caminho e não o acharam. Sahiram outra vez; encontraram o Corupira em casa. Perguntaram-lhe de novo:
- Meu avô, onde é o caminho. Nós não o achamos.
O Corupira respondeu:
- É esse mesmo.
Depois disso, elles foram-se embora, fizeram umas cruzesinhos pelo caminho. O Corupira esperou, mas elles não apareceram. Foi então atraz delles gritando:
- Minha carne! Minha carne!

¹⁴²RODRIGUES, João Barbosa. **Poranduba Amazonense: kochiyma-uara** porandub, 1872-1887.

Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890. Disponível em:
http://etnolinguistica.wdfiles.com/local--files/biblio%3Arodrigues-1890-poranduba/rodrigues_1890_poranduba.pdf. Acesso em: 10 set. 2018.

¹⁴³Na tradução para a forma da língua portuguesa atual Salaberry (2017): *Um pai botou no meio do matto dous filhos por serem verdadeiros gulosos e não chegar para elles a comida e para não lhes dar de comer.*

¹⁴⁴Tradução de Salaberry (2017) diz que: *Viram o fogo do Corupira. Desceram e foram para onde estava o fogo. Acharam o Corupira. Um pedaço do moqueado do Corupira.*

A respondeu-lhe da barriga dos perdidos: - Ohô!

Chegaram elles á beira do rio e beberam agua para vomitarem a care do Corupira. O Corupira andava gritando e a carne respondeu-lhe já na terra. Já pela manhã os meninos atravessaram para o outro lado. Então o Corupira disse:

- Vossê souberam fugir bem, e, se assim não fosse, eu comeria vocês. Depois os meninos foram-se embora, á procura do caminho. Acharam uma cutia, que estava ralando madioca e cantando: Acuti pitá canhen.

Chegaram os perdidos e perguntaram-lhe:

- Que estás fazendo, minha avó?

- Estou ralando madioca, meus netos. - Onde é tua roça, minha avó?

- Não é longe. É aqui perto, respondeu. Vossê vão por aqui direito e sahirão em casa de sua mãe.

Foram-se logo embora. Encontraram um macaco que comia frutas na capoeira d mãe delles. Perguntaram-lhe:

- Macaco, onde é a casa de minha mãe?

O macaco respondeu:

- Se vossê não me matam, eu direi onde é o caminho da casa de sua mãe. Os meninos responderam.

- Não te matamos. Mostra-nos o nosso caminho. - Vão direito; aqui perto é o caminho.

Foram e acharam a mãe em casa.

A mãe já não os esperava. (RODRIGUES, 1980, p. 80)

A utilização da história a partir do material recolhido por Rodrigues aparece de forma diluída na composição de Villa-Lobos, que traz a letra ao manuscrito de sua partitura. A recepção da obra de Villa-Lobos foi especialmente de grande impacto em âmbito internacional, pois os brasileiros não estavam muito satisfeitos com essa forma de apropriação do compositor. Assim como outros brasileiros, Mário de Andrade aborda em tom irônico esse contato de Villa-Lobos com os antropófagos. No artigo publicado pelo jornalista Lucie Delarue Mardrus na revista *L'Intransigeant* Mário de Andrade ainda afirma que Villa-Lobos:

Foi pegado pelos índios e codenado a ser comido moqueado. Prepararam as índias velhas a famosa festa da comilança (o artigo não diz se ofereceram primeiro ao Villa a índia mais formosa da maloca) e o coitador, com grande dança, trons de maracás e roncos de japurutur, foi introduzido no lugar do sacrifício. Embora não tivesse no momento nenhuma vontade para dançar, a praxe da tribo o obrigou a ir maxixando até o poste de sacrifício. E a indiada apontava pra ele, dizendo: " - Lá vem a nossa comida pulando!" E as danças mortuárias principiaram. [...]. Felizmente pra nós e infelizmente pra Etnografia brasílica, a dança parou no meio. (ANDRADE, 1976, p. 144)

Entre todas as etapas de construção de *Mandú-Carará* há a composição de um coro que o Teatro Oficina desenvolve dentro da sua linguagem. No processo de ensaio há a tentativa de trazer o significado da música para a cena, que atravessa o significado de cada palavra. Entretanto durante a composição de vozes o aspecto que

ressoava ainda mais forte estava ligado às imagens que essas palavras desenhavam no espaço do Oficina.

Existe no coro o uníssono e também a singularidade, e esse cenário híbrido constitui o coro de Villa-Lobos e o processo de ensaio dos atores da UA. O processo de tornar música em coro é um processo constante da Universidade, e junto do acompanhamento musical com os instrumentos há um processo de aprendizagem coletiva. O processo consistia em algumas etapas, sendo elas a escuta, aprendizagem e repetição. Durante o processo de ensaio, no qual participei como atriz e cantando no naipe das sopranos, era possível notar algumas sutilezas sobre o dia a dia do ensaio que corroboram a ideia de uma prática de coletivo. A forma de aprendizagem era a partir de noções muito simples de escuta do coletivo e de como o conjunto ressoava até a finalização da música.

As obras de caráter indígena de Villa-Lobos foram estudadas por muitos músicos, e durante esse período muito também foi estudado sobre a música e a musicalidade de outras regiões do país. No decorrer da história, nota-se a extinção de muitas dessas línguas, e a continuidade de muitos elementos que foram desdobrados em outras cançonetas. Durante o processo de ensaio de Mandú-Çarará muito trechos partiam da musicalidade da obra e, mesmo que ninguém soubesse falar em tupi ou nheengatu, fomos desenvolvendo estratégias de composição que fossem equilibradas com o todo.

Figura 14: Recorte do manuscrito da Poema Sinfônico Mandú Çarará



Fonte: Museu Villa-Lobos (1940).¹⁴⁵ Partitura manuscrita

O etnógrafo Couto Magalhães foi convocado por Dom Pedro II para ministrar um curso de língua tupi e costumes relacionados aos indígenas¹⁴⁶ e, na ocasião publica, e registrou cantos e cantigas escritas em guarani. A publicação está destacada no livro do historiador antropólogo dedicado aos estudos sobre cultura brasileira, Luís da Câmara Cascudo¹⁴⁷ (2006),¹⁴⁸ *Literatura Oral no Brasil*. Couto Magalhães, que recolheu cantigas e histórias da região, chamou o material de "quadra popular do Amazonas". Segue o material de Couto Magalhães:

Vamos dar a despedida,
Mandu sarará
Como deu o passarinho;
Mandu sarará
Bateu asa, foi-se embora,
Mandu sarará
Deixou a pena no ninho.
Mandu sarará. (MAGALHÃES, 2006, p. 153)

Essa mesma estrutura aparece no livro de Mário de Andrade, Macunaíma: o herói sem nenhum caráter (1928). O poema, dentro uma mesma disposição aparece em outro trecho livro Macunaíma, só que neste substitui a resposta de "Mandú sarará" pela expressão "Taperá". O trecho, localizado no capítulo XVII "Ursa Maior", versa:

¹⁴⁵ SALABERRY, Nicolás Ramírez. Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará. São Paulo, 2017.

¹⁴⁶ Cf. MOREIRA, Vivaldi. Prefácio da presente edição. In: O Selvagem. São Paulo: EDUSP, 1975. Segundo V. Moreira, a encomenda do imperador Pedro II era para a Exposição Universal de Filadélfia de 1876, comemorativa do Centenário da Independência Americana (p.7).

¹⁴⁷ (1898- 1986) nascido em Natal (RN) na região nordeste do país.

¹⁴⁸ CASCUDO, Luís da Câmara (1898-1986) Literatura oral no Brasil. 2. ed. São Paulo: Global 2006.

Vamos dar a despedida,
- Taperá
Talequal o passarinho,
- Taperá
Bateu asa foi-se embora,
-Taperá,
Deixou a pena no ninho.
- Taperá... (ANDRADE, 1978, p. 219)

Outro autor, Barbosa Rodrigues, como destaca o livro, também coletou outra cantiga em nheengatu, com a mesma grafia utilizada por Magalhães:

Yá munhan moracé
Mandu sarará
Qua petuna rupi,
Mandu sarará
Cuchiima cha icó,
Mandu sarará
Cha maan ten indé
Mandu sarará, etc.

Vamos dançar!
Mandu sarará
Esta noite por,
Mandu sarará,
Há muito tempo aqui estou,
Mandu sarará,
Eu vendo sempre ti,
Mandu sarará, etc. (RODRIGUES apud CASCUDO 2006, p. 154)

De fato, é possível perceber um estudo cuidadoso que se deve ter com relação aos contos e histórias de comunidades distantes e que estão atravessadas por contextos sociais diferentes. Entretanto é possível perceber algumas intersecções possíveis entre *Mandú-Çarará* e *Mandu sarará*. Sabe-se que Villa-Lobos recorreu aos estudiosos dessa história para construir o que viria a ser a partitura de *Mandú-Çarará*, como cita o autor na obra A Floresta do Amazonas.

4.2 Apropriações de Mário de Andrade

Na edição 109 da revista Piauí¹⁴⁹ de outubro de 2015, José Miguel Wisnik, professor de literatura da Universidade de São Paulo, escreve sobre as ambivalências de Mário de Andrade como encarnação também da sociedade brasileira. O autor Mário de Andrade, segundo uma leitura e ouvidos atentos de Wisnik, revela uma

¹⁴⁹ WISNIK, J. M. S. O que se pode saber de um homem? IN. Revista Piauí. Edição 109 outubro de 2015, sessão vultos da cultura.

autêntica verdade no elemento da contradição entre os pólos eruditos de escrever sobre uma dita cultura popular¹⁵⁰.

O pesquisador ainda avança no estudo sobre a biografia e a família de Mário de Andrade, na qual por volta do ano de 1897 há um casamento entre um patrão da elite com a empregada e, ao contrário do que comumente acontece nesse período, o casamento é consumado. Todo esse complexo quadro biográfico atravessa a ênfase nas contradições de Mário de Andrade. O autor foi visto pelos antropófagos, Oswald de Andrade, Pagu, Tarsila do Amaral como um marco na antropofagia com Macunaíma, ao mesmo tempo que foi alvo de críticas acerca das suas posições políticas. Wisnik cita Mandu Sarará para explicar um conceito próprio dentro da história de Macunaíma, que estabelece a particularidade do autor Mário de Andrade.

A motivação de Vei se deve a um antigo sentimento de vingança: punir o herói por não ter pedido em casamento uma de suas três filhas, tal como ela lhe oferecera e tal como ele se comprometera a fazer. Em vez de escolher uma das três cunhãs - cujas carências prévias ele já tivera o privilégio de gozar, enquanto entoava malemolente o "Mandu Sarará" no embalo de uma jangada -, Macunaíma, mal chegado à terra firme, se esquece do combinado e vai transar irresponsável e alegremente com uma portuguesinha. (WISNIK, 2015, p.65)

Para Wisnik, a motivação de Vei nasce desse sentimento de punição que atravessa o oitavo capítulo do livro Macunaíma, o capítulo de Vei, a Sol. O adjetivo malemolente envolve o universo de Mandu sarará, assim como as formas de entoar os sons de *Mandu*. Para o autor, o prazer do gozo, assim como para o Macunaíma, está em entoar o canto no embalo de uma jangada. Para Wisnik, Mário de Andrade "via na voz humana um instrumento duplice suporte da fala e do canto" (WISNIK, 2015, p. 61). Isto é, segundo Wisnik há na figura de Mário de Andrade um suporte entre a fala e o canto que traçam linhas subjetivas entre o autor e a obra. Assim como para Wisnik existe o aspecto do canto e da música dentro da escrita e da pesquisa feita pelo Mário de Andrade, e também da sua fala real e pessoal em entrevistas, Villa-Lobos também capta os aspectos musicais de Mandu.

Como afirma Mário de Andrade, Macunaíma topa com uma árvore Volomã que estava carregada de frutas enquanto o herói caminhava há horas e estava com muita fome. No livro, Macunaíma,

E era se rindo em plena felicidade, parando pra gozar de estrofe em estrofe
que ele cantava assim:
Quando eu morrer não me chores,

¹⁵⁰ WISNIK, Revista Piauí, 2015, p. 61.

deixo a vida sem sodade;
- Mandu sarará,

Tive por pai o desterro,
Por mãe a infelicidade,
- Mandu sarará,
Papai chegou e me disse:
- Não hás de ter um amor!
- Mandu sarará,
Mamãe veio e me botou
Um colar feito de dor,
- Mandu sarará,
Que o tatu prepare a cova
Dos teus dentes desdentados,
- Mandu sarará,
Para o mais desinfeliz
De todos os desgraçados,
- Mandu sarará... (ANDRADE, M. 1978, p. 90)

Há na peça Macumba Antropófaga, assim como em muitas encenações de Zé Celso, a referência à obra do autor Mário de Andrade, além da própria figura do autor como personagem. Há também alguns rituais que representam, além da vida do autor, a obra Macunaíma, o herói sem nenhum caráter (1928). A obra trata da história de Macunaíma que nasceu em um mato-virgem, e tem características de ser birrento que vive numa região da Amazônia. Após um período nessa região Macunaíma passa por rápidas e mágicas transformações em homem. Macunaíma passa por causos e acaba por ser transformado definitivamente em homem adulto pelo Curupira que o banha em caldo grosso de aipim.

4.3 Mandú-Çarará na Macumba Antropófaga e Universidade Antropófaga

A encenação de Zé Celso trata da representação do Nascimento de Macunaíma dentro da linha dramatúrgica do autor e encenador. Ainda que exista uma história narrativa por trás do personagem Macunaíma, como Mário de Andrade escreve, o encenador Zé Celso cria uma narrativa musical, em versos acompanhados por instrumentos, para a construção de sua própria encenação em Macumba Antropófaga. A música chamada de Cerimonial do amor, música do espetáculo Macumba Antropófaga, diz:

vem ceremonial do amor, de caçado e caçador,
vem Macunaíma te anima, tu tá crescido do pai tu vai ser matador
vamos todos, corpo
plantar o amor e dor
da vida que come e é comida, do intestino o labirinto.
de vida mais vida

vão te comer e ver
o menino Macunaimo, comer o homem e ganhar nome vem cerimonial do
amor
de caçado e caçador
vem Macunaíma, te anima, tu tá crescido
do pai você é o matador (Macumba Antropófaga, 2017, p. 18)

A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Osesp realizou o CD "*Heitor-Villa Lobos- Sinfonia numero 12/ Uirapuru / Mandu-Çarará*" com regência do maestro Isaac Karabtchevsky. Este álbum é um projeto de revisão musicológica das partituras e gravações de Villa-Lobos. O projeto foi premiado, pelo terceiro ano consecutivo no Prêmio de Música Brasileira organizado pela Revista Concerto.¹⁵¹

Segundo entrevista¹⁵² dada à rádio MEC/FM, o maestro Isaac Karabtchevsky diz que o problema maior estava relacionado à recuperação das partituras, isto é, ao trabalho arqueológico de recuperação dessa memória das partituras transcritas em papel. Para tal foi convocado o Centro de Documentação Musical da Osesp¹⁵³ no trabalho de recuperação desse material.

O projeto integral colocou em disco as 11 sinfonias de Villa-Lobos, e pelo desejo do atual diretor artístico da Osesp¹⁵⁴, Arthur Nestrovski¹⁵⁵, foram gravadas por orquestras de fora do Brasil. As dificuldades, segundo o maestro estavam no âmbito de recuperação do acervo das partituras, pois o desgaste era imenso devido a fragilidade do papel vegetal que em estavam escritas as composições, além de outros erros nas cópias que haviam sofrido danos.

¹⁵¹ Site da Rádio EBC. Conheça o CD ganhador do Prêmio da Música Brasileira de 2016. Rádio EBC, 12/10/2016. Disponível em <<http://radios.ebc.com.br/musica-e-musicos-do-brasil/edicao/2016-10/conheca-o-cd-ganhador-do-premio-da-musica-brasileira-de>>. Acesso em: 22 fev. 2018.

¹⁵² Disponível em <<http://radios.ebc.com.br/musica-e-musicos-do-brasil/edicao/2016-10/conheca-o-cd-ganhador-do-premio-da-musica-brasileira-de>>. Acesso em: 27 fev. 2018.

¹⁵³ Fundado em junho de 2000, o Centro de Documentação Musical Maestro Eleazar de Carvalho é responsável pelo arquivo musical e desenvolve o trabalho de sistematização e preservação do acervo. O Centro de Documentação Musical é subdividido em três áreas: o Arquivo musical, a Editora da Osesp e a Mediateca. Disponível em <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdm>>. Acesso em: 27 de fev. 2018.

¹⁵⁴ Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo: Isaac Karabtchevsky regente. Coro da Osesp/ Naomi Munakata regente; Coro Infantil da Osesp/ Teruo Yoshida regente; Gravado na Sala São Paulo, Brasil, de 28 de fevereiro a 7 de março de 2014; (faixas 1-5) e de 19 a 21 de junho de 2014 (faixa 6);1. Uirapuru [19'16"]; Sinfonia n 12 [24'50"]; 2. Allegro non troppo [6' 23"] 3. Adagio [7'41"] 4. Scherzo (Vivace) [3'49"] 5. Molto allegro [6'57"] 6. Mandu-çarará [13'36"] Ano:2015 Total: 57'42". Gravadora: Naxos. Esta gravação integra o projeto de revisão musicológica e lançamento das 11 sinfonias de Villa-Lobos, iniciado em 2011 pela Criadores do Brasil - editora da OSESP-, sob supervisão do maestro Isaac Karabtchevsky. Disponível em <<http://www.osesp.art.br/paginadinamica.aspx?pagina=cdheitorvillalobosiv>>. Acesso em: 15 de mai. 2018

¹⁵⁵ Arthur Nestrovski compositor, crítico musical e escritor literário. Assumiu o cargo de diretor artístico da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo em janeiro de 2010.

O descuido com as cópias das partituras ocasionava erros principalmente nos instrumentos transpositores da obra. A dificuldade, entretanto, está ligada à conservação dessas anotações, o que pouco influenciou no trabalho articulado dentro da UA, pois a leitura debruçada sobre a partitura era mais no que dizia respeito aos instrumentos da obra, e menos às vozes do coral.

A Universidade ensaiou durante o processo a música “Mandú-Çarará” parte da obra A Floresta do Amazonas, e na composição há uma divisão de ‘vozes’ que compunham esse coro. Existem na discussão sobre o coro, a possibilidade de leituras acerca do singular. Respondendo a uma entrevista escrita do jornal Folha de São Paulo em 1978, sobre o que é o coro, Zé Celso escreve:

O coro é re-existir. O coro é a revolução. O coro tem vontade de enganar a Velha Era (...). O coro são os que estão por baixo, lutando contra os que estão por cima. O coro é de dentro pra fora. O coro é o direito à preguiça. O coro é viver do que se gosta. O coro é mutirão. O coro é ginga, rebolado. O coro é isso aí, bicho. O coro hasta siempre. O coro é desafinado. O coro é desafio. O coro é ação = CORAÇÃO. O coro é ir e re-voltar. O coro come o couro. O coro engorda e faz crescer. Tome coro! O coro faz bem pro fígado do Figueiredo. Coristas do mundo inteiro, uni-vos! O coro comeu o corifeu. O coro não cora. O coro canta e desencanta. O coro canta, mas sobretudo entoa. O coro não decora. O coro atua. O coro é colorido. O coro chama. O coro é delírio, lírio, colírio. O coro ta nas bocas. Ai, ai, ai, o coro não tem pai. Os coristas também amam. O coro morde. O coro é pura sedução (CARDOSO, Folha de São Paulo, 1978)

A definição do diretor Zé Celso é que o coro é ação, coração, trabalha poéticas acerca do agir em conjunto. A poética é algo desenvolvido em práticas da UA, como a saída em trajeto em grupo, e a musicalização mencionada no tópico anterior. A fala poética do diretor desenvolve o aspecto teórico, enquanto, na própria fala, ele enfatiza verbos como: “enganar”, “ir e re-voltar”, “come”, “canta”, “entoa”, “atua”, “chama”, “amam” e “morde”. Tais verbos são ações que reviram o coro como forma estática do cotidiano, e com isso o trabalho do ator em coro deve ser desenvolvido.

A partitura ensaiada durante a UA foi apresentada em alguns momentos entre 2015 e 2016. Foram eles: o evento Das Bandas do Oficina,¹⁵⁶ a Virada da Educação e também no Bloco Pau Brasil descritos nos capítulos anteriores. O desenvolvimento dessa partitura musical, entretanto, advém de espetáculos anteriores da companhia como o espetáculo Macumba Antropófaga (2017).

Durante a UA pequenos erros foram aparecendo, desde a tentativa de cantar Mandú Çarará no ambiente da rua, ao final do Bloco Pau Brasil (2016), como a

¹⁵⁶ Evento realizado pelo Teatro Oficina que convidava bandas e grupos para tocar às sextas-feiras de meses programados previamente no teatro Oficina na rua Jaceguai.

tentativa de iniciar o processo de aprendizagem de Mandú Çarará a partir de uma reprodução feita em giz no chão do teatro. A estratégia de reproduzir a letra foi em vão, pois o estado de presença entre ouvir a música, aprender uma nova letra, e alcançar algumas notas era uma prova de fogo. Segundo assim, acabamos muitos dias decepcionados com a falta de afinação de alguns pequenos grupos, principalmente o naipe dos baixos. Durante esse processo de Mandú-Çarará, estive presente no naipe das sopranos onde, ainda que fosse o mais agudo e trouxesse alguma facilidade de desafinar, mantínhamos um equilíbrio de elementos entre o nosso grupo.

Figura 15: Palco-pista método de aprendizagem na Universidade Antropófaga de Mandu-Çarará.



Fonte: acervo pessoal de fotografias. Alguns métodos para aprender a partitura coral em conjunto foram levados à sala de ensaio, entre eles utilizar giz sobre a pista-palco reescrevendo a letra que deu errado. A forma mais eficaz nesse caso foi ouvir, e reproduzir, mesmo que errando a letra da música, notas e sons similares.

O que importante na imagem acima é a forma como foi ineficaz tal processo de ensaio e aprendizagem da letra. Tentamos decorar a letra da música a partir da leitura corrida sobre a partitura. Durante o início do processo era imprensindível ter o acompanhamento de pelo menos um instrumento e alguém mais experiente na música, como por exemplo a atriz e cantora Danielle Rosa¹⁵⁷, no naipe das sopranos. Durante o processo de ensaio foram divididos os coros de vozes, e logo após a primeira parte introdutória da música, as vozes foram subdivididas. Esse leque do coro transformava a forma de ensaiar em algo ainda mais complicado.

A impressão, ao ouvir toda a música, era a de camadas sobrepostas, e que traziam uma imagem de espírito dentro de momentos específicos. É importante salientar que o coro de vozes era composto tanto pelos atores e músicos da UA, como também por membros de outras áreas, que muitas vezes se aventuravam em aprender trechos de imensa beleza da partitura e do canto em conjunto. O acesso ao material gravado durante os ensaios está documentado no site do Teatro Oficina e na plataforma digital da Universidade Antropófaga.

A base utilizada durante os ensaios era fundamentalmente a escuta das vozes dos atores mais antigos da companhia, que lembravam de muitos trechos e tinham uma memória da partitura bem clara. Além disso também dispusemos da composição do coro da Osesp. A Orquestra do Estado de São Paulo (Osesp) tem a orquestra dos músicos que destacam alguns momentos da música Mandú-Çarará acentuando os agudos, e complexificando o caráter místico da floresta com os arranjos musicais.

Concluindo esse capítulo, a musicalidade é transferida em meio a polêmicas desde a obra de Villa-Lobos até os estudos de representação dessas formas indígenas. Perpasso aqui, na tentativa de discutir uma experiência dentro da Universidade Antropófaga, uma forma de relato de uma aprendiz. Juntamente com todas as histórias do Teatro Oficina Uzyna Uzona com relação à questões religiosas, xamânicas entre outras diversas manifestações, existe a cena em desenvolvimento.

¹⁵⁷ Atriz formada na Universidade Federal da Bahia. A atriz ingressou no Teatro Oficina Uzyna Uzona na primeira edição de 2011 da UA.

Nessa forma de realização de Mandú-Çarará, o dispositivo cênico deve ser sempre um trabalho do ator em transgredir o som para a ocupação do espaço do teatro, nessa capacidade de não-subserviência em que o processo não tem como fim suprimir nenhuma das partes.

CONCLUSÃO

Assim como no período da encenação de *O Rei da Vela* (1967) do Teatro Oficina, havia um intenso engajamento da arte como movimento de vanguarda e houveram movimentos além do espaço teatral e da arte. José Celso, diretor do espetáculo, naquele momento verticalizou sua pesquisa sobre o autor modernista Oswald de Andrade, fazendo reverberar fortemente em outras gerações outros modos de fazer teatral. O grupo, na montagem de *O Rei da Vela*, radicalizou suas pesquisas sobre o corpo, a performance, e as propostas textuais da dramaturgia de Oswald. O espetáculo trouxe uma nova fase para o grupo, para a história do teatro brasileiro, abrindo novas perspectivas que reconfiguraram a companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona.

A Universidade Antropófaga teve durante todo esse tempo uma assinatura muito forte sobre a obra de Oswald de Andrade. A nova fase da companhia, ao criar a UA, abriu também um novo espaço de estudo que tinha como objetivo estudar Oswald e a recepção de sua obra. Oswald de Andrade abriu dentro do Teatro Oficina esse e outros lugares de existência, mesmo depois da sua morte. O autor modernista dedicou-se a escrever em forma de manifestos, e ficou conhecido nos movimentos de vanguarda como o autor do Manifesto Antropófago.

Essa obra desenvolve, dentro da sua abordagem estética, a rapidez com as palavras, a presença de substantivos em excesso e uma ginga verborrágica muito intensa. Além deste, o Manifesto da Poesia Pau Brasil é parte importante nas obras de referência de Oswald de Andrade. Os manifestos são caracterizados pela sua forma ágil e uma intensa presença de substantivos. Parte disso foi objeto de estudo da Universidade Antropófaga que teve como objetivo musicalizar e transformar a poesia em paisagens melódicas.

De fato, os ensaios de musicalização das poesias ocuparam grande parte dos ensaios, e com passar dos dias detínhamos muita destreza, redescobrindo ritmos e discutindo referências musicais. O ritmo das músicas era acompanhado, ou não, por um significado dado sobre a poesia oswaldiana. Existiu uma forma muito simples com relação às ideias iniciais das músicas e de alguns poemas que estavam absorvidos pelo subconsciente do grupo e não detinham uma lógica racional de memorização. Outras músicas também faziam sentido dentro do coletivo devido a possibilidade de criar cenas, criar conflitos e abrir espaço para técnicas de improviso. Como, por exemplo, a musicalização da poesia a seguir:

A língua sem arcaísmo

Sem erudição
Natural e neológica
A contribuição milionária de todos os erros
Como falamos
Como somos
Pau-Brasil
A floresta e a escola
O Museu Nacional
A cozinha, o minério e a dança
A vegetação
Pau Brasil (ANDRADE, [1924] 1972, p. 6)

Essa poesia de Oswald de Andrade descreve lugares concretos da cidade, como o Museu Nacional,¹⁵⁸ e nomeia, a partir de substantivos, aspectos da cultura brasileira, como "a vegetação", "a cozinha", "o minério". A forma oswaldiana está intrinsecamente ligada aos pensamentos do autor, como as questões sobre o outro. O destaque desse pensamento está representado no verso "a contribuição milionária de todos os erros". O autor traz para a representação poética essa aceitação do outro, e como esse *outro* pode reconfigurar o desenvolvimento progressivo de um sujeito. A partir dessas estruturas bem amarradas, e ao mesmo tempo fragmentadas, sob uma mesma temática a relação com o outro está muito próxima de seus versos.

Embora existam lugares heterôgeneos da dramaturgia de Oswald de Andrade dentro do repertório da companhia Teatro Oficina, a dramaturgia de Oswald retorna em 2017 com a encenação do espetáculo *O Rei da Vela* (2017-2018) no Rio de Janeiro e em outras cidades, na perspectiva do palco italiano. O autor reverbera em outros lugares possíveis, além da encenação tradicional, da mesma maneira que foi desenvolvido o processo na Universidade Antropófaga. Com isso o autor transita para além do teatro "tradicional", explorando lugares da arte como a música, a poesia, e a filosofia.

Esse despreendimento com as formas de linguagem é parte desejante de Oswald de Andrade, e isso é comum às formas de Zé Celso. Nota-se o esforço da companhia em manter o espetáculo *O Rei da Vela* dentro do repertório comum da companhia, como parte do valor histórico e do patrimônio do Teatro Oficina. Entretanto, essa história é maleável no que diz respeito ao contexto da obra quando montada ou remontada. Aqui, o que é visto como narrativa histórica é o fato de que a

¹⁵⁸ A mais antiga instituição científica do país, localizado na Quinta da Boa Vista no Rio de Janeiro, instalado no Palácio São Cristovão. Fundado por D. João VI em 6 de junho de 1818. O edifício foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 1938. O acervo do Museu Nacional era composto com mais de 20 milhões de itens.

cada vez remontada, surgem novos contextos do cenário político que refletem a tensão existente entre arte-política.

A Universidade Antropófaga proposta por Oswald de Andrade é diferente da Universidade que queremos hoje. A alusão do escritor a diferentes lugares reforça os elementos que hoje temos como forças opostas, a "floresta" e a "escola", que podem ser vistos como realidades distintas. Entretanto, deve-se destacar que Oswald de Andrade opera dentro de procedimentos sutis da língua, como a satira e formulações ácidas de uso das palavras. O leitor/espectador é convidado, assim, para uma inversão de expectativas, a partir de ironias e rupturas sobre seu próprio contexto real. Na tentativa de subverter a ordem natural das coisas, Oswald de Andrade nos leva pensar sobre a "escola" que queremos, podendo essa ser a Universidade. De todas as formas, é a partir dele que nasce a Universidade objeto de estudo dessa dissertação.

Outro elemento importante para entender o papel do pensamento de Oswald de Andrade no Teatro Oficina é a perspectivas das massas e do coro. Assim como o autor modernista, o diretor de teatro Zé Celso também buscou abranger as visões sobre o coro e as possibilidades de viabilização desses cenários. Oswald de Andrade pensa como essa comunicação com as massas pode ser alcançada, enquanto Zé Celso busca a construção do *teatro de estádio*. Hoje são reflexões que alcançam apenas o mundo das ideias, entretanto, em certa medida a Universidade Antropófaga desempenhou um papel importante na concretização deste projeto.

Por ora, o Teatro Oficina ainda vive um período conturbado com relação aos terrenos no envolto do teatro que inviabilizam tal projeto. Todavia o tamanho do grupo recém-chegado ao teatro em 2015 leva novamente esse projeto de estádio adiante. A antropofagia oswaldiana, tradução poética de uma vontade de Oswald de Andrade, reflete uma afirmação sobre a identidade brasileira, ou identidade Pau Brasil. O espaço "nativo" de afirmação singular da vontade em Oswald de Andrade pode ser comparado com os pensamentos sobre empoderamento, que novamente abrangem a singularidade.

O essencial está além da violência e extermínio do outro, está sobretudo nas possibilidades de criação da minha identidade. O espaço desse pensamento amplia-se, alcançando grupos que disseminam a homogeneidade como unanimidade. A filosofia é fruto desse tempo, se configurando como ações afirmativas de grupos eruditos, compostos por maioria branca, masculina, e europeia, que dissemina o filtro de

manutenção da ordem homogênea. Nesse momento, Oswald de Andrade irá comê-los metafóricamente.

De certa forma, o movimento antropófago é também parte de seu tempo, assim como os questionamentos sobre o colonialismo, o capitalismo e a sociedade patriarcal. A possibilidade de questionar esse cenário de homogeneização coloca os papéis de identidade como fundadores do rompimento dessa ordem. O teatro, para Zé Celso e para o Teatro Oficina dialoga diretamente com essa retomada de princípios sobre a construção de identidades, embaralhando os elementos propostos por Oswald de Andrade.

A cena é a chegada de uma política radical no período do Estado Novo no Brasil na década de 30. Oswald de Andrade, morador da grande cidade de São Paulo, subverte os princípios políticos dessa natureza e preenche-se de elementos rebeldes contrariando as medidas políticas desse período. Junto disso, atitudes transgressoras à ordem política são emaranhadas aos seus textos teatrais.

Desde os movimentos de vanguarda na Europa, o espaço teatral preenche-se de termos que visam modificar a relação entre tempo e espaço, e principalmente a significados do sujeito crítico dentro da cena. Por vias poéticas, a potência do sujeito como crítico atravessa o texto de Oswald de Andrade. O olhar do autor, debruçado sobre o cenário de representações repressivas, aparece junto de ideais críticos e da captura do olhar para imagens da sua própria representação, o que lhe dá vigor histórico.

Durante a Universidade pude experimentar de dentro como é estar em uma companhia de teatro, podendo ensaiar no mesmo edifício teatral que iríamos nos apresentar, coisas que até então minha formação em teatro no Rio de Janeiro ainda não havia me propiciado. Diante de um cenário político conturbado que se liga diretamente ao contexto cultural do Rio de Janeiro, as experiências de prática e aprendizado estavam condicionadas a formatos próprios da cena carioca, ainda que sua devida importância deva ser destacada e enfatizada.

A sensação ao participar da experiência era a de um frescor efervescente da cena cosmopolita paulista, interagindo com profissionais de diferentes áreas e regiões do país como Norte e Nordeste. Pude em minha trajetória revisitar alguns conceitos sobre a história modernista, e a história do teatro no Brasil. A história do teatro está sempre muito interligada à política brasileira e medidas de contenção ao cenário cultural, principalmente dentro do Teatro Oficina. Ao me deparar com um contexto

efervescente e de criação, além de grandes artistas em suas respectivas áreas da companhia, em meu olhar se abriu um enorme horizonte dessas possibilidades de criar e recriar todos os dias.

Existem muitos pontos importantes dentro da narrativa histórica do teatro no Brasil que precisam ser desvendados, principalmente o que tangem os afetos e a potência criativa nas perspectivas macrohistóricas do teatro. A entrada no mestrado logo após o processo da Universidade Antropófaga trouxe a possibilidade de atravessar os escritos produzidos com uma memória fresca e com muito vigor no vocabulário da escrita da dissertação.

Durante o processo pude observar e me atentar para momentos que foram chaves na compreensão desse trabalho. A partir do recurso da memória de muitos fatos, releituras de livros e textos sobre o tema, além de diálogos que foram abertos dentro desse grupo enorme que é a companhia Teatro Oficina, foi possível vislumbrar articulações possíveis entre os capítulos, junto do capcioso olhar de orientação do professor Da Costa.

Passado o momento de organizar o material, o processo de qualificação foi desenvolvido em conjunto com o meu orientador para trazer a maior quantidade de material possível para a banca. Chegado o momento, o olhar das professoras da banca foi essencial na composição das amarras e costuras da escrita da dissertação. Após uma absorção dos comentários, veio a construção de uma escrita em forma de caderno de campo, aqui descrito como relato. O título da dissertação, *Relatos De Uma Aprendiz Antropófaga*, surgiu igualmente no momento da qualificação, com o objetivo de organizar o material desenvolvido até o segundo ano do mestrado.

A primeira parte, relacionada à Universidade Antropófaga em si, buscou abordar de maneiras possíveis assuntos tão caros à sociedade brasileira e que tocam todos os momentos da minha história, a universidade e o teatro. A universidade e o teatro são dispositivos de um eixo fundamental, que é a cultura de um país, e dentro da companhia de Zé Celso é buscada assim a transversalidade como denominador comum nas conversas entre tais dispositivos. A segunda parte, retomada a partir do evento da Virada da Educação, foi um processo de redescoberta dentro do universo pedagógico e suas dezenas de possibilidades. Durante a escrita sobre o evento, pude perceber a dimensão desse projeto, que poderia ser desdobrado em muitas partes, tanto no processo da nossa aprendizagem como pesquisadores ou mediadores quanto na proposta que vem do outro.

Realizar essa dissertação como um de relato foi desafiador, na medida em que muitos dos escritos iam de encontro ao papel de uma historiadora e pesquisadora dentro da universidade, que procura distanciar o olhar do observador para uma elaboração crítica sobre o objeto. Meu posicionamento como atriz trouxe a experiência para o corpo, e pela ponta dos meus dedos pude assim realizar a escrita. A partir dessas inquietações, que se retroalimentavam uma à outra foi possível entrar e sair da pesquisa de forma fluida.

Além das inquietações individuais e conjuntas, o diálogo com outros companheiros pesquisadores e acadêmicos igualmente foi possível. O relato também abrange uma perspectiva de aprendizado sob a visão do olhar de aprendiz. O termo aprendiz, como no título da dissertação, abarca tanto essa escrita sobre o processo como a perspectiva de uma escrita em processo. Essa dinâmica parte do pressuposto que a visão "de quem aprende" está em constante fluidez e troca de experiências. O diálogo sistemático entre experiências prévias, a zona de risco como atriz e a figura de historiadora foi colocada em uma dinâmica, senão esquizofrênica, limítrofe entre áreas teóricas e práticas.

Algumas técnicas de improviso, que tive contato durante a carreira profissional, desenvolvem o risco teatral como elemento de evocação desses estados de presença do ator. Devo destacar que o papel do pesquisador em artes cênicas é quase o de um ator improvisador, preenchido de presença e de uma visão observadora e analítica aguçada. O antropófago, segundo algumas observações desses dois anos de mestrado está afundado nesses dois lugares. Para ele, "só me interessa o que não é meu"¹⁵⁹.

Nesse sentido foi praticando a observação participativa do objeto, Universidade Antropófaga, que pude notar as dificuldades da cena e da captura do processo. De uma forma retórica, essa dissertação está sempre buscando capturar o processo, não pela forma essencial, mas pela forma estrutural sobre a escrita de um processo teatral. Analisar um processo teatral é um desafio que propus logo no projeto de seleção para o mestrado. Ao abraçar esse desafio, busquei elaborar a síntese do que foi a Universidade entre os anos de 2015 e 2017.

No desdobramento do mestrado elucidei os eventos que foram mais significativos nesses anos, e assim trouxe as documentações compostas por fotos,

¹⁵⁹ Andrade, O. Manifesto Antropófago, 1928. Publicado na Revista Antropofagia n.1.

vídeos, textos e produção fonográfica. Com uma estrutura organizada de eventos, naturalmente uma ordem cronológica apareceu, além de alguns teóricos que conversavam com os temas e os capítulos. A presença desses teóricos veio à luz no decorrer dos dois anos de mestrado, juntamente com a seleção do material articulado com os eventos. O diálogo entre o ponto de vista descritivo e as memórias da Universidade aparece como parte da construção dessa narrativa sobre o processo.

Ainda que estivesse geograficamente longe, busquei sempre o contato com os companheiros dessa experiência. O processo de entrevistas foi essencial para trazer a memória como elemento desse trabalho, assim como os meios digitais desenvolvidos pelos atuais membros da companhia. Assim, tenho muito a agradecer pelo trabalho incansável de arquivo, gravação e captação por parte de todos os que articulam essas plataformas digitais do Oficina, e da Universidade Antropófaga.

A partitura composta por Heitor Villa Lobos atenta para as singularidades entre as vozes que compõe uma partitura associada com aspectos singulares de cada instrumento. Essas camadas foram ensaiadas, apesar de as condições não serem ideais para compor uma forma coral de vozes de cantores de ópera, e pudemos transitar com facilidade dentro das camadas sonoras propostas por Villa Lobos. A beleza do processo estava em ouvir, ouvir o outro, ouvir o conjunto e assim fomos colocados em cena para compor uma partitura de tamanha complexicidade.

Ainda mais prazeroso era estar no conjunto, nesse coletivo que lembrava todos os dias a importância de nos escutarmos. Desta forma a caminhada foi ainda mais assertiva, precisa e cuidadosa com o outro. As palavras tinham que ressoar harmoniosas, ou ainda, de forma coerente e relevante para o coletivo naquele momento. E os erros apareciam exatamente para lembrar dessa escuta.

Hoje, poucos dias após um grande incêndio que destruiu o Museu Nacional na cidade do Rio de Janeiro, é impossível abordar uma conclusão que dê conta do quadro complexo que vivemos hoje. O material consultado nessa dissertação, principalmente no terceiro capítulo, foi colhido através da digitalização da Biblioteca Digital Curt Nimuendaju, que teve um fim trágico no incêndio do Museu Nacional no ano de 2018. A perda irreparável foi a tragédia do descaso da política brasileira com seus acervos e documentações. Materiais recolhidos desde o século XVI foram perdidos. O volume digitalizado pela biblioteca Digital Curt Nimuendaju está disponível para consulta digitalmente, e foi incorporado à biblioteca em 2008.

A cultura no país vive um momento de cortes absurdos, e ao artista cabe reinventar esse cenário e, mesmo que de um aparato em chamas, renascer das cinzas. A capacidade do artista em criar e escutar o outro deve estar nessa dissertação como um elemento condutor da leitura e escrita. Hoje vivemos um descaso com relação a tudo o que atravessa o universo cultural do Brasil, e nós pesquisadores nos debruçamos em espaços de pouco ou até mesmo, nenhum amparo. Do que resta disso é preciso termos a consciência, não de lembrança volátil, mas sim da memória e sua concretude intrínseca.

Finalmente, a música imbrica-se de tal forma nos espetáculos do Teatro Oficina que aparece como linguagem complementar daquele discurso político desenvolvido ao longo dos anos, com a dramaturgia que ganha forma peculiar de atravessar o espectador. Essa forma autônoma de desenvolver a sua própria música, as letras, e ainda reorganizar a forma tradicional de obras de orquestra para um espaço-tempo que transforma e reorganiza, é o que de fato mobiliza o espectador para ler, ouvir, sentir, e intuir ao entrar na *Macumba*.

Compete à nós pesquisadores ler e inevitavelmente experimentar essa forma autônoma de construção vocabular para falar de *Macumba*, do Oficina e de Zé Celso. A movimentação muitas horas é subjetiva, e a leitura alegórica do diretor sobre muitos personagens é entendida em uma descrição física que mapeia os elementos dessa caricatura, ou alegoria. A autonomia caminha em conjunto com a extensa rede de pensadores, iluminadores, atores, diretores, escritores, produtores que fazem parte dessa imensa companhia de teatro.

O espírito condutor da história e do teatro brasileiro é íntimo do Teatro Oficina. Apesar dessa continuidade e permanência, o Oficina está mergulhado em processos de desapropriações, fragmentações e com a capacidade criativa de buscar a construção e desconstrução da cena. Os espetáculos, dentro e fora do edifício teatral, transgridem e subvertem lógicas instauradas de urbanização da cidade. As proposições de ideais de autonomia ganham voz nas cenas dos espetáculos. Por isso, o emprego dessas retóricas ganha a dimensão dinâmica de forças de resistência e existência, o público e o privado. Com isso, deixo um não-lugar determinado dessas forças em oposição, a dinâmica inconstante presente na retórica expressa pelo nome palco-pista.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.** 15a edição. São Paulo: Martins, 1978.

ANDRADE, Mário de. **Música, doce música.** 2.ed. São Paulo: martins Editora; Brasília: INL, 1976.

ANDRADE, Oswald. **Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias - Obras completas 6.** Rio de Janeiro: MEC: Civilização Brasileira, 1972. 228 p.

ANDRADE, Oswald. **A utopia antropofágica.** Introdução: A antropofagia ao alcance de todos, por Benedito Nunes. São Paulo: Globo, 1990

ANDRADE, Oswald de. Col. **Obras Completas: O Santeiro do do Mangue e outros poemas.** São Paulo: Globo Editora Secretaria do Estado de Cultura, 1991.

ANDRADE, Oswald de. **Do Teatro, que é bom...** In: Oswald de Andrade: Obras Completas. V. Ponta de Lança, Polêmica. Editora Civilização Brasileira –MEC S.A. Rio de Janeiro – RJ, 1971

ANDRADE, Oswald de. Obras Completas: **Pau Brasil.** São Paulo: Editora Globo, 2003. 230p.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia palimpsesto selvagem.** Cosac Naify São Paulo: 2016. 240 pp.

BARTHES, Roland. **A preparação do romance** vol. 1. Editora Martins Fontes, São Paulo: 2005

BARTHES, Roland. **A preparação do romance** vol. 2. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2005

BERNARDET, Jean-Claude. O processo como obra. **Folha de São Paulo:** São Paulo, 13 jul. 2003. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1307200307.htm> Acesso em 7 ago. 2017.

BÜRGER, Peter. **Theory of the Avant-Garde.** Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

CAMPBELL, Patrick George Warburton. **Narciso ctônico: Os Sertões e a (r)evolução estética do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona – uma escritura**

desconstrucionista. Salvador, 2011. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia.

CARDOSO, Jary. **A hora é de libertar.** Folha de S. Paulo, São Paulo, 09 de julho de 1978. Folhetim (77): 2-4.

CASCUDO, Luís Câmara. **Literatura oral no Brasil.** 2a edição. - São Paulo: Global, 2006.

CASCUDO, Luís Câmara. **Antologia do folclore brasileiro.** 6. ed. São Paulo: Editora Global, 2001.

CASCUDO, Luís Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro.** 11.ed. São Paulo: Edtiroa Global, 2002.

CORRÊA, José Celso; BARDI, Lina Bo; ELITO, Edson. **Teatro Oficina 1980- 1984.** Lisboa: Printer Portuguesa S.A., 1999.

CORRÊA, José Celso. **Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958- 1974).** São Paulo: Editora 34, 1998.

CORRÊA, José Celso. **pra dar um FIM NO JUIZO d deus afinal q o dia d'Ela chegou.** Blog do Zé Celso: mar. 2016. Disponível em: <https://blogdozecelso.wordpress.com/2016/03/29/pradumarfimnojuizoddeusafinalqodia-delachegou/> Acesso em: 16 mar. 2017

CORRÊA, José Celso. **O terreiro eletrônico e a cidade: o olhar do mestre antropófago.** Sala Preta, São Paulo, v. 12, n. 1, p. 209-223, 2012.

CORRÊA, José Celso ;GLASS, Verena; VIANA, Natália, Zé Conselheiro. Entrevista in **Caros Amigos** (Edição de aniversário: 7 anos). São Paulo: Editora Casa Amarela: ano VIII, n. 85, p. 31-37, abril de 2004.

CORRÊA, José Celso. **Renascimento da Macumba Antropófaga hoje** Blog do Zé Celso: 24 jun. 2017. Disponível em <<https://blogdozecelso.wordpress.com/2017/06/24/renascimento-da-macumba-antropofaga-hoje/>>. Acesso em: 27 jul. 2012.

COSTA FILHO, José da. **Teatro contemporâneo no Brasil:** criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

COSTA FILHO, José da. **Subjetividade e políticas da cena.** Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas.

Tempo de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações, Porto Alegre, 2012. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012.

DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro: um manifesto de menos: o esgotado.** Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

FÉRAL, Josette. **Além dos Limites : teoria e prática do teatro.** Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015

FERÀL, Josette. **Por uma poética da performatividade: o teatro performativo.** Disponível em DOI <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p197-210>> . Acesso em: 16 dez. 2017.

FREITAS, Nanci de. **A poética teatral de Oswald de Andrade e a polêmica em torno do “teatro de câmara” e do “teatro para as massas”.** Revista Concinnitas, ano 5, número 6. Rio de Janeiro: UERJ, 2004.

FREITAS, Nanci de. **O lugar da peça O homem e o cavalo no pensamento antropofágico de Oswald de Andrade.** Revista Sala Preta v. 18 n. 1. São Paulo: Universidade São Paulo, 2018. Disponível em <<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p35-54>>. Acesso em 10 set. 2018.

FREITAS, Nanci de. **Presença Oswaldiana no Teatro Estádio de José Celso Martinez Corrêa: antropofagia, mestiçagem cultural, terreiro eletrônico.** Revista Urdimento, Santa Catarina: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011.

FONSECA, Maria Augusta. **Macunaíma e variantes do canto "Mandú Sarará".** In: BOSI, Viviana, (org.) ... [et al.]. O Poema: leitores e leituras. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

FOSTER, Hal. **The return of the real: the Avant-garde at the End of the Century.** Cambridge: MIT Press, 1996.

GRÉSILLON, Almuth; MERVANT-ROUX, Maria-Madeleine; BUDOR, Dominique – **Por uma Genética teatral: premissas e desafio.** Revista Brasileira de Estudos da Presença, Porto Alegre, v.3, n.2, p. 379-403, maio/ago. 2013.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. Micropolítica. **Cartografias do desejo.** São Paulo: Vozes, 1996.

KEHL, Maria Rita. **As duas décadas dos anos 70.** In: RISÉRIO, Antonio (org.) Anos 70: trajetórias. São Paulo: Iluminuras, 2005.

LIMONGI, Joana Alice Pinheiro. **Fazer um múltiplo brasileiro: José Celso Martinez Corrêa, Uzyna Uzona e a montagem de Os Sertões**. Brasília, 2008. Dissertação (Mestrado). Centro de Artes, Universidade de Brasília.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

MILLIET, Maria Alice. **Tarsila: os melhores anos**. São Paulo: Editora M10, 2011. 273 pp.

NEGRI, Antonio. **Para uma definição ontológica da multidão**. Revista Lugar Comum – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia n 19-20, Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004. 11pp.

NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos** (Introdução) In Obras Completas de Oswald de Andrade, vol. VI, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. 2 ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970. (pág. XI-LIII)

NUNES, Fábio. **O Oficina hoje: entrevista com Camila Mota. Esquerda Diário: Naufrágio - coluna indisciplinada de arte e política**, São Paulo, jan. 2017. Disponível em: <http://www.esquerdadiario.com.br/Naufragil-coluna-indisciplinada-de-arte-e-politica-12097> Acesso em: 16 mar. 2017.

NETTO, Adriano Bitarães. **Antropofagia Oswaldiana: um Receituário Estético e Científico**. São Paulo: Annablume Editora, 2004. 138 p.

OITICICA, Hélio. **Esquema geral da Nova Objetividade**. In BASUALDO, Carlos. Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. O teatro e o historiador. In: RAMOS, Alcides Freire; PEIXOTO, Fernando; PATRIOTA, Rosângela. **A História invade a cena**. São Paulo: Hucitec, 2008.

PELBART, Peter Pál. **Biopolítica**. Sala Preta, v.7, p.57-66,2007. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v7i0p57-66>>. Acesso em: 1 jun. 2017.

PELBART, Peter Pál. **Elementos para uma cartografia da grupalidade**. In: Próximo Ato. Itaú Cultural, 2007. 10pp.

PELBART, Peter Pál. **Vida Capital: ensaios de Biopolítica (Vida em Cena)**. São Paulo: iluminuras, 2011

PENNAFORT, Ulysses de. **Mandú (o eremicola)**: romance indo-brazileño e nativista. Ceará: Louis C. Cholowiecki, 1901. Disponível em 110

<<https://www.yumpu.com/pt/document/view/12698035/mandu-o-eremicola-microform-romance-indo-university-library/71%3E>>. Acesso em 8 set. 2018.

PORTAL UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Universidade Antropófaga.** São Paulo: 2015. Natureza: site. Disponível em <www.universidadeantropofaga.org>. Acesso em: 17 jun. 2018.

QUILICI, Cassiano S. **O Ator-Performer e as poéticas de transformação de si.** São Paulo: AnnaBlume, 2015

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado.** Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante - cinco lições sobre a emancipação intelectual.** Trad.: Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2011.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica.** PUC/ São Paulo, 1998.

ROLNIK, Suely. **Toxicômanos de identidade: subjetividade em tempo de globalização.** Folha de São Paulo, São Paulo, maio de 1996. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf>>. Acesso em 11/02/2017

SAFATLE, V. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo.** Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SALABERRY, Nicolás Ramírez. **Temática indígena nas obras de Heitor Villa-Lobos: Mandú-Çarará.** São Paulo, 2017. 136 f.: il. Dissertação (Mestrado em Música). Orientação: Prof. Dr. Lutero Rodrigues da Silva.

SALLES, Paulo de Tarso. **Heitor Villa-Lobos.** Revista Osesp. Editor Ricardo Teperman. n. 2 São Paulo, jun/jul, 2014. Disponível em <http://osesp.art.br/upload/documentos/RevistaOsesp/RevistaOsesp_20140607_junho-julho2.pdf>. Acesso em 12 set. 2018. pp. 27-32. ISSN: 2238-0299

SILVA, A. S. **Oficina: do teatro ao te-ato.** São Paulo: Perspectiva, 1981

SÜSSEKIND, Flora. **Coro contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60.** In: BASUALDO, Carlos. Tropicália: uma revolução na cultura brasileira. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

WISNIK, J. M. S. **O que se pode saber de um homem?** IN. Revista Piauí. Edição 109 outubro de 2015, sessão vultos da cultura.

WISNIK, J. M. S. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. Teatro Oficina Uzyna Uzona. **Cadernos de Atuação.** Teatro Oficina Uzyna Uzona: São Paulo, 2015-2017. Disponível em <<http://cadernosdeatuacao.blogspot.com.br/?view=flipcard>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. **MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, Poema Sinfônico ou Bailado.** Rio de Janeiro, 1940. Partitura manuscrita.

VILLA-LOBOS, Heitor. **MANDÚ-ÇARARÁ:** Cantata profana. Nova Iorque: Villa-Lobos Music Corporation, 1949. Parte coral.

VILLA-LOBOS, Heitor. **MANDÚ-ÇÁRÁRÁ, Poema Sinfônico ou Bailado.** Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2008. Partitura editada.

VILLA-LOBOS WEBSITE. Disponível em <<http://villalobos.ca/>>. Acesso em 11 set. 2018.

ZANON, Fábio. **About this recording (Review) VILLA-LOBOS, H.** São Paulo: 2015 Disponível em <https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573451&catNum=573451&filetype=About%20this%20Recording&language=Portuguese>. Acesso em 12 set. 2018.

MUSEU VILLA-LOBOS. Disponível em <<http://museuvillalobos.org.br/museuvil/index.htm>>. Acesso em: 11 set. 2018.

REGISTRO FONOGRÁFICO

MANDÚ. Villa-Lobos- Sinfonia nº 12, Uirapuru e Mandu-çarará. Gravadora Movieplay. **Artista Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESP).** São Paulo: 2016. Natureza Áudio. Prêmio da Música em 29 de abril de 2016. Disponível em <<http://www.premiodamusica.com.br/audicao/audicao-2016-2886/>>. Acesso em: 20 de mar. 2018.

VÍDEO:

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. **TV Cultura (Reportagem)**. Márcio de Moraes. São Paulo: 9 de setembro de 2015. Natureza: Audiovisual Youtube. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=jJ_UBKbWIQg&list=PL_Mnq9MWvYXJqeql7LLEDpni3ohKCJUcfO>. Acesso em 11 set. 2018.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. Rito Pau Brasil. **Teatro Oficina Uzyna Uzona. Danilo Roxete; Universidade Antropófaga** São Paulo: 23 ago. 2015. Natureza Audiovisual. Youtube Danilo Roxette. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zJFbvGIb3Uw>>. Acesso em 11 set. 2018.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. **Bloco Pau Brasil 2016**. Denis Oliveira Cavalheiro. Natureza audiovisual Youtube. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=MEgQQW4hk58>>. Acesso em 10 set. 2018.

VIRADA DA EDUCAÇÃO. **Virada da Educação 2015**. Disponível em <<http://viradaeducacao.me/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. **Ensaio Caçadores de Cabeça**. Teatro Oficina Uzyna Uzona. Natureza: 1 vídeo Youtube. Disponível em <<https://vimeo.com/152015391>>. Acesso em: 11 set. 2018.

MACUMBA ANTROPÓFAGA. **Teatro Oficina Uzyna Uzona**. (16 ago. 2011 à 5 mai. 2012). São Paulo: 2011. Natureza: 1 audiovisual Youtube. Disponível em <<http://teatroficina.com.br/pecas/macumba-antropofaga/>>. Acesso em: 11 set. 2018.

APÊNDICE A

Entrevista com Letícia Coura feita por Joana Poppe transcrição na íntegra

Era o último dia do espetáculo na temporada 2017 de Macumba Antropófaga¹⁶⁰ do Teatro Oficina Uzyna Uzona¹⁶¹, dirigido pelo diretor da companhia José Celso Martinez Corrêa.¹⁶² Trabalhando e escrevendo sobre o projeto de mestrado, conversei com Letícia Coura, uma das grandes musicistas da companhia, para uma conversa sobre a experiência na Universidade Antropófaga [UA]¹⁶³. Eu fiquei um tempo significativo na Universidade e, ao mesmo tempo que muitas histórias eram conhecidas e comuns a todos, outras também se esvaíram no contexto dos ensaios. Era certo que depois de uma das maiores encenações da temporada, com mais de 5 horas de duração, Letícia também estava se reorganizando. A atriz foi ainda mais cuidadosa nos detalhes e o registro oral contribui com perspectivas importantes acerca de dois temas: Universidade Antropófaga (UA) e Macumba Antropófaga.

Joana Poppe: Fala um pouco do início... O que foi o início da universidade antropófaga?

LC: Acho que pra cada um aqui que trabalhou aqui na Universidade ela começou de um lugar. Eu acho que pra mim foi quando eu trabalhei com o Bixigão, que eu sempre falava um pouco disso mas que foi um projeto que começou com Os Sertões¹⁶⁴, trabalhamos com pessoas aqui do bairro [Bixiga] principalmente crianças e adolescentes, a peça pedia. O Movimento Bixigão que foi o precursor da UA e depois o início da Universidade. O mais interessante é que o teatro que chamou isso. Não foi "ah, vamos trabalhar". Claro, a vontade é de trabalhar com arte, e que você quer

¹⁶⁰ A encenação do espetáculo Macumba Antropófaga realizada pela primeira vez em 2011 e agora em 2017. A peça faz uma referência direta ao Manifesto Antropófago de Oswald de Andrade e desenvolve um panorama histórico do período, além da política do tempo presente.

¹⁶¹ Importante companhia teatral localizada em São Paulo que se profissionalizou na década de 1960 no Brasil. Marcada pela montagem do espetáculo O Rei da Vela em 1967 virou uma importante referência no contexto teatral durante o período da ditadura-civil militar. A companhia Teatro Oficina Uzyna Uzona, dirigida por José Celso Martinez Corrêa, é composta hoje por um *tyazo* de aproximadamente 60 pessoas.

¹⁶² José Celso Martinez Corrêa, brasileiro nascido em 1937, conhecido como Zé Celso é um dos principais diretores, atores, encenadores e dramaturgos do país. Seu trabalho começou nos anos de 1950 e foi marcado pela liderança do Teatro Oficina em 1960 na cidade de São Paulo.

¹⁶³ Prática de transmissão de conhecimento dentro do Teatro Oficina.

¹⁶⁴ Espetáculo baseado no livro Os Sertões publicado em 1902 pelo autor brasileiro Euclides da Cunha. O livro narra a Guerra de Canudos (1896-1897) no interior da Bahia, região nordeste do país.

aumentar, e assim passar para outras pessoas. Ainda mais aqui, onde a gente sempre faz junto com o público. Mas, é o teatro sempre que pedia. N'*Os Sertões* tinham umas cenas que era muito importante ter as crianças, e aqui sempre tinha muita criança em volta, sempre a gente fazia alguma coisa na rua e tal, sempre tinha esse movimento das crianças. Começamos com o [Movimento] Bixigão que foi um trabalho legal e que me envolvi. Mas fiz um trabalho, projeto paralelo ao do teatro, que lá nos Sertões eu fiz um projeto de fazer o samba no Bixiga, juntamos a Vai-Vai (escola de samba de São Paulo), os compositores da boêmia antiga, a gente que era do Revista do Samba com as crianças, foi incrível que rolou de fazer a oficina. Construção de instrumentos, percussão, de canto um monte de coisa. Então pra mim a semente da Universidade foi ali. Fizemos as *Dionisíacas* em 2010, depois d'*Os Sertões*, que começou em 2002 pra mim, começou antes, mas eu não participei do "inicinho". Depois das viagens a gente quis fazer as oficinas pela cidade, porque fizemos um projeto gigante, foi muito incrível: viajamos um ano inteiro com 4 peças. Mas a gente tinha uma vontade de chegar na cidade... não chegar para apresentar e ir embora. Então a gente foi falou não, vamos dá um jeito que tem um tempo de montagem, e aí o que acontecia era que o pessoal da montagem ia antes e a gente mais o elenco a gente ia mais pra ensaiar no lugar novo e fazer. Pensamos: vamos tentar ir tudo mundo antes que a gente integra um pouco na cidade, conhece um pouco, tanto que aí conhece a cidade, porque o bom de viajar com uma peça também é conhecer o que tem no lugar, não só levar o você tem e comer o que tem no lugar. Então, fizemos um projeto muito ambicioso que deu certo: chegar uns 10 dias antes na cidade e fazer oficinas. Isso também já foi um segundo inicio da Universidade que era aberto e era e teve até lugares que teve criança. Criança não, era pessoas que participam das peças e participavam dos ensaios e das montagens, para criança ficava mais complicado, mas sempre aparecia umas crianças também que queriam fugir com o circo. Fizemos em várias capitais Belém, Recife, Salvador, Manaus, Belo Horizonte e Rio. A gente fazia essas oficinas e aí elas participavam, e já rolava isso. O projeto acabou em 2010, e a gente falou "nossa vamos continuar é muito bom pra nós claro", e as pessoas sempre procuravam o Oficina e querendo oficina. E acabava que ficava muito centrado no Zé, então ele ia dava uma palestra fazia uma oficina, mas desse jeito foi com todo mundo com a equipe toda foi mais rico, porque as pessoas vinham então elas faziam de atuação, de luz, de vídeo, de música, foi ficando mais amplo o negócio, e as pessoas acabavam entrando no elenco, como acontece até hoje. Quando acabou essa fase das

Dionisíacas em 2011 a gente pensou em fazer a *Macumba* que fizemos uma primeira encenação menor, foram até duas. Então, resolvemos fazer um chamamento de pessoas novas, foi incrível porque a primeira Macumba foi criada com a primeira turma da Universidade. A primeira dentição foi muito quente, a criação com eles. Então várias pessoas integraram nesse elenco, e depois em 2015 a gente fez a segunda dentição, que você participou, queríamos fazer de novo com o Oswald, porque a gente ia fazer, já era ideia fazer os Mistérios, ainda tinha um tempo antes de fazer e a gente fez de novo, queríamos trocar passar isso tudo que a gente vive aqui para as pessoas e trocar porque sempre que entra gente nova é um gás, e foi o que aconteceu em 2015. Depois teve outra coisa que eu não participei tanto, que foi quando eu viajei, uma coisa mais interna da Universidade que foi ano passado [2016]. Nesse eu não participei muito, e que foi muito bom que por fim deu a revista [Bigorna].

JP: Ótimo. Pensando na sua forma de trabalhar como atriz, cantora, artista globalmente, você sente essa troca entre quem é o antropófago quem tá recebendo aquilo e comendo, e quem está emitindo sendo digerido.

LC: Eu acho que somos os maiores antropófagos. Assim, não é uma coisa de uma mão, é bem de mão dupla, tripla. Acho isso o mais legal, o mais rico de tudo. Quando eu entrei aqui já conhecia de ver. A maioria das pessoas que trabalharam aqui veio pra cá porque se apaixonou por algum espetáculo que viu. Para mim foi assim... Desde o início vim para trabalhar com o coro, essa foi minha vontade e eu fui chamada. A primeira peça que eu fiz foi *Bacantes* justamente para trabalhar com o coro, e eu fiquei muito feliz que eu vi as peças, via o coro, e vi o potencial daquele coro para ele ser mais coro cantante do que era. Porque cantava, mas sempre tinha as estrelas, cantores, é claro, tinha Denise [Assunção], entre outros cantores que já cantaram aqui. Mas eu vi aquela potência no coro, e em *Bacantes* quando eu vim, em 1999, com a incumbência de aprender as músicas e passar pro atores, mesmo os atores que já tinha feito foi incrível. E depois eu fiz o trabalho, que deu pra sentir o que foi, que para mim foi um grande aprendizado n'*Os Sertões*. *Os Sertões* começou com a montagem da peças, que a gente achou que fossem 5, e foi uma só, que começou muito com o público. porque a gente fazia leituras abertas e nessas leituras a minha função era aquecer o elenco mais aquecer o público que vinha porque a gente não tinha um espetáculo, eram leituras e eram tipo laboratórios que a gente fazia, e as vezes não tinha nem cena a gente lia o texto do livro, como era um texto difícil [*Os Sertões*] improvisamos em cima daquele texto então sabe as vezes o público lia um pedaço e ai

a minha função, foi muito maravilhoso esse trabalho porque a gente se aquecia entre nós, o elenco e depois a gente aquecia junto com o público de novo, então já tava num grau e entrava junto com o público e sempre começava com uma música, uma música que a gente ou estava criando ou tinha tido uma ideia ou era uma trecho que a gente queria continua e o público trazia ideias, tanto que os músicos o primeiro músico... a gente começou sem músico nenhum, eu era a primeira música, então a gente se apoiou, a base era da criação foi coro mesmo então era muito bom porque não tinha muitos cantores mas cada um trazia uma coisa da personagem então era sempre em cima da interpretação. No inicio não tinha nem personagens humanos era assim um era uma árvore, outro era um bicho, uma montanha, rio, e a gente foi criando assim, então abriu a minha cabeça, o corpo inteiro, sabe, de criador que foram coisas que nunca tinha vivido antes apesar de serem coisas que sempre foi a música, da forma que eu trabalhei aqui nunca foi. E foi isso, fomos criando esse coro né. Ditirâmbico que era tudo junto era ritmo, música, mas tudo a partir do teatro, e aí nisso a gente foi criando. Aí vieram outras pessoas não era só eu né. Tinha os músicos mas tinham as pessoas que trabalhavam voz nesse tempo todo. E aí a gente foi criando junto um aquecimento, que era aquele que na Universidade vocês viveram um pouco que aquele foi o resultado de um trabalho de anos assim. E como a gente vem desenvolvendo como se aquecer mas também não ficar só na música que é sempre uma briga que a gente tem eu e o Zé.

JP: Como era para se aquecer e ficar [dentro] na música?

Como se aquecer, entrar na música mas que isso também não te deixe uma música sem sentido que as vezes também a música vai para um lugar um pouco... eu vejo as vezes que você fica preocupado em acertar a nota e não sei o que... e uma briga mas que no fundo a gente queria a mesma coisa, com o Zé e muito de partir da interpretação mas importante é sempre o sentido do negócio, o que você queria dizer. A gente tinha uma banda, tinha toda uma harmonia ali e então ao mesmo tempo você tinha que cantar naquele mesmo tom então e juntar essas duas linguagens, então esse foi o maior desafio esse tempo inteiro. O Zé ficava em cima ao mesmo tempo, a gente foi criando coisas cada vez coisas mais audaciosas, coro com voz. Você viu que a gente trabalhou divisão de voz e tal. Então a gente precisava de um trabalho musical mesmo, porque muitas vezes muita gente chegava muito cru e o maior desafio era, as vezes você pega um [grande] ator mas ele não tem a menor noção de música, ele não entra não tem ritmo, você tem uma banda você tem um coro como você junta isso?

Por esse foi o maior desafio mas acho que ao longo desses anos a gente conquistou muita coisa tanto que hoje no teatro a gente tem um coro muito forte e a gente instaurou essa coisa do aquecimento. Tanto que a voz começou a ser um ponto de juntar todo mundo tanto que ai você junta um coro que timbra todo mundo cantando junto você já cria uma empatia, já cria um, é um outro lugar, e uma conversa não é uma coisa tipo. Você já tem uma intimidade com as pessoas, você sabe que você viveu isso... E as músicas começam a fazer um sentido também que a gente compôs muita música no [Bloco] Pau Brasil, nos Sertões o processo era muito assim também, então a gente criava junto com muita gente que não é músico mas eram músicas que saiam de dentro da gente, todo mundo tem música dentro de si. Todo mundo já ouviu muita música todo mundo já ouviu de algum tipo ou nem isso, ou sente um personagem e o personagem soa de alguma jeito. Esses anos todos foi esse trabalho que agora a gente entrou num outro ponto que assim começou a dar meio ruim com isso porque o Zé também quer voltar pra interpretação, o ator, e eu também fiquei com essa coisa da música então a gente, chegamos nesse impasse, que é bom também. Até onde vai a linguagem? Onde elas se juntam que eu acho maravilhoso porque aqui tem tudo, artes plásticas, vídeo, música atuação, literatura, porque é muito profundo o que se faz aqui tem muito conteúdo. Então é um desafio constante, agora eu to fazendo até um retrospecto mesmo do que foi esse trabalho todo e com a Universidade era sempre um momento de renovar tudo e um desafio de chegar um tanto de gente com cada um com... porque se depender de mim eu já escolher os que já tinham uma coisa musical andada, mas cada um via por um... o Zé escolhia com um potencial de atuação, puxava, via um potencial de alguma coisa, e sempre que chegava uma pessoa nova e a gente conseguia timbrar aquele coro ai já dava aquele desequilíbrio ai já tinha que voltar... e ai nessa a gente foi crescendo muito tudo.

(José Celso Martinez Corrêa, diretor da companhia, atravessa a pista do teatro em nossa direção)

José Celso: Vencemos no final, né?

LC: Vencemos foi lindo

JP: Venceram.

JC: Aquele ser que foi (inaudível)

LC: Desmoronando... mas conseguimos.

JC: E quanto o Teatro (inaudível) de Revista?

LC: Então vai mesmo?

JC: Sim eu quero fazer o Hélio.

LC: É? Ah que maravilha que bom.

JC: Tem uma série de... (inaudível)

LC: É mesmo, demais.

JC: Comediantes tem um (inaudível) muito legal.

LC: Então, ai olha a contradição, porque ai o Rei da Vela por exemplo nem tem músico ainda que voltou a um espetáculo do início assim que é muito em cima do personagem e agora o Zé estar querendo fazer esse teatro musical brasileiro que é só música então é sempre assim vai pra lá, vem pra cá, vai pra lá vem pra cá.

JP: Maravilhoso. Pensando agora dentro da música mesmo no Oficina que tem muito da música popular que leva pra esse lugar do "folclórico", do samba e o lugar do Villa Lobos¹⁶⁵ tem alguma questão que te levante?

LC: Nossa levanta muitas questões! Uma até é essa coisa folclórica que eu nem... mas entendi o que você quis dizer uma coisa mais de cultura popular mesmo que eu acho que aqui que eu considero uma coisa mais erudita de conteúdo de texto que é tudo muito... sei lá... na profundidade na verticalidade do sentido do texto do estudo de conteúdo. Então você vai fazer uma peça e todas as referências que aquilo tem você vai atrás pra você chegar com muito conteúdo, você não vai falar de todo aquele conteúdo mas aquilo tem que está no mínimo dentro da gente para passarmos alguma coisa. Então isso na música é engraçado porque o Villa Lobos tem um complexidade, e a gente foi muito maravilhoso trabalhar ele porque todo mundo teve que criar um nível de concentração e percepção e principalmente de abrir o ouvido. O maior desafio de cantar não é a emissão da voz é você saber ouvir e isso é complicado. No caso do Villa lobos é um exercício assim e com certeza mexeu em todas as outras áreas. Você aprende coisas de ritmo e muito complicadas, mas eu não considero Villa Lobos o mais difícil do que muito que a gente fez de música popular aqui porque, que a gente chama de música popular, porque eu acho que a gente tem um riqueza de ritmos. Eu falo ritmo porque é onde pega mais na música assim. Uma riqueza de ritmos tão complexas, e a gente faz coisas aqui muito difíceis, então é popular, quem ouve e chega e tem referência, já fala ah isso é samba, mas acho que aqui a gente faz de um tudo. Se você vai num show de samba você vê umas variações de samba,

¹⁶⁵ Debruçados sobre o trabalho de partitura do compositor Heitor Villa-Lobos a Universidade entre 2015 e 2016 ensaiou a música *Mandu-Çarará* que compõe parte da obra *A Floresta do Amazonas* (1958) de Heitor Villa-Lobos

quando é mais complexo você vê muitas variações de samba. Mas aqui tem samba, maracatu, ai você tem influência de música cubana, americana, ai os textos e o próprios Zé “não, essa hora tem que ter uma música árabe de amanhecer de uma virgem ao mesmo tempo que tem um guerreiro indígena”. Ai você tem que por isso tudo na música. Como né? Ai você vai buscar referências e tal, eu acho que aqui é um caldeirão, sem exagero, e ai a gente vai buscando. Ao mesmo tempo tem uma liberdade muito grande que a gente pesquisa mas não é aquela pesquisa estamos recriando, não é nem recriando, estamos resgatando a música original. Porque não tem isso, não tem uma música pura é tudo é antropofagicamente criado. A gente tem uma ilusão de uma coisa que é isso, e a outra é outra coisa, e não é. Tudo vai mudando. Então você pega um maracatu e veio aqui o maracatu já muda porque os instrumentos daqui não são os originais de maracatu. A gente por mais que pegue uma influencia as vezes vem com uma melodia que por mais que não tenha a ver com o maracatu. No fundo a gente está fazendo uma mistura de tudo e o grande desafio é esse, ai você vê ao mesmo tempo que tudo pode ser muito complexo mas que se você consegue um nível de concentração e de ligação entre as pessoas você acaba conseguindo fazer o que eu acho mais difícil e por justamente está mais ligada nessa coisa do coro, uma coisa é você improvisar: ah tem a pessoa X que é muito musical ele improvisa muito bem ele vai trazer mil referencias que ele tem, ai tem o outro que não é nada musical ai ele tem um jeito dele até não-musical. O problema é quando você sair junto um coro de 20 pessoas, as vezes 30 pessoas, no elenco ai você quer cantar junto, no mesmo ritmo, no caso do Villa Lobos ainda mais difícil que você divide vozes, ai.... porque você tem que tá muito ligado porque você tem o tem que tá na ligação da música por que ai as vezes ela é diferente... no fundo ela é a mesma coisa, que ela é, ela é diferente da do teatro. Quando você tá ligado mesmo você tá ligado em tudo mas as vezes é complicado, as vezes você tem uma ligação as vezes você não consegue cantar mas você atua muito bem, tem outros que tá na ligação e atua muito bem mas não vai conseguir cantar, então o grande desafio é você conseguir juntar tudo mesmo. E é isso que a gente vive aqui. Nesses anos acho que eu fui vivendo isso e percebendo que tem pessoas que não eram musicais e desenvolveram um pouco. A gente também ficou, tinha um coro básico que era mais constante então a gente também foi evoluindo mais, e também conseguia levantar os outros junto, cada coisa era uma coisa, cada vez era um desafio diferente. Mas isso é uma riqueza muito grande.

LC: A sua tese é sobre a Universidade?

JP: eu falo da Universidade mas ainda tá um pouco aberto porque a Macumba transita muito, então ter um espetáculo como o Macumba pode enriquecer bastante para dialogar com a Universidade. Mas à princípio eu entrei com a Universidade, falando de um experiência de si, de uma escrita de si, e trago muito com uma experiencia que eu trago também. Tem vários diálogos com a política... **LC:** Você relaciona?

JP: À principio tem esse foco na Universidade sim como método de formação de ator, como método de poética de desenvolver poética dentro do próprio trabalho, porque as vezes estamos recebendo um linguagem mas que as vezes não é uma coisa de despertar a nossa linguagem, de desenvolver na própria poética.

LC: Acho que nesse ponto o trabalho da Universidade é bem único, eu não conheço outros, a gente chama de Universidade porque não é universitário. É uma ousadia também pros padrões que a gente conhece de universidade, mas é muito em cima de uma coisa prática. A gente tem um modelo muito nos indígenas, nos povos que já estavam aqui antes dos europeus chegarem no Brasil e tudo. Que o pouco, não conheço muito da cultura, mas o pouco que eu já conheci, fui vendo que é muito em cima da pratica, tem uma iniciação que eu acho muito interessante, e que aqui no teatro você vive isso também, você tem uma iniciação, você deve ter sentido isso, no dia do primeiro rito do Pau Brasil aquilo é uma iniciação. Aqui você passa por coisas, que depois daquilo você ta diferente e você se prepara para chegar ali, aquilo te muda de algum jeito. É o que eu já vi na tribo indígena é que tem esses ritos de iniciação e que as crianças ao mesmo tempo participam de tudo, claro que tem coisas que elas ainda não fazem e tudo mas elas vão aprendendo na prática. Tanto que as vezes quando eu vejo aquelas salas de aula em aldeia é meio triste, ah eles estão pegando um lado nosso meio... ruim. Que sei lá, que não sei se funciona tão bem quanto a transmissão de conhecimento deles que eu acho que desde o inicio mesmo com o Bixigão como sempre tinha uma peça em curso, por mais que a gente se preparasse separado. Particularmente eu gosto disso, eu não tenho nada contra de ter uma oficina de percussão e ficar cantando antes da peça, mas ai tinha aquele momento que era a peça que era o... que eu acho que no caso dos outros povos, no caso das culturas mais antiga sempre tinha o rito acho que esse teatro aqui é um teatro de rito que é um pouco diferente do espetáculo, acaba que é um espetáculo que as pessoas vêm e tudo, mas o ideal é que as pessoas participem, tanto que hoje teve aquelas duas

mulheres que moram aqui na maloca¹⁶⁶. Você percebe como eles estão muito mais aberta, é até difícil às vezes contracenar porque elas topam tudo e elas tão afim. A gente sentiu tudo em Canudos que a gente foi com as peças, as pessoas também vinham... você chama pra cena e eles vão e eles vão com tudo, ele não vão com... a gente é muito travado em geral. Ai você vê esse povo que não vai muito em teatro, não conhece muito, eles vão como no circo mais, eu imagino... que eu fui no circo quando criança... mas nem sei. Meu pai quando me contava do circo era diferente do circo que eu vi e as pessoas vão pra atuar, e se você chama elas vão, muito mais abertas, e voltando pra coisa da universidade... o que eu sinto que a gente tentou fazer de jogar mais na fogueira assim, e acho que isso foi legal, todas as vezes que a gente sentiu isso, e ai chamava pra cena, até nas viagens acho que com a gente rolou isso também nas segunda dentição [2015] aqui. Mas eu lembro que com as viagens com o Oficina assim que ai a gente tinha alguns ensaios com as pessoas no lugar e ai no dia da peça, eles não tinham visto ainda a peça. Ai eles vinham e faziam junto, e eles eram entre a gente e o público, que eles já sabiam um tanto, não era o elenco que fazia, mas também não eram verdes como o publico. Então eu imagino que isso tem que continua sempre, sempre tem as pessoas que chegam mais entendem mais rápido, entram mais de cabeça. A Universidade foi isso: quem ficou até o fim quem chegou a fazer o bloco. O que teve foram as etapas: teve gente que só fez o primeiro rito, teve gente que nem fez o primeiro. E é interessante vê isso também, não tinha um diploma, não tinha uma obrigação, então cada um veio foi até onde quis, onde deu. As vezes também o teatro não dá pra pegar todo mundo que às vezes quer. Mas isso vai acontecendo também. É um aprendizado muito mais nosso aqui, a gente até não sabia o que ia ser. A gente não sabia quantas pessoas iam procurar, ai foi um monte, e a gente teve que selecionar... mas como que a gente vai selecionar? E começava a criar um jeito de..., fizemos uma banca, um conselho assim para gente ter que escolher. O ideal era não ter que escolher mas tivemos que fazer isso então foi tudo um aprendizado. Você falou dos antropófagos como se fossem as pessoas que entram mas acho que a gente foi muito antropófago entre nós e depois com as pessoas. E ai é muito bom, as pessoas que querem ficar. Você fazendo um trabalho sobre isso, cada um entrou até um certo ponto aquilo ficou é muito bom. Mesmo com o Bixigão o primeiro Bixigão, na época eles eram crianças... hoje já é tudo jovem, com filho e eles

¹⁶⁶Cabana comunitária utilizadas por povos da região da Amazonia. Faz referência aos grupos que residem próximos ao teatro, embaixo do Viaduto Julio de Mesquita Filho.

continuam vindo aqui vê que o negócio continua. Mas é um aprendizado pra nós. É isso.

APÊNDICE B



Joana Poppe (Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas - UNIRIO)

Resumo:

O presente artigo traz reflexões sobre diferentes abordagens no “Teatro Oficina Uzyna Uzona”, a partir das experiências da autora na “Universidade Antropófaga”. Nesse caminho, aspectos culturais e políticos são considerados em cada contexto. Em particular, discute-se a subjetividade na interface arte-política.

Palavras-chave: Coletivo; Memória; Corpo; Teatro; Subjetividade. **Abstract:**

This article reflects on different approaches of the “Teatro Oficina Uzyna Uzona”, from the author’s experiences in the “Universidade Antropófaga”. Along the way, cultural and political aspects are considered in each context. This study argues in particular that the subjetivity art-political interface.

Keywords: Society; Memory; Body; Theatre; Subjectivity.

A língua sem arcaísmo/ Sem erudição/ Natural e neológica/ A contribuição milionária de todos os erros/ Como falamos/ Como somos/ Pau-Brasil/ A floresta e a escola/ O Museu Nacional/ A cozinha, o minério e a dança/ A vegetação/ Pau Brasil (ANDRADE, [1924] 1972, p. 6)

79

O antropófago

Universidade Antropófaga é parte de um projeto do Teatro Oficina Uzyna Uzona dirigido por José Celso Martinez Corrêa que recebe jovens de várias partes do país para a prática da transmissão de conhecimento do teatro. O início do processo em 2015 foi o envio de material escrito, selfie, vídeo ou desenho para o processo seletivo da Universidade. No ano de 2011 ocorreu outra edição da Universidade convocando para a sua primeira edição. A estratégia inicial é a atribuição de “universidade livre”, isto é, cada área possui o profissional que potencializa a prática de transmissão da linguagem.

A inscrição da Universidade em 2011 foi realizada de forma similar. A diferença é que após a triagem do material enviado, houve uma entrevista com os corifeus de cada área. No ato da inscrição foi possível escolher cada uma dessas áreas que seriam lideradas por pelo menos um Conselheiro:

teatro, dança, circo, canto, música ao vivo, música eletrônica, sonoplastia, vídeo (câmeras, editores, roteiristas etc.), web, luz, direção de cena (contra regragem), figurino, guarda roupa, direção de arte, design e criação visual, arquitetura e urbanismo, produção, administração, arte botânica urbana, culinária, divulgação, publicidade, marketing e direito. Todas as áreas passaram pelo Rito Deflagrador e Acelerador do Rito de Passagem do Colonialismo Analógico da Idade Patriarcal dos combustíveis não renováveis à Economia Verde: Macumba Antropófaga. A vivência no teatro foi intensificando e com isso o grupo preparava-se para o encerramento da FLIP (Festa Literária Internacional de Paraty), no Rio de Janeiro que naquele ano homenageava Oswald de Andrade. A proposta da FLIP era explorar o pensamento do autor na vertente multicultural e do nativismo da Antropofagia.

A Universidade Antropófaga de 2015 ocupava o mesmo território da companhia que ensaiava a peça “Mistérios Gozosos”. A peça foi recriada a partir do poema “O Santeiro do Mangue” de Oswald de Andrade (1991) com dramaturgia de Zé Celso. O projeto “Oswaldianas – Teato na cidade seca sobre rios” está inserido no contexto de crise do sistema político e sócio-econômico da cidade de São Paulo e está baseado no princípio que “nas crises se cria, quer se queira ou não” (TEATRO OFICINA, 2015, s/p). Enquanto os antropófagos trabalhavam na musicalização da “Poesia Pau-Brasil” (Andrade, 1990b) e na partitura de Heitor Villa-Lobos (1958).

O início foi um intenso processo de seleção, que ocorreu através do envio de material e a seleção presencial que durou dois dias, marcados por cantos e momentos de performance. Após essa segunda triagem, começaram outras fases mais rigorosas e que demandavam um engajamento maior. Os

48

antropófagos passaram por “dentições”⁴⁸, iniciadas pelo “Rito da Primeira Estação Pau Brasil” em 23 de agosto de 2015. Esse primeiro rito era composto por um trajeto pelas ruas do Bixiga e finalizado dentro do Teatro com a presença considerável de público. A singularidade dos figurinos era marcada apesar da preponderância da cor vermelha.

48 Termo também utilizado pela Revista de Antropofagia (1928) para denominar suas fases. Foram duas fases, a primeira teve 10 números publicados dirigida por Alcântara Machado e Raul Bopp. A segunda “dentição” teve 15 números publicados no jornal Diário de São Paulo até 1 de agosto de 1929.



Figura 1: Rito da Primeira Estação Pau Brasil (23/08/2015). Foto: Jennifer Glass.

Os momentos dentro do Teatro Oficina eram compostos primordialmente pelos textos do Oswald de Andrade, como o “Manifesto Antropófago” (1990a), a “Poesia Pau-Brasil” (1990b) e a música de Heitor Villa-Lobos. As músicas de Heitor Villa Lobos que foram utilizadas são parte da “Floresta do Amazonas” que é uma obra grande composta de alguns trechos com coro que foram ensaiadas durante a Universidade, como a “Abertura”, “Dança dos índios” e “Caçadores de cabeça”. O grupo dos antropófagos, como eram chamados também tinham a possibilidade de escolher a área que mais interessava entre atuação, som, vídeo, arquitetura e urbanismo cênico, direção de cena, figurino, camareiragem, comunicação/difusão, música e dança/coreografia. Segundo José Celso Martinez Corrêa (2012), os antropófagos são:

Os jovens Anarquistas Autocoroados da Universidade Antropófaga criaram, com Mestres-Aprendizes, a retomada antropofágica de Brecht com a Arte Contemporânea que vem dos nossos Corpos, mais de 60 ‘pessoas’ plugadas à linha progressiva da Arte Pública do Construtivismo Soviético, a Meyerhold, Maiakovski, ao modernismo dos Anos 20, sobretudo à Antropofagia pós Crise de 29, à toda história do Oficina Uzyna Uzona e ao Mundo até cada aqui agora. (CORRÊA, 2012, s/p).

A Universidade faz parte de um momento do teatro chamado de “Oswaldianas” que trabalhou, primordialmente, com os textos de Oswald de Andrade (1990a; 1990b; 1991), como o espetáculo “Mistérios Gozosos” (2015/2016) baseado na obra original “O Santeiro do Mangue” (cf. Andrade, 1991), e o teatro “Rito Pau Brasil”, baseado em música de Heitor Villa-Lobos (Villa-Lobos, 1958), no texto do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), na “Poesia Pau Brasil” (1925) e no “Manifesto Antropófago” (1928).

O movimento de redescoberta da filosofia da antropofagia é um fio condutor

na história do Teatro Oficina. A montagem de “O Rei da Vela” em 1967 marca um período

81

importante desse processo filosófico-cultural no movimento de descolonização. A companhia no projeto da Universidade narra coeficientes possíveis de descoberta de um processo de descolonização em formação.

Grupalidade

Estudantes da Faculdade de Direito alugaram uma espaço na Jaceguai em 1958 e em 1961 profissionalizaram o grupo Oficina. O tempo e Lina Bo Bardi trouxeram a ideia do palco que divide a plateia no meio. Incêndio, inauguração, reconstrução e tombamento pelo CONDEPHAAT (Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artísticos e Turísticos) em 1982. Lina Bo Bardi, interventora em projetos de arquitetura pública em São Paulo como o MASP (1968), SESC Pompéia (1977), Teatro Oficina (1993), projetou o terreiro eletrônico que é o terceiro modelo de teatro na Rua Jaceguai 520: o objetivo do espaço é a prática do Teatro Total. A fusão de todas as artes num território que concentra o movimento antropófago e conecta em rede as comunicações, são os **bárbaros tecnizados**.

O teatro, propriedade do Governo do Estado de São Paulo, sob a direção do Teatro Oficina passa por um processo de tombamento e desapropriação. Lina Bo Bardi e Edson Elito projetaram a reconstrução do espaço cênico e em 1991 inauguraram “o melhor teatro do mundo” (The Guardian, 2015, s/p). Os espaços e paisagens formam os elementos cênicos primordiais do teatro. Durante a Universidade era possível escolher algumas frentes de trabalho, como atuação, direção de cena, vídeo, figurino, música e arquitetura. O espaço “cênico” do teatro faz parte desse fio condutor do Oficina e isso é colocado em pauta para abertura de outros espaços, como por exemplo o

⁴⁹ “Terreyro Coreográfico” embaixo do Viaduto Júlio de Mesquita Filho. A prática artística é movimentada em outros espaços e os antropófagos lidam com a possibilidade de serem parte do cenário urbano. Todavia, destaco a importância de pensar sobre o interior e o exterior desses espaços a partir das noções de performance e de “te-atô” (cunhada pelo diretor José Celso Martinez Corrêa).

A movimentação era intensa no teatro e no entorno. Historicamente o Teatro Oficina convive com um movimento de especulação imobiliária muito forte na cidade de São Paulo. O mapeamento de outros territórios seriam então decisivos para uma reverberação da necessidade de cultura nesses outros espaços. “Ver com os olhos livres”, segundo Oswald de Andrade ([1924], 1972, p. 9), foi além do espaço teatral. A companhia, conjuntamente com os membros da Universidade, reorganizou outros movimentos ao redor e, assim, semeando no espaço do bairro do Bixiga, como ocorreu na “Virada Educação” (cf. Virada Educação, 2017).

A “Virada Educação” foi criada após um processo contínuo de busca por outras formas de transmissão do conhecimento. A ideia também era inspirar

“viradas” em outras comunidades da cidade. O desejo é cartografar a comunidade e intervir de forma a conectar

49 Lugar de práticas performáticas próximo ao teatro no Bixiga.

82

o engajamento das crianças e dos transeuntes da cidade. A Universidade Antropófaga teve um papel ativo nesse movimento em 2015. Conectada com as pautas de resistências dos povos indígenas e a violação direitos dos povos originários do Brasil, a oficina e a intervenção nas ruas de São Paulo foi realizada. A programação ocorreu nos dias 18 e 19 de setembro de 2015. Na sexta-feira (18/09) na EMEI Gabriel Prestes – Rua da Consolação 1012 – vestidos com a cor vermelha, a Universidade Antropófaga, o Teatro Oficina e os estudantes da citada escola municipal, realizaram o cortejo poético. O grupo convocou um chamado a favor de povos indígenas e realizou o cortejo nas ruas do centro de São Paulo cantando as músicas ensaiadas do trecho da obra “A Floresta do Amazonas” de Heitor Villa-Lobos.

O manifesto

O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, a “Poesia Pau-Brasil”, o “Manifesto Antropófago” (Andrade, 1991) foram textos utilizados na Universidade Antropófaga. A produção é antropofágica na redescoberta de novos dispositivos e devoração de antigos. A primeira referência citada dá como indício o “ver com os olhos livres” na possibilidade de abertura da prática de aprendizagem e transmissão de conhecimento. Isso faz parte de um educativo pensamento livre, e que propõe a fragilidade meio ao grande acesso de informações. Algumas proposições foram norteadoras na cartografia dos antropófagos. Os ganchos de aprendizagem e autonomia dentro de lugares são abertos com a poesia. A noção contemporânea de grupalidade, segundo Pelbart (2007), está inserida historicamente em relatos sociais do comum e são a apropriação dos comuns. O processo de vampirização atual é parte de um contexto histórico e permeia o ambiente da criação. Essa densificação de subjetividades são potências em constante compartilhamento.

Oswald de Andrade propõe no “Manifesto Antropófago” de 1928: “Só a **antropofagia** nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1972, p. 13). Textualmente baseado em Oswald de Andrade e com cunho musical, a Universidade constata um fio condutor na historiografia do teatro Oficina. O método da Universidade é o vocabulário proposto no Manifesto Antropófago, assim como a composição das músicas foram debruçadas na Poesia Pau Brasil. O primeiro rito da Universidade foi roteirizado e enviado pelo ator da companhia Roderick Himeros durante a primeira estação. É possível ter acesso aos vídeos dessa encenação e o cartaz como mostrado a seguir:

83

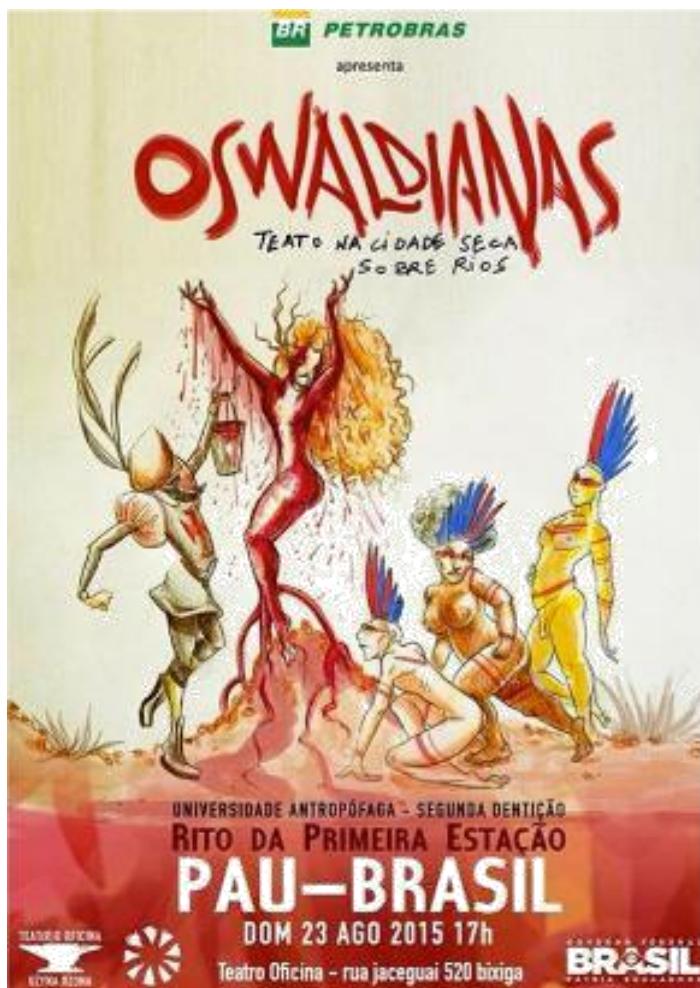


Figura 2: Cartaz do Rito da Primeira Estação Pau Brasil.

A antropofagia que move a produção. Os paradigmas do pensamento envolvem tanto a possibilidade de devoração de técnicas estrangeiras quanto o redescobrimento de adventos ameríndios. Segundo Azevedo o pensamento acerca da antropofagia:

É um novo paradigma o pensamento antropofágico: sua forma de atuação é não só a devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Nesse sentido, Oswald procura ver “com olhos livres” as complexas relações entre o arcaico e o moderno; incorpora, e ao mesmo tempo inventa, uma ‘tradição’ brasileira: a antropofagia. (AZEVEDO, 2016, p. 75).

O teatro hoje: dilúvio de gestos políticos sem um norte fixo. A falta de gesto não existe, o que existe é o gesto sem perspectiva. A intencionalidade, ou o amor, é finita. A modernidade é a profusão da velocidade, exaustiva e petrificada. Os excessos distanciam a harmonia das sequências de tarefas, e no meio desse contexto há a invenção de forças. O sufocamento permanente das obrigações é eficaz na busca de soluções momentâneas de descanso. Ao entrar nessa linha de condução muito pouco, ou quase nada, verdadeiramente transforma-se. Vivemos a sensação de muito monotonia, e o entorpecimento da vida.

O que é possível é a reinvenção da tumultuada superfície da rede. Redes múltiplas 84

Gestos, sons, linhas traçadas em territórios. O oceano fluidez de tecidos. Assim como o paradigma antropofágico encara a forma da palavra, outras camadas dos seus aspectos possíveis surgem. A materialidade da antropofagia aparece sendo devorado por outras formas. Assim:

Você encara tudo o que acontece no dia-a-dia como teatro, onde cada um de nós tem em si uma personagem, e no te-ato você atua diretamente sobre isso. O te-ato é uma coisa que atua concretamente, fisicamente na realidade cotidiana. (CORRÊA *apud* SILVA, 1981, p. 320).

A palavra é **teato**. Hoje, o Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona assume o parênteses. Esse parênteses foi colocado recentemente e a partir da noção de diferenciar o te-ato do teatro, a performance é evidente no trabalho da companhia. A aproximação com o “*Living Theatre*” intensifica essa aproximação dos movimentos de performance. A mudança corporal é vibrátil, sobretudo na grande parte dos antropófagos que vieram de outros lugares do país. Assim como a vinda do “*Living Theatre*” ao Oficina, os antropófagos viveram a inseparabilidade da vida e da arte. O objeto é similar nos movimentos de contracultura, *underground* e o Tropicalista. A partir dessas cartografias conectadas às linguagens deseja prosseguir a narrativa histórica. Muitos estudos foram desenvolvidos sobre o Teatro Oficina ao longo da história, e estabelecidas relações entre os campos políticos e performáticos. A construção do mito de antropofagia por Oswald de Andrade sai do papel com a montagem do “O Rei da Vela”. A ideia de ilusionismo no teatro torna-se mutável e o acontecimento é apropriada pelos grupos de artistas. A reinvenção desse cenário é vista em grande parte da historiografia. Assim como a arte não está separada da vida em Artaud e Grotowski, o teatro reinventa-se no corpo do artista. A relação palco e espectador possibilita o diálogo retórico e a partir disso a produção artística.

Desde o período marcada pela montagem do espetáculo O Rei da Vela em 1967, o Teatro Oficina trabalha com um fio condutor na sua história. O engajamento da performance é eminente no teatro e com os atuadores. Segundo o Armando Sérgio da Silva no livro Oficina: do Teatro ao te-ato

Ao se afastar do teatro – instituição burguesa – ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma superteatralidade, por meio da síntese de todas as artes ‘maiores’ e ‘menores’: circo, show, teatro de revista, ópera, etc. Desse modo, José Celso instaurou em cena um delicioso jogo do teatro sobre o próprio teatro, no sentido mesmo de ‘gozação’ que desmascararia essa arte. (SILVA, 1981, p. 145).

Formalmente, Oswald de Andrade (1972) já tem um caráter radical de vanguarda em suas peças como “O Rei da Vela”. Essa perspectiva traz para o processo cênico a radicalidade do processo de encenação. Caráter. A performance como linguagem foi ressaltada na própria formação de um grupo de teatro, como é o Oficina. Com isso é possível compreender a etapa de intervenção e o engajamento. Assim como nas possibilidades do vocabulário

linguísticos da companhia, como por exemplo os atores serem também atuadores.

85

Subjetividade em cena

Conexões, fluxos, navegações, modulações e dispersões de formas são parte dessa poética performática no Teatro Oficina. Por isso o fio narrativo histórico possui memória e filosofia, como o sentido de antropofagia ainda latente nas produções do teatro Oficina.

É na Universidade que há a tradução da subjetividade em formas, pois é nesse momento que os membros do Oficina propõem diálogos. A abertura é significativa na medida que tange a curiosidade em pensar as transformações do estatuto epistemológico dentro da historiografia do Oficina. Sendo a Universidade Antropófaga objeto de abertura onde atravessam os devires de cada singularidade e os devora na ações de performance.

A antropofagia de Oswald de Andrade é o rito tupi traduzido na esfera dinâmica contemporânea. Rolnik (1998) diz que o que existe é a subjetividade antropofágica e a produção de identidade é perpassada pelo caráter subjetivo. O hibridismo está presente na identidade e atualmente o que existe são dispositivos que ecoam na produção do sujeito. A autora atenta sobre a coexistência da representação do sujeito após o processo de globalização. A flexibilidade dessas representações conquistaram espaços híbridos na sociedade. A antropofagia, então, representa um aspecto filosófico e social na sua fase de produção.

Subjetividades hoje são flutuantes e conectam-se aos desejos em territórios distintos e simultâneos. O movimento dos fluxos é intenso e conturbado e perdidos nos espaços entre territórios e endereços. A metamorfose dessa identidade é o processo infinito de habitar lugar nenhum. Simultaneamente em ondas há a reorganização tempo todo, dispersando os vetores da casa. A desorientação é evidente, a flutuação é singular e oscilante. A aflição existe nessa desorientação da casa e a possibilidade de afinidade com a globalização em rede.

O surgimento dessas infinitas vozes de possibilidade trouxe outros tipos de vozes. A cada possível desorientação desses territórios não delimitados, outros territórios são ainda mais enclausurados. Essa sensação transforma os afetos e entre a finitude e a felicidade existe a produção.

Oswald de Andrade (1990a) constrói o mito da antropofagia e outros caminhos abrem-se com essa noção. A noção de subjetividade transporta para o corpo o que existe de desejo na cultura do pensamento. Segundo Rolnik (1998) a antropofagia seria:

enxergar e querer a singularidade do outro, sem vergonha de enxergar e de querer, sem vergonha de expressar este querer, sem medo de se contaminar, pois é nesta contaminação que a potencia vital se expande,

carregam-se as baterias do desejo, encarnam-se devires da subjetividade: a fórmula tupi. (ROLNIK, 1998, p. 8).

Inspirada pelo ritual praticado pelos índios tupi, a antropofagia ganha força durante o Movimento Antropofágico na década de 30 no Brasil. A questão estética e a complexidade ética são os fatores que permeiam a antropofagia. Os vanguardistas foram em busca dessas novas linguagens e reconheceram a importância de olhar as questões da estrutura

86

formal. Sobretudo no que diz respeito a novas escritas havia o desejo de ruptura estética. O funcionamento dessa articulação está na arquitetura do multiculturalismo. A semana de arte de 22 foi muito importante para a acomodação da antropofagia como estética. Ainda que Oswald de Andrade observasse a normatização que o modernismo havia instaurado.

A antropofagia é um devir permanente na história. Inspiração para autores, intelectuais e artistas como Tarsila do Amaral, Mário de Andrade, Augusto dos Campos, Haroldo de Campos, Glauber Rocha Caetano Veloso, Gilberto Gil, Hélio Oiticica, Eduardo Viveiros de Castro e Chico Science. Segundo Rolnik (1998) é preciso enxergar a diferença clara existente entre as ideias de construção de uma identidade nacional e o que é a antropofagia. O domínio dessa conjuntura é engolir o outro de forma que se misturem na camada de subjetividade.

A vulnerabilidade que permite então o resgate do outro em si, e isso reorganiza a dramaturgia como um todo. Imagens são devires preenchidos de política e subjetividade.

Assim como há um modo de entendimento próprio no trabalho do ator, existem espaços que permitem o exercício em maior grau de complexidade. Por isso a experiência com a Universidade Antropófago traça cartograficamente esses espaços políticos.

Referências:

ANDRADE, Oswald de. **Do Pau-brasil à Antropofagia e às Utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

_____. **A utopia antropofágica**. São Paulo: Globo, 1990a. _____. **Pau-Brasil**. São Paulo: Globo, 1990b.

_____. **Obras Completas**: O Santeiro do Mangue e outros poemas. São Paulo: Globo Editora Secretaria do Estado de Cultura, 1991.

AZEVEDO, Beatriz. **Antropofagia** – palimpsesto selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

CORREA, José Celso Martinez. **A Universidade Antropófaga Fábrica da Máquina do Desejo** (12/07/2012) Publicado no Blog do Zé Celso. Disponível em <https://blogdozelso.wordpress.com> Acesso em: 20 jun. 2017.

DA COSTA, José (José da Costa Filho). Subjetividade e políticas da cena. Anais 87 do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. Tempo de Memória: Vestígios, Ressonâncias e Mutações. Porto Alegre: Abrace, 2012.

PELBART, Peter Pál. Elementos para uma cartografia da grupalidade. **Próximo Ato**. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade Antropofágica**. São Paulo: PUC, 1998.

_____. **Toxicômanos de identidade**: subjetividade em tempo de globalização. Folha de São Paulo, São Paulo, maio de 1996. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Toxicoidentid.pdf> Acesso em: 11 fev. 2017.

SILVA, A. S. **Oficina**: do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 1981. TEATRO OFICINA. (site) **Teatro Oficina**. Disponível em: <http://www.teatroficina.com.br/posts/934> Acesso em: 11 nov. 2015. TERREYRO COREOGRÁFICO. (site) **Terreyro Coreográfico**. Disponível em:

<https://www.facebook.com/terreyrocografico/> Acesso em: 20 jul. 2017.

THE GARDIAN (Rowan Moore). **The 10 best theatres**. Londres: The Guardian, 11 dez. 2015. Disponível em: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2015/dec/11/the-10-best-theatres-architecture-epidaurus-radio-city-music-hall> Acesso em: 20 jul. 2017.

UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA. (site) **Universidade Antropófaga**. Disponível em: <http://www.universidadeantropofaga.org/> Acesso em: 20 jul. 2017.

VILLA-LOBOS, Heitor. (música) **A Floresta do Amazonas**. 1958. VIRADA EDUCAÇÃO. (site) **Virada Educação**. Disponível em: <http://viradaeducacao.me/> São Paulo: Movimento Entusiasmo, 2017. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002. _____. O nativo relativo. **Mana**, v.8, n.1, 2002.

88

Curriculum resumido:

JOANA POPPE

Graduada em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e com formação em Artes Cênicas pela Casa das Artes de Laranjeiras. Atualmente cursando o mestrado em Artes Cênicas na UNIRIO. Atriz do processo da Universidade Antropófaga em 2015-2016 no Teatro

Oficina Uzyna Uzona, participou dos processos da “Virada de Educação” e o “Projeto Oswaldianas”, relacionados ao teatro.

89

ANEXO A

Ficha de inscrição para os interessados na Universidade Antropófaga 2015



FICHA DE INSCRIÇÃO UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA 2015 OSWALDIANAS – TEATO NA CIDADE SECA SOBRE RIOS

ÁREAS DE INTERESSE (atuação, som, vídeo, arquitetura e urbanismo cênico, direção de cena, figurino, camareiragem, comunicação/difusão, música e dança/corografia):

O Q VOCÊ SABE FAZER (no máx 10 linhas):

O Q VOCÊ CONHECE DO TEAT(R)O OFICINA (no máx 10 linhas):

O Q VOCÊ DESEJA NO PROCESSO DA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA (no máx 10 linhas):

GARIMPE UM TRECHO DA OBRA DE OSWALD DE ANDRADE (POESIA, TEATRO, FILOSOFIA, ROMANCE) E TRADUZA NUM TEXTO, IMAGEM, DESENHO OU MÚSICA OU...

É IMPORTANTE CITAR O TRECHO E A OBRA ESCOLHIDOS.

(resposta em link de youtube, vimeo, soundcloud, blog ou arquivo de no máximo 3MB)

DE ONDE VOCÊ É:

IDADE:

NOME:

EMAIL:

TELEFONE:

ENDEREÇO COMPLETO:

O ENVIO DESTA FICHA DE INSCRIÇÃO SIGNIFICA QUE O(A) CANDIDATO(A) LEU E CONCORDA COM AS INFORMAÇÕES E PROCEDIMENTOS DO PROCESSO SELETIVO

ANEXO B

Roteiro Rito da Primeira Estação Pau Brasil (2015)

Roteirizado por Roderick Himeros e comido pela coletivo. Publicado por mim como documentação complementar na Revista da Unicamp 2017¹⁶⁷ Gentilmente cedido por Roderick Himeros.

MANIFESTO PAU BRASIL
AQUECIMENTO DO CORDÃO BOTAFOGO NO BIXIGA
(CORO ESTA NO BAIXIO DO MINHOCÃO, NO TERREIRO COROGRÁFICO
NA Roda se estabelece a ressonância sagrada dos Antropófagos

ANTROPÓFAGOS

Abertura

Karamano turê auê
Karamátana mu nu tu re
ta na pa na mu tu e pu ru ri i
kauê tu pu ni i

kalore

kalore

takaue ê takaue ê takaue ê kalore

kalore kalore kalore kari

ORQUESTRA DE TAMBORES, E ALAS DO CORDÃO DO BOTAFOGO NO BIXIGA)

Oração do Cordão cantada no Samba

NOSSA SENHORA DOS CORDÕES

Evoé Protetora do Carnaval em
Botafogo Mãe do rancho vitorioso Nas
pugnas de Momo Auxiliadora dos
artísticos trabalhos Do barracão
Patrona do livro de ouro Proteje
nosso querido artista Pedrinho Como
o chamamos na intimidade Para que o
brilhante cortejo Que vamos
sobremeter à apreciação Do culto
povo carioca E da Imprensa
Brasileira Acérrima defensora da
Verdade e da Razão Sejo o mais
luxuoso novo e original E tenha o
veredictum unânime No grande prélio
Que dentro de poucas horas Se

¹⁶⁷ POPPE, Joana. Universidade Antropófaga. Revista do Lume n 11. Unicamp. São Paulo: 2017 Disponível em <<https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/505>>. Visto em 16/01/2018.

travará entre as hostes
aguerridas Do Riso e da Loucura
(CORDÃO com todas as figuras-personagens misturadas,
os que
aparecem no roteiro: índios, índio-doutor, operários,
putas, cafetões, cafetina, vendedor, turista,
bacharel, cavaco,
surdos, pandeiros, foliões, etc.. atravessa o Jardim
de Dona
Eloisa)

POESIA NO BIXIGA

(parada de bateria)

A poesia existe nos fatos.
Os casebres de açafrão e de ocre
nos verdes da Favela, sob o azul
cabralino, são fatos estéticos. A
formação étnica rica.
Riqueza vegetal. O minério.
A cozinha. O vatapá, o ouro
e a dança.

(volta o Samba)

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça.
Pau-Brasil.Bárbaro e nosso.

(Os Antropófagos estão diante
do portal da Jaceguay, onde
esta acontecendo o ensaio da
Orquestra Sinfônica de Wagner,
no teatro Total da Jaceguay.)

ESCAPULÁRIO

A Pau de Açúcar
De Cada Dia
Dai-nos Senhor
A Poesia De Cada Dia

PENETRAÇÃO PELA RUA LINA BARDI

Coro penetra o portal da Rua Lina Bardi. a orquestra
esta escondida por cortina, o janelão esta cordinado. Os

Antropófagos vão mixando o ESCAPULÁRIO em boca

quiusa (boca
fechada)

com as Valquírias, onde Wagner de boina rege seu Coro.

Rufar de tambores: ascenção da Pau Brasil. É a porta-
bandeira muito feminina, corpo pintado de vermelho;
desce rodopiando, com uma larga saia vermelha, peito nu,
e

estandarte. Talvez a bandeira projetada por Camila e
pela comunicação

Os Antropófagos vão formando uma roda em torno de
Wagner,

fica catatonico, em choque.

Abrem-se os arcos romanos

Coro descortina a orquestra e o Janelão.

Aparece Kuaracy, todos reverenciam a Deusa.
forma a gira, coro canta mostrando os
dentes, 2.

Inderoó
Xe mocaem
Será
Kuaracy
aremariré

devoram ritualmente a orquestra, exaultando a caça
que será
comida pelo Amantriarcado. Wagner que vai se
transmutar em
Villa Lobos. Os bárbaros tecnizados tomam os
equipamentos do
Teatro, a projeção cineteatográfica.
Kaua ê Kaua ê sapanamá (2x)

Kalorê ta pa na sururu

kalorê tapanamá tatu sururu

Kalorê tapanamá sururu

Kaua ê Kaua ê sapanamá (2x)

E e e e e

a a a karê

SERAFIM

Toda a história bandeirante e a
história comercial do Brasil.
começa a metrificação do espaço, a arbitrariedade do
Direito da terra e da propriedade contrapondo a possessão.
Entram o Bandeirante o jesuíta o Doutor, espremem os
antropofagos num quadrado de trena de medir.
CHEGA O CORO DOS BRANCOS DOMINADORES -
Do lado do palco/banda, "o lado doutor, o lado
citações, o
lado autores conhecidos", personagens:
Doutor (Bacharel-fala difícil), Turista, Bandeirante,
Português, Rui Barbosa, etc.
Entra o Portugues e finca uma bandeira,

GANDAVO

As fontes que há na terra sam
infinitas Cujas águas fazem
crescer a muytos e muy grandes
rios Que por esta costa Assi da
danda do Norte como do Oriente
Entram no mar oceano

FERNÃO DIAS PAES

Partirei com quarente homens
brancos afora eu E meu filho E
quatro tropas de mossos meus Gente
escoteyra com pólvora e chumbo
Vossa Senhoria Deve considerar que

FERNÃO DIAS PAES
este descobrimento É o de maior
consideração Em rasam do muyto
rendimento E também esmeraldas

CAPITAL DA REPÚBLICA
Temperatura de bolina
O orgulho de ser branco
Na terra morena e conquistada
E a saída para as praias
calçadas Arborizadas
A Avenida se abana com as
folhas miúdas
Do Pau-Brasil
Políticos dormem ao calor do
Norte Mulheres se desconjuntam
Bocas lindas
Sujeitos de olheiras brancas
O Pão de Açúcar artificial

ação: cada homem pega uma mulher/puta e demarca sua
terra no corredor de madeira do teatro.cantamos
excitação dos índios villa lobos. Dentre as mulheres
pegar a pau brasil para tirar a sua Tinta. Pode ser como
um banho. Uma lavagem. Uma espécie de catequização

PERO VAZ DE CAMINHA
Eram três ou quatro moças bem moças
e bem gentis Com cabelos mui pretos
pelas espáduas E suas vergonhas tão
altas e tão saradinhas Que de nós
as muito bem olharmos Não tínhamos
nenhuma vergonha

ESPECULADOR
1,8 de distancia no recuo do
janelão pra construir torres pra
720 apartamentos
por cima do
Mangue Os lustres
Duma avenida ilustre

O lado doutor, o lado citações, o lado
autores conhecidos.
Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo
revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases
feitas. Negras de Jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar

difícil.

SERAFIM

O lado doutor. Fatalidade do
primeiro branco aportado e
dominando politicamente as
selvas selvagens. Citando
Virgílio para tupiniquins

(ENTRA VIRGÍLIO)

VIRGÍLIO

Facilis descensus Averni:
Noctes atque dies patet atr
ianua Ditis;
Sed revocare gradium superasque
evadere ad auras.
Hoc opus, hic labor est.
É fácil descer ao inferno:
Suas portas estão sempre
abertas; Mas voltar, e ver a luz
do dia-- Aí está a tarefa, aí o
trabalho. ao Averno
Sempre descer se pode facilmente.
Noites, e dias do profundo Inferno
A tenebrosa porta está patente:
Porém tornar atrás, à claridade, É
grã trabalho, é grã dificuldade.

SERAFIM

A nunca exportação de poesia. A
poesia anda oculta nos cipós
maliciosos da sabedoria. Nas
lianás da saudade universitária.

O BACHAREL.

Não podemos deixar de ser doutos.
Doutores. País de dores anônimas,
de doutores anônimos. O Império
foi assim. Eruditamos tudo.
(atravessa o janelão do
Oficina)

ANTROPÓFAGOS

(apontando o janelão,
onde atravessa o Gavião de
Penacho. Extase)
o gavião de penacho.

OSWALD DE ANDRADE

Mas houve um estouro nos
aprendimentos. Os homens que sabiam
tudo se deformaram como borrachas

sopradas. Rebentaram. A volta à especialização. Filósofos fazendo filosofia, críticos, critica, donas de casa tratando de cozinha. A Poesia para os poetas. Alegria dos que não sabem e descobrem.

Tinha havido a inversão de tudo, a invasão de tudo : o teatro de tese e a luta no palco entre morais e imorais. A tese deve ser decidida em guerra de sociólogos, de homens de lei, gordos e dourados como Corpus Juris.

Houve um fenômeno de democratização estética nas cinco partes sábias do mundo.

(entram os cinco sábios) Instituíra-se o naturalismo. Copiar. Quadros de carneiros que não fosse lá mesmo, não prestava.

(Abre o grosso livro dicionário de Estética)

A interpretação no dicionário oral das Escolas de Belas Artes queria dizer reproduzir igualzinho...

SERAFIM

Veio a pirogravura. As meninas de todos os lares ficaram artistas. Apareceu a máquina fotográfica. E com todas as prerrogativas do cabelo grande, da caspa e da misteriosa genialidade de olho virado - o artista fotógrafo. (O artista pintando uma tela realista e chega o fotógrafo decretando o seu fim)

Na música, o piano invadiu as saletas nuas, de folhinha na parede. Todas as meninas ficaram pianistas.

(piano dublado de conservatório)

Surgiu o piano de manivela, o piano de patas. A pleyela. E a ironia eslava compôs para a pleyela. Stravinski.)

(Entra A Sagrada da primavera)

A estatuária andou atrás. As procissões saíram novinhas das fábricas.

(estátuas de gesso do Sacy da Cacilda, Cada ALUNO com a sua, recebem seu diploma)

Só não se inventou uma máquina de fazer versos - já havia

o

poeta parnasiano.

Poema de Olavo Bilac sentado em seu gabinete de
poesia Como era verde este caminho!
Que calmo o céu! que verde o
mar! E, entre festões, de ninho
em ninho,

SERAFIM

A Primavera a gorjear!...
Inda me exalta, como um vinho,
Esta fatal recordação!
Secou a flor, ficou o espinho...
Como me pesa a solidão!

(sublevação do barbáro tecnizado)

Auê katu pereê
Auê katatu peró ó
tare para katu
tare parara jaguá
auê katu perê
katatu pero
katatu pero pá
katatu jagua mirim
katatu jagua sofre
sabaro caru tere para a
sapote ó ó ó ó ê

Ora, a revolução indicou apenas que a arte voltava
para as
elites. E as elites começaram desmanchando.
(desmanchando com tintas e corrosivos a
imagem naturalista,
trazendo uma nova escala)

Duas fases:

- 10) a deformação através do impressionismo,
a fragmentação,
o caos voluntário. De Cézanne e Malarmé, Rodin e
Debussy até agora.
- 20) o lirismo, a apresentação no templo, os
materiais, a inocência construtiva. O Brasil profiteur.
O Brasil doutor. E a coincidência da primeira construção
brasileira no movimento de reconstrução geral. Poesia
Pau-Brasil.

A reação contra o assunto invasor, diverso da
finalidade. A
peça de tese era um arranjo monstruoso. O romance de
idéias, uma mistura. O quadro histórico, uma aberração.
A escultura eloquente, um pavor sem sentido. Nossa época

anuncia a volta ao sentido puro. Um quadro são linhas e cores. A estatuária são volumes sob a luz.

(chines surtando no gabinete)

Contra o gabinetismo, a prática culta da vida.

Engenheiros

em vez de jurisconsultos, perdidos como chineses na genealogia das idéias.

Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.

A síntese

O equilíbrio

O acabamento de carroceria

A invenção

A surpresa

Uma nova perspectiva

Uma nova escala.

Qualquer esforço natural nesse sentido será bom. Poesia Pau-Brasil O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

Uma nova perspectiva. A outra, a de Paolo Uccello criou o naturalismo de apogeu. Era uma ilusão ética. Os objetos distantes não diminuíam. Era uma lei de aparência. Ora, o momento é de reação à aparência. Reação à cópia.

Substituir

a perspectiva visual e naturalista por uma perspectiva de outra ordem: sentimental, intelectual, irônica, ingênua.

Uma nova escala: A outra, a de um mundo proporcionado e catalogado com letras nos livros, crianças nos colos. O redame produzindo letras maiores que torres. E as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes.

Gasômetros Rails. Laboratórios e oficinas técnicas.

Vozes e

tics de fios e ondas e fulgurações.

Estrelas familiarizadas

com negativos fotográficos. O correspondente da surpresa física em arte.

ANTROPÓFAGOS

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Agil e ilógico.

Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia.

A poesia Pau-Brasil. Ágil e cándida. Como uma criança.

descemos engatinhando a escada até o
fora renacidos levantamos

Nenhuma fórmula para a
contemporânea expressão do
mundo. Ver com olhos livres.

(no chão do nick bar, como no filme do Lars von Trier)

A Poesia Pau-Brasil é uma sala de jantar domingueira,
com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas,
um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a
Maricota lendo o jornal. No jornal anda todo o presente.

Temos a base dupla e presente - a floresta e a escola.
A raça crédula e dualista e a geometria, a álgebra e a
química logo depois da mamadeira e do chá de erva-doce.
Um misto de "dorme nenê que o bicho vem pegá" e de
equações.

(riscamos as equações no chão, Bebe Ian no colo)

Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos,
nas turbinas
elétricas; nas usinas produtoras, nas questões cambiais,
sem perder de vista o Museu Nacional. Pau-Brasil.
O trabalho da geração futurista foi ciclopico. Acertar
o relógio império da literatura nacional. Realizada
essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em
sua época.

Obuses de elevadores, cubos de arranha-céus e a sábia
preguiça solar. A reza. O Carnaval. A energia íntima.
O sabiá. A hospitalidade um pouco sensual, amorosa. A
saudade
dos pajés e os campos de aviação militar. Pau-Brasil.

O estado de inocência substituindo o estada de graça
que pode ser uma atitude do espírito. O contrapeso da
originalidade nativa para inutilizar a adesão
acadêmica. A reação contra todas as indigestões de
sabedoria. O melhor
de nossa tradição lírica. O melhor de nossa
demonstração moderna.

ACORDO DA UNIVERSIDADE ANTROPÓFAGA

(Canto pro Acordo de transformação permanente)

ANTROPÓFAGOS

A língua sem arcaísmos, sem
erudição. Natural e neológica. A
contribuição milionária de todos os
erros. Como falamos. Como somos.

Apenas brasileiros de nossa
época. O necessário de química,
de mecânica, de economia e de

ANTROPÓFAGOS

balística. Tudo digerido. Sem
meeting cultural. Práticos.
Experimentais. Poetas. Sem
reminiscências livrescas. Sem
comparações de apoio. Sem
pesquisa etimológica. Sem
ontologia. Bárbaros, crédulos,
pitorescos e meigos. Leitores de
jornais. Pau-Brasil. A floresta e
a escola. O Museu Nacional. A
cozinha, o minério e a dança. A
vegetação. Pau-Brasil.

(Semear a chegada da primavera
e os giirassóis pela
arqueologia urbana)

ANEXO C

Ficha técnica do espetáculo Macumba Antropófaga 2017

Texto: José Celso Martinez Corrêa, Roderick Himeros, Catherine Hirsch e companhia
Uzyna Uzona
Direção: José Celso Martinez Corrêa
Conselheira poeta: Catherine Hirsch
Direção Musical: Felipe Botelho
Tyazo: Zé Celso, Marcelo Drmmond, Letícia Coura, Camila Mota, Vera Barreto Leite, Roderick Himeros, Tilio Starling, Ana Hartmann, Clarisse Johansson, Cyro Morais, Danielle Rosa, Fernanda Taddei, Glauber Amaral, Isabela Mariotto, Joana Medeiros, Kael Studart, Leon Oliveira, Lucas Andrade, Nash Laila, Selma Paiva, Tony Reis.
Banda Antropófaga: Pedro Gongon (bateria), Felipe Botelho (baixo elétrico), Carina Iglesias (percussão), Ito Alves (percussão), Chicão (piano teclados), Moita (guitarra elétrica).
Sonoplastia: Andreia Regeni,
Deco, Pedro Macedo
Preparação Vocal: Felipe Botelho
Direção de Cena: Otto Barros
Preparação corporal: Daniel Kairós
Preparação vocal: Felipe Botelho
Direção de cena: Otto Barros
Figurino: Sonia Ushiyama, Sylvia Prado
Camareira: Cida Melo
Maquiagem: Patrícia Boníssima
Arquitetura Cênica: Carila Matzenbacher, Marília Cavalheiro Gallmeister
Objeto cênicos: Carila Matzenbacher, Marília Cavalheiro Gallmeister
Ibirapuera e Máscara do touro de Wall Street: Ricardo Costa
Contraregragem e Maquinaria: Otto Barros, Kelly Campello
Som: Felipe Gatti
Microfonistas: Rafael Tom luz, Ulyces Well-Ryryr
Desenho e operação de luz: Luana Della Crist
Consultoria de Luz: Renato Banti
Montagem de luz: Luana Della Crist, Pedro Felizes, Cyntia Monteiro, Nara Zocher
Operador de moving lights: Pedro Felizes
Pin Beams: Pedro Felizes, Cyntia Monteiro, Nara Zocher
Cinema ao vivo: Igor Marotti (kinoatuador, diretor de fotografia, câmera); Cáfira Zoé (kinoatuadora, câmera, poesia visual); Cecília Lucchesi (edição ao vivo); Guilherme Pinkalsky (live cinema)
Produção executiva, administração: Anderson Puchetti
Produção: Ederson Barroso, Brenda Amaral, Sylvia Prado
Direção de produção, estrategistas: Camila Mota, Marcelo Drummond, Sylvia Prado, Zé Celso
Editoria Web: Brenda Amaral, Cafira Zoé, Camila Mota, Igor Marotti, Kael Studart
Núcleo de comunicação Antropófaga/ Mídia Tática: Brenda Amaral, Cafira Zoé, Camila Mota
Programação Visual: Igor Marotti
Programação Web: Brenda Amaral

Tradução para o inglês: Maria Bitarello
Operação de legendas: Maria Bitarello
Audiodescrição: Marília Dessordi
Makumbas Gráficas / Imagiário: Cafira Zoé, Camila Mota, Igor Marotti
Colunista do site: Kael Studart
Imagiário Visual e Videoarte; Universidade Antropófaga: Cafira Zoé
Bra das Gatas Pretas: Eveli de Oliveira Silva, Cristina Oliveira, Wellington Soares
Limpeza: Rose Oliveira, Glória Brito, Luis Carlos Pereira da Silva
Controladores de Adultos pagantes: José Cícero Alves Barros, Juraci Vieira de Melo,
Rafael Pereira da Silva
Bombeira: Amanda Aguiar
Apoiadores: Cantina e Pizzaria Piolin, Restaurante Planeta's, Bar do Bigode, Cantina
Luna Di Capri, Academia Plana, Leitor Recortes, Tambores Zé Benedito, Apfel
Restaurante, Bar Zé Presidente, Churrascaria Boi na Brasa, Apacame Danilo Tomik,
Famiglia Mancini, Gabi Calçados, Giovanna Flores, Singer, Hector Oton, Julia
Guggisberg Hannud, Mercado das Flores Avanhandava, M Faisal Paisagismos,
Mundana Compania, Olinho Malaquias, Sacolão Brigadeiro, Tica Bertani, Viveiro
trees, Vila Itororó, Casa 1, jardim Miriam Arte Club.

ANEXO D

Levantamento de práticas e músicas do projeto Universidade Antropófaga realizada entre 2015-2016. Disponível em <<https://soundcloud.com/universidade-antrop-faga>>. Acesso em: 24/07/2017.

Nocturno: o violeiro (composta por Juliana Perdigão)
Cá e Lá (francês. Voz Letícia Coura, piano Felipe Botelho)
Paisagem / as aves (voz Jessica Menezes)
A transação (Celia Nascimento, - não usada)
A Moda (francês/ Maria Bitarello, Letícia Coura)
Coco do Cyro (Cyro)
Festa da Raça (coletivo) – preguiça deitados no mar azul
Natureza Morta
País do Ouro
Salubridade
Mandú çarara (A Floresta do Amazona Heitor Villa Lobos/ vozes: Contralto 1, Contralto 2, baixos, crianças, tenores, sopranos)
Amor de inimiga
O país (Fontaine)

Rito Pau-Brasil: lista do Soundcloud.com

- 1 – Fadinho do Gândavo
- 2- País de ouro/ natureza morta
- 3- Sistema Hidrográfico
- 4- Salubridade
- 5- Os selvagens + Diogo Dias
- 6- A Descoberta
- 7- Língua Sem arcaísmos
- 8- Nossa Senhora dos Cordões
- 9 – Fado do gândavo
- 10 – O país (Fontaine)
- 11- Amor de Inimiga
- 12- A Moda
- 13- Festa da Raça
- 14- Natureza Morta
- 15- país do ouro
- 16 – Salubridade
- 17- Coco
- 18- A transação
- 19 – Paisagem / As aves
- 20- cá e lá
- 21- Nocturno: o violeiro

Aúdio Zé: Zé Celso, o teatro, a crise e os Mistério
Entrevista com Ricardo Ambus (arquiteto e urbanista)

País de ouro/ natureza Morta
Sistema Hidrográfico

Salubridade
Fadinho do Gândavo
Os selvagens + Diogo Dias
A descoberta
Língua sem arcaísmos
Nossa Senhora dos Cordões
Ismael de Queiroz
Fado do Gândavo
Entrevista com Cidoca (“depois dos Sertões tudo ficou mais fácil”)
Abertura Ká Rá má nô tu rê ensaio vozes separadas
Caçadores de cabeça ensaio com instrumentos
Dança dos índios ensaio

ANEXO E

Fotos da aula magna com o diretor José Celso Martinez Corrêa na Universidade Antropófaga julho/2015. Antropófagos encontram o diretor José Celso em 2015



Fonte: Fotografia de Jennifer Glass



Fonte: Fotografia Jennifer Glass

ANEXO F

Programação da Virada da Educação no Terreyro Coreográfico

19 DE SETEMBRO 2015
A PROGRAMAÇÃO DA VIRADA É GRÁTIS!! COLA AQUI!

PROGRAMAÇÃO

TERREYRO COREOGRAFICO rua jaceguay 653

09:00 CORTEJO : MERCULHATU : SAÍDA DA ASSOCIAÇÃO NOVOLHAR (RUA MARIA JOSÉ 186)
EXPOSIÇÃO DO PROJETO ESCOLA FOTOGRÁFICA : HUBERTO FURTADO

10:00 ESTAMPARIA COM TEXTURAS : OKAN
VARAL DE PALAVRAS : FERNANDO ANDRADE

10:30 RODA DE LEITURA : AMANDA ANDRADE
OFICINAS DE LIVRO-BRINQUEDO : LILIANE VIEIRA
ENCONTRO DE DANÇA : ASSOCIAÇÃO NOVOLHAR + ESCOLA LUMIAR
BRINQUEDO COM SUCATA: ANDREIA MELO

OFICINA DE CIRCO : LUANA

11:00 DANÇA PELA PAZ : JUDITH ESPERANÇA
O QUE TEM NA MINHA VIDA? : MARLENE SOUSA

PERSONAGENS DE FANTOCHES : SELMA BELEM

YOGA : CAROL BOLANO

OFICINA DE GANZÁ : DIMITRI LOPES

11:30 BRINCADEIRAS DANÇANTES : VINICIUS ALONSO

TAPETES SONOROS : LÍDIA CODÓ

12:00 COZINHEIRA : MARINA KAWATA

13:00 OFICINA MUSICAL : BLOCO TARADO NI VOCE
OFICINA LIVRE DE TEATRO : LEANDRO ALVES
FRAMEWORK PARA QUEBRAR PARADIGMAS : MILENA MADEIRA
TEORIA DAS CORES : NATALIA KONDO

13:30 MAPA DOS SONHOS : BEATRIZ PETRILLI

14:00 DESENHAR COM O LADO DIREITO : MARCIA GOLD
PAREDE SONORA : ANGELO MUNDY E FERNANDA BARSOTTI-BARRO MOLHADO
SEMEANDO CONTOS : PREM KHELI

14:30 SILENCIO E DESENHO : DANIEL GISE

15:00 CIRANDA DE CANTIGAS : ANGELA FERNANDES

15:30 INGLÊS PARA CRIANÇAS : GABRIELA PARINI

16:00 TECLA SAP INGLÊS MUSICAL : LIGIA KAWATA

16:30 CORTEJO : SAÍDA PARA FESTA DE ANIVERSÁRIO DO PAULO FREIRE (PRAÇA ROOSEVELT)

ASSOCIAÇÃO NOVOLHAR
rua maria josé 186
09:00 INAUGURAÇÃO DE CISTERNA
ESCOLA LUMIAR + ASSOCIAÇÃO NOVOLHAR
OFICINA DE SUCATA

ESCOLA CELSO LEITE
rua humaitá 480
11:00 CORAL DOS ALUNOS DA EMEF CELSO LEITE
AS APRESENTAÇÕES 1A A 4A SÉRIE
16:00 APRESENTAÇÃO DE DANÇA MACRO

ESPAÇO DE CULTURA BELA VISTA
rua conselheiro carrão 374
10:00 ROLÉ FOTGRÁFICO PELO BIXIGA
15:00 NEM POR 30 MOEDAS - DIREÇÃO: ADRIANO FERREIRA
15:30 TERRITÓRIO DO BRINCAR - DIREÇÃO: DAVID HEKS E RENATA MERELLES

TEATRO SÉRGIO CARDOSO
rua rui barbosa 153
12:00 PALESTRA E SESSÃO DE AUTÓGRAFOS
QUADRINISTA : DANILÓ BEYRUTH

VAI VAI
Rua São Vicente, 276

CASA DE DONA YAYÁ
rua major diogo 353

parceiros :

apoio :

HOSPITAL SÍRIO-LIBANÊS
RESPONSABILIDADE SOCIAL

www.viradaeducacao.me

**VIRADA
EDUCAÇÃO
BIXIGA**

ANEXO G

Entrevistas realizadas durante o mestrado com alguns membros da Universidade Antropófaga (2015-2017)

Entrevista de Jessica Menezes

Conta da sua experiência na Universidade

Minha experiência na *Uni* (UA) foi estranho. No inicio eu tava muito empolgada, muito empolgada, e depois foi dando uma esfriada. Na real a gente vai tomado pé nas coisas depois que termina, depois que a Universidade Antropofaga terminou a gente foi percebendo o quanto a gente aprendeu, o quanto a sofreu, a gente riu, a gente inventou um monte de coisa. Lá é uma experiência muito visceral, é uma experiência difícil tá no meio daquelas pessoas do Oficina é difícil porque eles vão lhe desafiando todo dia todo dia. É uma experiência que não é só teatral, é uma experiência da sua vida mesmo sabe, independente se você faz teatro ou não, se faz outros tipo de arte também, é uma coisa que vai lhe desafiando todo dia. Acho que minha vida mudou muito depois da Universidade Antropofaga. O jeito de dar aula, eu aplico muitas coisas da Universidade nas minhas aulas, eu faço tea ato com meus alunos. Fiz essa semana com eles. Eu saí de lá um pouco... como era o teatro que eu tava fazendo. Que a gente sai da caixinha do clássico, do italiano e vai para aquele mundo maior de loucura de antropofagia, a gente vai entender um pouco mais do que é Artaud. Nossa! A gente começa a comer Artaud. A gente começa a comer um pouco de Grotowky também. E lá começamos a estudar também, depois que sai de lá, da euforia a gente começa a entender um pouco mais as coisas. E a gente vai estudar pra valer as coisas pra entender o que tava acontecendo naquela hora.

Como era a rotina da Universidade?

A gente tinha uma rotina de aquecimento. De voz, as aulas de canto, a percussão. Do Teatro, do teato. Eu gostava dessa rotina porque era confortável pra mim. Assim ter a rotina, só que é uma coisa que não funciona muito. Não fica muito energético, as vezes a gente ia para fazer aquela coisa lá e não girava, não girava. E era isso que dava a força daquela rotina, mas eu gostava e aprendia muita coisa com as aulas de canto da Letícia Coura. Acho que foi essencial para minha de vida. De verdade. A Letícia é uma das pessoas que eu agradeço muito. Eu tenho um pouco mais da percepção da minha voz da minha intonação, como eu me ponho pra cantar. Eu sou uma pessoa que achava que não podia cantar, e eu passei 6 meses cantando. E as aulas do Vitor (Trindade) também era incríveis. Levavam a expressão dele inteiro, não só era o ato de cantar ou tocar mas o ato de energizar. Levar aquela energia do tocar, junto daquela energia da Letícia que faz um pouco isso e da Madalena que também dava essa nossa noção do equilíbrio do corpo e da nossa voz. Tudo servia pra gente irradiasse, pra que a gente levasse toda aquele energia que tínhamos ali para tantas pessoas de energias diferentes. A Madalena fazia isso, com que a gente unisse a energia de gente do país inteiro gente até de outros países que transformasse numa bola de energia e irradiasse para as outras pessoas que não sabiam o que tava acontecendo. Mas que elas sentissem aquilo. O dia todo para tentar chegar nessa bola de energia. Independente do que estávamos fazendo o objetivo era chegar naquela bola de energia, e que aquilo irradiasse para outras pessoas.

Então eu acho que a leticia fazia um pouco da técnica vocal mesmo. Que o grupo precisava da parte técnica e eu acho que trabalhava a energia da nossa voz. O que a nossa voz transmitia para o espaço, o que o magnetismo da nossa voz transmitia para aquele espaço. Acho que ela tentava fazer que a nossa voz, e nosso corpo em conjunto que responde a nossa voz. O que aquilo influenciava naquele espaço, o que é muito magico: o teatro Oficina é uma rua que acontece varias coisas, é um grande terreiro assim. Tanto que aconteceram coisas enquanto a gente cantava. Eu acho que a Letícia misturava um pouco disso, do energético e da técnica, para que a gente ficasse num tom acessível em tal musica. Por exemplo do Villa Lobos que eram muito difíceis, era muito difícil o que a gente fazia. As musicas em tupiguari e que tinha tons de opera muito elevados, eram técnicas muito elevadas, quanto o que a musica dizia. Quanto o que sai do nosso corpo pela nossa voz e saia para aquele lugar, e tentar fazer com que aquele lugar vibrasse. Assim como uma musica xamanica mesmo, para que o nosso corpo vibrasse mesmo. Quando a Letícia e a Madalena, as duas, chegavam até a gente para passar o conhecimento delas era isso que acontecia sabe: a vibração do corpo inteiro. Por mais que a gente estivesse muito cansado para fazer aquilo, eu acho que elas davam um pique pra gente, no vamos gente vamos fazer. Era o que eu mais gostava, principalmente por esse fato que era a mudança que tava acontecendo. Nossa, eu senti mudança técnica ali de varias pessoas que chegaram lá e nao conseguiam nem afinar a voz. Eu mesma cheguei lá com pouca experiência com o canto, eu sai de la com a conexão do meu corpo, minha voz e o espaço. Todo aquele espaço gigantesco e que a acústica não é boa, assim o teatro lindo só que não tem a acústica muito boa. E que aquele espaço inteiro através da minha energia ouvisse tudo. Tudo que eu tava falando. Mas o que sairia da minha voz com as técnicas da Letícia e a energização da Madalena é que todo mundo que estivesse em qualquer lugar do espaço, desde lá do outro lado do camarim até lá em cima da rouparia me escutasse e que eu estivesse cantando.

É verdade...

Como foi o primeiro momento lá?

O primeiro Pau Brasil acho que foi um pouco mais vibrante assim sabe... em relação ao segundo rito. Porque o segundo rito foi um pouco mais técnico, a gente estava um pouco cansado mas o primeiro rito tinha uma coisa, assim, do susto, né?

Os primeiros momentos foram o do Manifesto, lembra?

Ah verdade, foi o Manifesto Antropofágico, foi o primeiro. Verdade. Ele era bom porque assim “Ai meu deus estou no Teatro Oficina, estou um mês aqui e agora estou apresentando para as pessoas”.

E tantas pessoas estão me vendo e quantas pessoas estão achando que eu não sou daqui. Tenho que ficar pelada na frente de São Paulo inteira. Sou de lá... o que me vinha na cabeça era, sou de lá de uma cidade do interior onde o esgoto passa na frente da minha porta, e agora? E até hoje. E agora? Eu to aqui. E ai a porta abrindo não tinha mais pra onde correr. Foi mais ou menos isso. A porta abriu e eu fiz: tá. Agora eu me joguei. Não tem paraquedas e agora eu vou. Dai eu senti que todo mundo... senti que o nervoso tomava conta de todo mundo assim. Mas todo mundo tava no mesmo ritmo energético. Que foi diferente do segundo.

O segundo foi... muita gente tinha saído assim... muita gente tinha quebrado o elo energético da coisa assim. Mas ele foi mais bonito tecnicamente assim. A gente tava com uma voz muito boa, a gente aguentava... a gente sabia que aguentava fazer 3, 4 horas de rito como são as coisas do oficina que são sempre muito grandes. E a gente sabia tocar, a gente sabia o que tava fazendo. O primeiro a gente foi muito pelo tato

pela percepção. Tipo, tem alguém ali então vou ali, tá baixando a musica gente! Acho que a gente tem que dar uma puxada gente.... O primeiro era mais o genuíno do teatro mesmo. Quando a gente começa a aprender teatro e improvisação e quando a gente tem que tá ligado em todas as coisas que a gente sabia e o que é que faz... Senão dá tudo errado. Quando é esses sustos assim ou dá tudo certo ou dá tudo errado. E graças a deus deu tudo muito certo. E depois as pessoas seguiam a vida delas, foram saindo, foram saindo e ficou o grupo do ultimo rito. Que foi um rito meio de alivio de falar “ ai! Tarefa cumprida. Terminei bem.” Nossa, eu pensei mil coisas. Desde “ai quero ir embora”, mas na minha cabeça tava “não, eu tenho que terminar esse rito”. O segundo, acho que pra todo mundo foi mais um rito de alivio, de missão cumprida. E de “sim, eu aprendi alguma coisa” sim eu aguento. Foi um rito de ultrapassar limites: sim, eu consigo cantar 3horas, eu consigo tocar 4 horas,eu consigo animar no meio do carnaval de São Paulo ainda. Caralho. A gente fez o carnaval de São Paulo, sabe? Eu acho que mais um rito de alivio e dever cumprido.o primeiro foi mais da pele, sabe? Esse lance de ir pra sao Paulo foi muito louco. Por que tava... eu sou formada em artes cênicas pela Federal da Bahia e ai eu tinha ido pra floripa pra ser aluna especial do mestrado aqui. E ai eu não tinha dado muito certo, as coisas não tinham dado muito certo quando eu cheguei aqui e tal. Fazia as matérias do mestrado, só que junto das matérias do mestrado tinha aluguel pra pagar, um monte de coisa... eai eu acabei indo pra minha segunda profissão que era mais um hobbie que era a cozinha e acabei indo pra cozinha. Só que era um trabalho muito cruel, de domingo a domingo só tinha folga na segunda que era o dia da minha aula e tava muito corrido. Eu tava muito feliz muito feliz, e ai eu sou cadastrada nas noticias do Oficina que eles mandam pro teu email. E ai eu recebi, tal. Vai ter... normalmente as noticias do Oficina caem no lixo do meu email, não sei porque. E dai de vez enquando eu abro, e vi, vixe que que isso aqui? Ai eu abri, quando eu vi era o chamado para a Universidade Antropofaga. Ai eu disse “é agora”. Agora, é que eu vou sair dessa cozinha e eu vou voltar a fazer teatro porque eu to infeliz. O teatro é minha vida, eu não acordei 4 anos da minha vida as 4:30 da manhã e chegando em casa 22horas da noite . estudando de madrugada pra tá aqui enfiada dentro dessa cozinha. Eu vou voltar a fazer teatro, e eu sempre tive essa ambição com o Oficina porque eu estudei no teatro na faculdade. O teatro Oficina tinha ido a Salvador e eu não tinha conseguido ver porque eu tava no interior da Bahia nessa época, e eu tava com essa sede do Oficina. Eu falei é agora. Só que quando eu vim eu vim pro teste só que eu arrumei toda a minha mala e vim, sem saber se ia passar no teste ou não. E ai eu fui, eu passando ou não eles vão ter que me enguli, eu falei eles vão ter que me engolir. Eu vou ficar na porta do Oficina porque eu não tenho pra onde ir, vou voltar pra Floripa? Não tenho mais casa em Floripa, eu entreguei a casa. Por sorte do destino...

foi muito engraçado no teste porque eu tinha me inscrito em direção de cena, porque eu vi que tinha muita gente pra atuação. E eu fiquei com medo de não passar, dai eu pensei “vou fazer outra coisa”, só que eu cheguei no meio do Oficina em direção de cena eu comecei a chorar que nem uma louca e dai o, poxa esqueci o nome dele.... chegaram e disse “poxa, eu sou atriz não sei o que eu to fazendo aqui” . e dai virou pro, eu esqueci só o nome dele, olhou nos meus olhos e falou “desça, desça agora” , e dai foi que eu desci e fui fiz o teste pra atuaçao e acabei passando. Se não passasse iam me aturar lá mesmo porque não tinha pra onde ir. Eai eu acabei ficando esses 6 meses, meu pai foi tentando me sustentar, minha tia me aturando na casa dela. Quando minha tia não aguentava mais eu ia pra casa da minha vó, quando minha vó não aguentava mais eu ia pra casa da minha tia, quando as duas não me aguentavam eu ia pra casa de alguém. Tinha dia que não tinha dinheiro de passagem, tinha que

pedir alguém, o fabio me ajudava você já me ajudou também uma vez. Eu terminei assim e foi uma das melhores experiências da minha vida. Agora eu quero ir pro Galpão. Quando o Galpão abrir eu vou. Me chama, quero. Quando o galpão falar estamos abrindo uma universidade do Galpão...

Entrevista transcrita na íntegra com o ator Luiz Felipe Lucas

No começo na verdade eu não a seleção pra entrar na Universidade Antropofaga. Já tinha três meses que estava no teatro e participei da seleção de uma maneira interna eu não estava exatamente sendo testado mas eu me lembro que dias... Na verdade já tínhamos olhado alguns vídeos, uma série de vídeos das pessoas que queriam fazer a UA. Eu tinha olhado alguns já tava por dentro de algumas pessoas. E aquele primeiro dia foi o dia de conhecer a cara de cada um, de ver a cara a cara daquelas pessoas que tinham mandado aquele material vídeo.

E tudo em cima do Manifesto Antropofago, e como as pessoas reagiram a uma coisa que elas não sabiam o que ia ser. Então a gente adicionou aquela música dos mistérios Gozosos que é o Noturno do Mangue e tinha inclusive até haver a parte que a gente cantava "Não sei quem é que vai entrar...miche pestiado e navá só me resta a cachaça e o amor." tinha haver com isso, com quem ia ser selecionado. Ai nesse primeiro dia foi um dia de teste, um dia que a gente começou com bastante tempo de silêncio até a coisa se estabelecer e se conectar. E tinha selecionado essa música e ai no primeiro dia a gente apresentava alguma coisa.

O primeiro era só a gente se conhecendo, cantando algumas músicas. Conhecia o teatro, conhecia o tyazo, as pessoas que trabalhavam ali pra gente conhecer as pessoas que estavam chegando.

E eu nesse papel meio intermediário, era a última pessoa que tinha entrada pra companhia, me apaixonei pelo Teatro Oficina e pelo José Celso juntamente foi um pacote completo. O que aconteceu foi que no dia seguinte tinha esse lance da música e como as pessoas se comunicavam com o acaso, com o que não era determinado. Que era um momento que não tinha haver com o material que tinham mandado e ao mesmo tempo um acaso, você preparar uma coisa de um dia pro outro e improvisar em cima daquilo. No final das contas 60 pessoas ficou aquela coisa louca pra selecionar aquelas pessoas e não conseguimos selecionar ninguém, a gente selecionou todo mundo. O Marcelo falou não tem ninguém brilhante e ninguém muito perdido então não tem como selecionar. Vem todo mundo e a seleção vai acontecer naturalmente e o teatro faz isso às vezes por agenda, por afinidade, alguma coisa ele vai selecionando. E vou assim que aconteceu. Lembro que foram dias bem empolgados bem bonitos que o teatro Oficina tava bem dominado nesses dias. A preparação foi difícil porque eram 500 pessoas que mandaram. E tinha que ficar vendo vídeo por vídeo, texto por texto, desenho por desenho, e virava a madrugada fazendo isso todo mundo junto em volta de uma mesa. Vendo coisa por coisa, o perfil das pessoas o que elas queriam dizer, lendo cada um. Tipo uma **repartição pública assim**, muito papel. Muita folha, muito computador ligado, minha bizarria, muita maconha. Muita coisa louca. E isso, fala mais, escreva mais, ai que louca essa comunicação que a gente ta, tem até iphone 7.

Fala sobre o manifesto antropófago:

O manifesto antropófago ele já. Eu não conhecia, eu não conhecia nem a antropofagia que era isso. E ai o teatro Oficina para as pessoas que iam entrar na segunda edição

da Universidade Antropofaga foi colocado o manifesto antropófago. A primeira vez que eu li aquilo eu não entendi absolutamente nada parecia que eu tava lendo uma coisa muito antiga e que não dizia ao meu respeito, e ai com o tempo trabalhando com a antropofagia, e com o antropófaga-mor o Zé Celso, e na universidade antropófaga que a gente fazia de destrinchando o primeiro livro dele eu fui entendendo o manifesto antropófago. E é um process que não termina, e ate hoje eu entendo o Manifesto Antropofago e até hoje drepente eu me pego e vejo trechos que fazem sentido no meu cotidiano de trabalho, e no meu cotidiano de vida e de antropófago que sou de comer todo mundo, e a repetição, e a repetição dentro do Teatro Oficina e a repetição dos termos, a alegria é a prova dos nove, só a antropofagia nos une, essa repetição faz resignificando a palavra e vai trazendo sentido para aquilo, a alegria para aqueles que não sabem e descobrem. E isso sendo repetido e falado como uma gíria dentro do ambiente do teatro como uma manifestação você começa a compreender aquilo, com o corpo mesmo, com a massa encefálica com as situações que acontecem. A compreensão do Oswald dentro de uma maneira dentro de um estudo como se diz um estudo de mesa, de e interpretacao de mesa fica incompleta. Porque eu acho que o entendimento vem vindo de acordo com você vivenciando aquilo e fazendo link com as coisas que você vai vivenciando e se identificando como antropófago e como parte daquilo que le fala. Muita coisa ainda não destrinchei e não peguei no Oswald to fazendo ainda um estudo que vai para um outro lado completamente diferente que é sobre a descolonizaco do pensamento. Esses dias mesmo, a gente tava numa reunião aqui em casa eu a lua a Liniker, a gente tava vendendo que a gente tava fazendo uma parte de frase: so a antropofagia nos une, a gente tava comendo mesmo um ao outro. E drepente a gente sacou junto isso, foi uma epifania em comum. Olha como a agente ta. Eu acho que esse estudo quando você internaliza uma coisa e começa a se manifesta no seu cotidiano na sua vivencia do dia a dia é a grande sacada. Principalmente no Oswald que escreve nesse sentido, desde que eu comecei a estudar o oswaldd e comecei a ler as coisas dele, e começava a fica só na palavra o meu entendimento ele não era completo, e ai meu entendimento foi acontecendo quando eu fiz a temporada dos Mysterios Gozosos que ai você começa a comer as obsesões dos autores, dos personagens, dos atores que estão la em cena. E ai você começa a ter o entendimento. As vezes eu tinha uns momentos de distanciamientos.[interrupção] Quando a coisa começa a invadir a sua vida começa a ter completude sabe.

Porque a Universidade só em 2015?

Cara eu não sei sabia. Acho que era questão financeira do teatro e acho que sao coisas históricas do teatro oficina de comunicação mesmo com as novas gerações, com o que acontece no mundo, de aceitação do novo que as vezes o teatro oficina tem um bloqueio com o novo, o desconhecido no sentido dele ser. Nao o desconhecido teatral artístico em cena, mas o desconhecido daquele que talvez não é tao agradável e que é questionador e acho que isso pode ser uma falha nesse projeto que eu acredito que um dia vai acontecer. Que as coisas lá se movimentam o tempo inteiro, estão se movimentando, não para, e acho que um dia isso vai acontecer. Agora a gente vive um momento bastante obscuro né para as artes e para a cultura a educação, pra saúde e pra politica e pro pensamento. Tudo é muito cartesiano, tudo é uma novela, tudo é drama atrás de comedia e orgia realmente. Está a perigo, mas nós estamos ai né gata. Justamente para falar pra eles que não vamos voltar atrás.

Pedro Uchoa ator, entrevista realizada em 01 de dezembro de 2016, às 15h e 15 min, na Unirio

Você tava falando o nome da primeira universidade...

é que a gente entrou... foi um chamamento pra gente faz a macumba antropófaga na FLIP de parati que era a homenagem do Oswald de Andrade e ai a gente foi fazer a Macumba Antropofaga. Acho que a gente fechou a Flip com a Macumba. E ai teve primeiro uma seleção que a gente mandou um texto sobre o que a gente achava sobre o Manifesto. Ai depois a gente foi pro Oficina, e.. não sei se foi um teste, porque não é bem esse nome “teste”, a gente teve uma vivencia. A gente se apresentou, apresentou. E ai depois ficaram acho que foram 11 homens e 11 mulheres pra ir pra FLIP Paraty.

Tudo isso com o Zé?

Com o Zé, é. A gente chegou, desde que eles selecionaram essas 22 pessoas. A gente já começou a ensaiar. Eu lembro que a primeira coisa que a gente foi ensaiar foi aquela música “Oswald de Andrade, diário confessional, fragmentos.. hahahaha aquela musica do... foi a primeira musica que a gente aprendeu pra cantar. Eai foi massa né tipo O Mandu Çarara, Chorus 10 e a Makumba que é uma peça que eu amei ter feito.

A *Macumba [Antropófaga]* ja tinha sido montada no Oficina?

Então eu acho que não. Ela já tinha sido montagem em Inhotim quando eles estavam fazendo as Dionisíacas acho que 2009 ou 2010 não sei.. E ai fizeram a *Macumba* Inhotim, e acho que fizeram também em São Paulo. Acho que ficar em cartaz foi a primeira vez, não tenho certeza

Vocês fizeram o encerramento da FLIP?

Isso. Ai a gente voltou pra São Paulo pra continuar a temporada né. Eu lembro que a gente estreio no dia do aniversario do Oficina e ai a gente ficou em temporada até o final do ano.

Ai voltou pra fazer o circo e as viagens no interior de São Paulo.

Circo?

É porque teve uma época que o Teatro Oficina entrou em obra e ai construíram um circo lá no terreno do Silvio Santos. E ai a gente fez uma temporada no circo.

Isso em 2011?

Pode ser..

Foi na universidade que você tava?

É, não. Porque a gente, isso é muito doido, na época da gente não tinha. No trabalho não tinha muito essa separação de universidade e elenco.

Porque quando a gente já entrou no elenco, trabalhando fazendo... quando a gente voltou da FLIP. Desses 22 pessoas já tinham menos. No Oficina é passagem, então como muitas pessoas já tinham passado, tanto que até sair desses 22, tanto quem entrou naquela época. E desses 22 hoje só tem a Dani Rosa. Nas Bacantes tem a Carol Castanho, Glauber Amaral que estavam... a Carol e o Glauber foram e voltaram, a Dani tava direto.

E ensaiando assim, ensaiando para a Makumba era aquecimento de voz...?

Sim. A gente chegava no Oficina 5h da tarde e ai fazia aquecimento de corpo com alguém sei lá, as vezes era o Beto, cada dia a gente tinha uma preparação corporal diferente e ai a Letícia puxava o aquecimento de voz e dai a gente já ensaiava e

emendava. Nunca teve intervalo no Oficina. Era tudo junto. E ai a gente ensaiava até meia noite e cacetada.

Voces chegaram a fazer teato pelo bairro do Bixiga?

A Makumba começava com um cortejo. A Primeira hora da peça era na rua. O pessoal entrava no teatro, nem sentava e fazia uma cobra grande, a gente saia ia no TBC invocava Cacilda, ai vinha, Cacilda seu personagem é Tarsila. Isso tem em vídeo no youtube. A vinha Leticia Cacilda Tarsila ainda falava “Vamos chamar Oswald de Andrade” ai ia lá na... esqueci o nome da rua...

Na casa do Oswald?

Isso, ai ia lá na Casa do Oswald. Marcelo tava lá em cima do prédio. Ai Marcelo descia, a gente cantando o diário confessional, voltava para o Teatro. Ai tinha a tenda onde tinha a cena da antropofagia que o Oswald e Tarsila comiam os rãs. Ai a gente entrava no teatro e cantava o Mandu çarara e isso já tinha 1hora de peça. Como tinha 6 horas. Era a primeira horinha era na rua.

Mas já teve assim antes... na época das dionisíacas essa coisa de lavar as ruas mas isso foi antes da Universidade antropófaga.

Era uma época que o teatro estava trabalhando Oswald?

Não, essa época especificamente não. Porque eles estava nas dionisíacas.

É porque quando eu me aproximei do Oficina era época das dionisíacas aqui no rio e quando eles foram pra Sp a galera falou “vem pra cá, vem pra cá, vem pra cá “

5min e 56 segundo

ai eu fui lá assistir.

Você ficou lá quanto tempo no Oficina?

A Makumba, o Acordes entre idas e vindas.

O Acordes também era com a galera da Universidade?

É porque nessa época não tinha essa divisão. A universidade então era...

É, não sei como fez depois quando teve esse segundo chamamento não sei como é que é mesmo. Assim a única pessoa que eu tenho mais contato de lá de dentro é o Glauber. E assim tem meses que não falo com o Galuber, mas assim é a pessoa que eu tenho mais contato. As outras pessoas que assim, Dani, Tony. A gente fez o Anão com o Marcelo e eu fiquei mais amigo dessas pessoas, e a gente tem essas conversas mais sobre a vida do que como tá o Oficina então não sei como. Acho que agora trabalha mais com a Leticia Camila e Marcelo né

É... a galera do elenco você

diz? Não, da Universidade

Ah, da Universidade é. E o Felipe (Botelho)

Felipe Botelho era diretor musical da Makumba também. É que é tanto entra e sai das pessoas.

Então a universidade foi meio que pra juntar forças assim?

Olha eu to falando um coisa que eu não sei.. achismos... eu acho que quando entrou eles estavam meio sem coro.

E a Makumba é uma peça de coro. Porque as dionisicas eles estavam com uma grana boa para viajar o brasil, tava todo mundo ganhando bem. Acaba as dionisíacas acabou a grana então só ficou mesmo o elenco. O elenco que ficou foi Leticia Camila Marcelo Roderick mariano Naomi tipo assim, agora posso ta esquecendo alguém, mas

assim eram poucas pessoas de coro. E acho que já existia essa ideia de anos da universidade antropófaga então acho que foi o momento de botar isso . eu lembro quando a gente entrou a gente ganhava nada. A gente

Você tipo se jogou?

É a gente nao ganhava nada. Eu lembro que a gente em Parati a gente dormiu num pátio de um colégio de colchonete.

E como foi isso?

Isso é muito doido. Isso a gente já conversou com essa galera que a gente era muito amigo. Bruno nogueira, felipe Benevides, otto entrou também nessa época. A gente nao tem muitas lembranças de parati. Eu nao tenho muita lembrança de parati 8:42 nao lembro da apresentação. Nao lembro de muita coisa. Isso é muito louco . eu lembro que a gente passou uma noite nesse lugar no colégio e a segunda a gente foi para uma casa. Eu nao lembro de muita coisa. Eu lembro que foi muito legal. Mas assim a gente nao tinha muito essa divisão de... Cacilda também tava lembro que voltou depois pra fazer a Makumba. Nao tinha essa coisa de divisão, a gente era elenco assim. O zé acabava com a raça de todo mundo igual.

Todo mundo a mesma coisa. Assim, você saiu do rio foi pra sp né

É porque na verdade eu fui, eu já tava indo, mas eu tava indo para ver meus amigos e obvio que minha trajetória em São Paulo está muito ligada ao Oficina porque eu me aproximei das pessoas quando elas vieram para o Rio do elenco inteiro Leticia, Adriana Caparelli 9:51 , Mariano. Antero, Patrícia, me aproximei muito deles, e ai eles falaram ah vem pra SP. E quando eu fui para São Paulo eu fiquei na casa de algumas amigas cariocas que também gostavam do Oficina, e tinha essa aproximação com o Oficina. E ela estavam morando lá para tentar entrar no Oficina também, e quando eu estava lá eu recebi o chamamento da universidade antropófaga. E já que eu to aqui eu vou. Esse processo todo que eu falei de mandar o texto e ir lá no Oficina durou mais ou menos uma semana, e ai , pq eu tava na casa de uma amiga. E como já estavam em duas pensei vou. Algo me dizia que eu ia entrar. Eu e Carol Henriquez entramos e a outra menina não entrou. E foi muito louco foi assim “a gente precisa trabalhar então que não vai ficar pode ir embora. E foi muito louco a gente chegou meia noite e quando chegamos ela já estava no Rio. E foi muito trabalho, muita paulada, foi muito gostoso. A Makumba foi um processo para mim como artista, como ator foi incrível Positivo?

Sim, muito mais positivo do que negativo. Com o zé...

Desbundante?

Sou muito taurino e então não consigo pirar muito no trabalho, não consigo. Depois eu tava nos acordes me aproximei muito mais da galera de direção de cena porque sei lá, enfim..

Historias que vou contar para vida inteira. A catarse, Você fazer teatro que é quase um jogo de futebol. Já teve espetáculo.. a macumba por exemplo era um espetáculo que a gente estava muito vulnerável no sentido... eu lembro que desses 22 muita gente nunca tinha feito teatro. Então isso não é condição para você entrar no Oficina, você ser ator ou não. **É muito mais do humano, você entender o barato do teatro do que ser ator.**

A catarse, lembrei...

A gente tem que se defender de alguma forma porque é muito trabalho e as pessoas que estão assistindo elas acham que é uma putaria, uma... a gente trabalha pra caralho ensaiando todo dia 8 horas por dia, quando tá em cartaz a gente continua ensaiando. Ele lembra quando a gente voltava e cantava Mandu Çarara que era uma música em tupi guarani de 10 minutos divididas em 4 vozes as vezes dividia em 5

que tinha a voz das crianças e isso as pessoas não entendem. Então como a gente “não tinha figurino” tava todo mundo com uma tanguinha e sem roupa. Tinha um menino, que a plateia é meio fãzinha ela vai varias vezes e sabe cantar as musicas, sabe cantar. Ai o menino tava do meu lado , ai o que você faz sabe? A gente tava ali parece loucura mais estava posicionado numa direção de voz a minha voz ta dividida com a sua, a gente ta ali com uma questão de voz então ninguém ali era cantor, então entra uma voz que nao sabe... e como era tupi guarani uma coisa meio sons, então ele tentava pegar o som e sabe... e uma musica que é partiturada e que a gente ensaiou todo dia... eu lembro que a gente chutou o menino quéqué a gente não falava a gente só falava quéquéi... quem criou isso foi a silvia prado que criou, quéi quéi A gente era índio, e isso era muito doido, a pessoas acham que é muito livre e a gente tinha uma responsabilidade muito grande e tava exposto nesse lugar de tá tudo muito vivo. Eu não pudia chegar em nenhum momento e dizer ”oi querido, dá licença a gente tá.

Misturava uma vida com o que vcs estava fazendo mesmo...

Ah eu sei que hoje a tecnologia é muito mais avançada do que há 5 anos atrás eu lembro quando tava trabalhando lá e eu já escolhi A Makumba tava no redtube, um cara se deu o trabalho . tem a transmissão ao vivo, então o cara se deu o trabalho de fazer o download da transmissão ao vivo e fazer o upload no que tava sendo... ele baixou 1h de peça e depois fez o upload para um site pornô. Então tem um fetiche que é muito doido e mexe. O oficina mexe, e eu acho que todo mundo que trabalha no oficina tirando o zé entrou porque viu e se apaixonou. Eu lembro quando vi as Bacantes eu lembro “caralho, que foda”... eu achei é.

Paixão né filho não tem como explicar...

É eu fiquei embasbacado,que eu achei musicalmente potente, eu achei brasileiro assim, o espetáculo, eu fiquei caralho quero fazer parte disso quero saber como essa engrenagem funciona... quero saber trabalhar catarse, você saber catarses e tal. É difícil porque você vai até o fim, até as ultimas consequências, não é um teatro meia bomba. As pessoas tem preconceito, as pessoas acham que o zé é retrogrado muito pelo contrario, zé tá a frente do tempo. Quando ela vai fazer o teatro filmado, sem corte sem intersecção só o zé consegue fazer teatro artes plásticas musica, musica...

Politica!

Politica, tudo junto. Você não ve uma peça do Oficina e vai comer uma pizza e se esquece. Por mais que você goste ou você não goste ou sai no meio as imagens ficam martelando na sua cabeça.

Não são tão efêmeras.

Eu lembro quando eu entrei no oficina, antes de entrar no oficina, dionisíacas. Porque nas dionisíacas a gente tava próximo e ai a gente fez ganimedes, no Banquete que era quando servia vinho pra plateia. Ai meu pai foi assistir e viu a famosa cena do dedo no cu, e ai ele ficou “não, não quero você trabalhe com ele não que não sei o que..”ai eu “paiii mas ele é super importante para a história do teatro”. Ai ele foi pesquisar, ai eu já estava dentro, dai assim não tinha como ninguém naquele momento me tirar assim, só o zé. Meus pais acho que nunca fariam isso, e era muito doido porque a Makumba que era todo mundo pelado era índio eu mamava no peito da dani. Se você ver uma foto de alguém mamando você não escuta a arpa que tocava etendeu, você não tem o contexto, ai lembro que essa foto foi pro facebook. Ai minha mãe viu, ela super católica e queria ir pra SP assistir, e meu pai falou assim “que queria ver”. Ai eu

falei “mãe você não vai gostar”. “porque tem gente pelada?” “também, tem umas brincadeirinhas com papa”. Minha mãe super católica o zé fazia o personagem do papa em uma das cenas, ele pegava a ostia passava mel e lambia pegava mel, e dava um beijo na boca. Eu acho que não ia ser bom pra ela, ia violentar, ia colocar mais caraminhola na cabeça dela do que... porque da pra fazer serio e gente que sai de lá é pira, pira mesmo mas tem você fazer com pé no chão. Eu acho que eu fiz uma passagem bonita , eu volto falo com todo mundo tenho carinho por todo mundo e ai eu falei assim “mãe, vai quando tiver uma folga”, ai eu chamei todos meus amigos do elenco lá em casa que era ailson, dani, camila, de Paula, carol, Glauber, bruno benevides.... essa galerinha que entrou junta, e ela entendeu que era todo mundo jovem que tava ali, antropofagiando o zé também comendo... ai acho que ela entendeu, que a gente se veste no intervalo. É bom saber que é trabalho, sabe, o símbolo do Oficina é bigorna, que é trabalho.

Pra fechar: pra resumir, sintetiza, essa sua passagem pelo oficina como se pudesse falar em pouquinhos palavras assim, metafórico, sonho.

É muito doido pq é muita coisa, hoje em dia de repente não tenho, eu já ato no distanciamento, pq você demora um tempo pra você se desligar tanto que no acordes eu não tava nem no elenco eu ia e voltava, o otto era meu amigo então. Mas minha passagem no oficina eu vejo muito num,... se eu tivesse que resumi eu resumiria no amadurecimento, eu amadureci como ator, artista, pq eu entrei eu tinha recém saído da cal, tava formado na cal cal há 2 anos, eu tinha muito um vislumbre da vida mesmo, e que o teatro como o teatro oficina é muito ritualístico, e eu acredito que sim o teatro é ritual, é macumba , mexe com deuses, mexe com seu espírito sabe, então é um lugar que eu descobri isso numa voadora sabe, ... a ferro e fogo, então quando eu voltei pro rio, quando eu saí do oficina eu me tornei, perdi um pouco de compaixão, fiquei mais cascudo, fiquei menos bonzinho e menos bobinho, pq a gente precisa dessa força pra fazer teatro, a gente não pode ser o. É muito difícil fazer teatro, então o oficina é um teatro de resistência pq. E a companhia mais antiga do brasil sabe, o zé ta fazendo teatro desde a década de 50, então é difícil, eu vi um trecho essa semana do zé falando que ele sempre fez o que ele quis, então apagou um preço muito caro por isso. Então a gente quando vai fazer teatro paga um preço muito caro por isso, então é muito difícil, se eu pudesse falar da trajetória inteira eu falaria então do amadurecimento.

Quantos anos você ta?

30 entrei lá com 24, recém feito 25 anos. Ja tem 5 anos que entrei no oficina.