

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS
CENTRO DE ARTES
CURSO DE TEATRO - LICENCIATURA



TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

**A antropofagia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, na montagem de
Zé Celso Martinez em 1967**

GABRYEL PIONER

Pelotas
2024

A antropofagia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, na montagem de Zé Celso Martinez em 1967

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura, no Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias, Universidade Federal de Pelotas.

Pelotas, 2024.

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação da Publicação

P662a Pioner, Gabryel

A antropofagia da peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, na montagem de Zé Celso Martinez em 1967 [recurso eletrônico] / Gabryel Pioner ; Gustavo Angelo Dias, orientador. — Pelotas, 2024.
41 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Teatro , Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2024.

1. Antropofagia. 2. Oswald de Andrade. 3. O rei da vela. 4. Tropicalismo. 5. Zé Celso Martinez. I. Dias, Gustavo Angelo, orient. II. Título.

CDD 792

Gabryel Pioner

**A antropofagia da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade,
na montagem de Zé Celso Martinez em 1967**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado para o Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial à obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Data da Defesa: 17 de outubro de 2024.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias (Orientador)

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Fernanda Vieira Fernandes

Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Profa. Dra. Marina de Oliveira

Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Agradecimentos

Agradeço primeiramente ao meu pai e minha mãe.

Meu pai, porque me apresentou a arte desde a minha infância, sempre como algo tão natural e necessário, assim como é beber água.

Minha mãe, porque me estimulou a não desistir, mesmo quando eu achava que era algo distante de mim.

Aos amigos e amigas que acreditaram em mim. Não vou me arriscar a citar nomes, mas foram muitas vivências, que carrego comigo até hoje e me derramam lágrimas de nostalgia de vez em quando.

À todos os professores e professoras que fizeram parte da minha graduação. Em especial o Gustavo, meu orientador, que foi essencial para que eu finalizasse o TCC, teve uma paciência incrível para lidar com meu jeito torto e disperso de ser, sempre me instigando e provocando reflexões pertinentes para seguir com o texto.

Às professoras Marina e Fernanda, que fizeram parte da minha banca e foram as professoras com quem mais eu fiz disciplinas durante o curso e em todas as oportunidades me entregavam fatias fartas e saborosas de conhecimento.

Adriano, Laura, Lindsay e Aline, por sempre deixar minha cabeça borbulhando com alguma frase durante a aula, que me causavam efeitos avassaladores por dias, semanas, meses..e ainda sinto o efeito de algumas frases reverberando até hoje.

Ao grupo de pesquisa *Leituras do drama contemporâneo*, que segue me enchendo os olhos de satisfação a cada palavra que eu leio.

À Nágila, uma pessoa que me motivou a ser um ser humano melhor, me ensinou a me escutar e a buscar os anseios advindos do lugar mais profundo do meu ser.

À todo mundo que tá no corre da arte pra fazer ela acontecer.

Senhor cidadão
Me diga por quê
Você anda tão triste?
Não pode ter nenhum amigo
Na briga eterna do teu mundo
Tem que ferir ou ser ferido
O cidadão, que vida amarga
Que vida amarga.

Oh senhor cidadão,
Eu quero saber, eu quero saber
Com quantos quilos de medo,
Com quantos quilos de medo
Se faz uma tradição?

(*Senhor cidadão*, Tom Zé)

Resumo: O trabalho avalia o conceito de antropofagia e alguns de seus desdobramentos nas décadas de 1920 e 1960 e como foi interpretado por Zé Celso Martinez para montar a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade. Busquei apontar alguns dos elementos que Zé Celso utilizou para montar a peça, procurando aplicar a metáfora antropofágica de Oswald, juntamente com elementos do tropicalismo, através da análise de críticos, professores e pesquisadores de teatro e da música. Por fim, proponho uma reflexão a partir do conceito de antropofagia no contexto da cultura brasileira, sua relação com o meio cultural, social e político, e a constante possibilidade de reinvenção que a antropofagia permite, seja nos períodos democráticos do país como nos períodos autoritários.

Palavras-chave: Antropofagia; Oswald de Andrade; *O rei da vela*; Tropicalismo; Zé Celso Martinez.

Abstract: This research evaluates the concept of anthropophagy and some of its developments in the 1920s and 1960s, and how it was interpreted by Zé Celso Martinez to stage the play *O rei da vela*, by Oswald de Andrade. We seek to point out some of the elements that Zé Celso used to stage the play, applying Oswald's anthropophagic metaphor, together with elements of tropicalism, through the analysis of critics, professors and researchers of theater and music. Finally, I propose a reflection based on the concept of anthropophagy in the context of Brazilian culture, its relationship with the cultural, social and political environment, and the constant possibility of reinvention that anthropophagy allows, whether in the country's democratic cycle or in authoritarian cycles.

Keywords: Anthropophagy; Oswald de Andrade; *O rei da vela*; Tropicalism; Zé Celso Martinez.

ILUSTRAÇÕES

	Manifesto Antropófago, publicado em 1928.	14
Figura 2	Renato Borghi como Abelardo I (sobre a mesa) e Fernando Peixoto como Abelardo II levando um de seus clientes para a jaula.	17
Figura 3	Itala Nandi como Heloísa de Lesbos.	18
Figura 4	Tropicália, instalação de Hélio Oiticica.	19
Figura 5	Renato Borghi como Abelardo I	29
Figura 6	Divulgação da peça no Jornal Estado de São Paulo	30

SUMÁRIO

	11
1. Antropofagia no contexto modernista brasileiro	12
2. Resignificação da antropofagia no contexto do Tropicalismo	19
3. A montagem de Zé Celso de <i>O rei da vela</i>	23
4. As múltiplas aplicações antropofágicas, devorando para reorganizar	33
Considerações finais	40
Referências	41

Introdução

Essa pesquisa visa encontrar traços antropofágicos nos elementos que compõem a encenação da peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (escrita originalmente em 1933, publicada pela primeira vez em 1937) na encenação realizada por Zé Celso junto ao Teatro Oficina em 1967.

Busco assim estabelecer os caminhos que levaram à redescoberta da antropofagia na década de 1960, momento em que a ideia atinge o seu auge e conquista espaço em diversas expressões artísticas. Esta retomada não fica apenas na literatura e pintura como na década de 1920, expor as relações entre a peça e a tropicália, entre a antropofagia e os ciclos autoritários que o país viveu e apontar possibilidades de uso da ideia de antropofagia nos âmbitos sociais e políticos.

No primeiro capítulo traço um breve um panorama histórico acerca da semana de arte moderna, apresentação de Oswald de Andrade e do conceito de antropofagia, juntamente com uma breve sinopse da peça *O rei da vela*.

No segundo capítulo, utilizo os textos de Jairo Severiano e João Roberto Faria para trazer o contexto em que foi redescoberta e aplicada a antropofagia oswaldiana na música dos tropicalistas e na montagem da peça *O rei da vela* pelo por Zé Celso e pelo Oficina.

No terceiro capítulo realizo uma análise da montagem da peça, através da perspectiva dos estudos de Armando Sérgio da Silva, Décio de Almeida Prado e Renan Tavares, busco mostrar pontos em que Zé Celso antropofagizou as ideias de Oswald para montar *O rei da vela*, e como ela impactou alguns críticos da ocasião.

Por fim, no quarto capítulo discorro sobre como a antropofagia se propõe a pensar, consumir e produzir identidades brasileiras, coloco possibilidades de caminhos onde a antropofagia poderia atuar para além da área da cultura, e exponho seus atravancamentos com regimes autoritários. Por fim apresento um desdobramento da ideia de antropofagia dentro da periferia de São Paulo, através do sarau Cooperifa, idealizado por Sérgio Vaz.

1. Antropofagia no contexto modernista brasileiro

Até o início do século XX a sociedade brasileira era bastante tradicional, ainda estávamos no início da república velha e imperava a política do “café com leite” para decidir o comando dos rumos da nação. Em 1922 fazia-se cem anos de independência do país e havia um certo desejo de renovação por parte da classe artística do Rio de Janeiro, São Paulo e de Pernambuco. Enquanto que na então capital da república que era o Rio de Janeiro se organizava a Exposição Internacional do Centenário da Independência do Brasil, em São Paulo haveria a Semana de Arte Moderna que fazia parte das solenidades das comemorações dos cem anos de independência. A semana de arte moderna de 1922 buscava outras maneiras de se produzir arte, havia uma grande vontade de um grupo de artistas para a necessidade de modernização das artes em geral no país, dentre as propostas colocadas pelo movimento. Além da crítica ao modelo parnasiano e a ruptura com os modelos tradicionalista e academicista, os modernistas buscavam trazer para todos os segmentos das artes, temáticas nacionais e cotidianas (AIDAR, 2023).

Grande parte dos participantes da semana tiveram a oportunidade de estudar na Europa e traziam influências das vanguardas artísticas que fervilhavam no velho continente, tais como o futurismo, o dadaísmo, o expressionismo e o surrealismo.

Entretanto, apesar do impulso criativo trazido pela semana de 22, o teatro brasileiro se manteve na inércia. Os grupos mais renomados se contentaram em manter o modelo que já vinha apresentando bons resultados pelo menos naquilo que diz respeito ao aspecto financeiro, ou seja, seguiram montando textos de dramaturgos europeus, sobretudo comédias, que era o gênero que mais trazia as pessoas ao teatro.

O teatro enquanto ingrediente da nascente cultural de massas mantinha-se distante das propostas vanguardistas, pois permanecia em consonância com as exigências do esquema comercial imposto às empresas atuantes no circuito profissional (FARIA, 2013, p.21).

Muitos grupos teatrais no Brasil até a década de 20, segundo Alcântara Machado¹ (FARIA, 2013), optavam sobretudo pelas comédias de costumes, pois sabiam que uma montagem dessas seria bem quista, primeiramente porque traziam os tipos tradicionais dentro do seu enredo: a mulata, o português enriquecido, o caipira, o rapaz de comportamento afrancesado, etc. Havia também o Teatro de revista, muito popular no país com suas esquetes musicais e seus números de comédia. Os comediógrafos da época sabiam que a fórmula de sucesso. Teatros lotados e patrocinadores satisfeitos, esse era um caminho pelo o qual uma companhia de teatro conseguia se manter atuante dentro do mercado cultural. É dentro desse neste contexto muito apegado a formas tradicionais que a dramaturgia satírica de Oswald de Andrade aparece, a peça *O rei da vela* é um dos temas deste trabalho, justamente pela investida criativa de Oswald para romper com as formas vigentes daquele período.

Oswald de Andrade (1890-1954) era formado em direito, filho de uma família rica que atuava no ramo industrial da cidade de São Paulo. Oswald viaja para Paris em 1912 e lá permaneceu durante 5 anos, retornando em 1917 para o Brasil. Em 1924 lança o seu primeiro manifesto, *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, onde segundo Ricupero (2018) se manifesta a ideia de que precisava-se destacar o que era característico na cultura brasileira para garanti-la dentro de um contexto internacional da divisão do trabalho intelectual, nesse manifesto fala-se de “poesia de exportação” e tinha como intenção colocar as peculiaridades da cultura brasileira em exposição, demonstrando a sua qualidade para uma possível importação de outros continentes desses aspectos, assim como foi com o pau-brasil. Esse manifesto já tem aspirações modernistas e fala sobre a necessidade de atualizar a cultura do país, valorizando aspectos naturais e folclóricos do país.

Em 1928 o *Manifesto Antropofágico* é lançado e aqui já não se tratava mais de exportar cultura, mas sim, de criar uma identidade própria a partir da deglutição de todas as culturas que convivem no Brasil, sejam elas de origem indígena, africana ou europeia.

No “Manifesto Antropófago” Oswald de Andrade explora o conceito de antropofagia cultural demonstrando que é possível assimilar ideias e modelos externos, no entanto, para devorá-los; deglutir o que vem de fora sem subordinações dicotômicas, as quais borbulhavam nas discussões da intelectualidade brasileira (XAVIER, 2017, p.3).

¹ Crítico e teórico do teatro brasileiro, amigo e sócio de Oswald de Andrade no jornal *O Pirralho*.

MANIFESTO ANTROPOFAGO

Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.

Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os collectivismo. De todas as religiões. De todos os tratodos de paz.

Tupy, or not tupy that is the question.

Contra toda as cathecheses. E contra a mãe dos Gracchos.

Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropofago.

Estamos fadados de todos os maridos catholicos suspeitos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos da psychologia impressa.

O que atropelava a verdade era a roupa, o impermeavel entre o mundo interior e o mundo exterior. A reacção contra o homem vestido. O cinema americano informará.

Filhos do sol, mãe dos viventes. Encontrados e amados ferozmente, com toda a hypocrisia da saudade, pelos imigrados, pelos traficados e pelos turistas. No paiz da cobra grande.

Foi porque nunca tivemos grammaticas, nem 'collecções de velhos vegetaes. E nunca soubermos o que era urliano, suburban, fronteiriço e continental. Preguicosos no mappa mundi do Brasil.

Uma consciencia participante, uma rynchica religiosa.

Contra todos os importadores de consciencia enlatada. A existencia palpavel da vida. E a mentalidade prologica para o Sr. Levy Bruhl estudar.

Queremos a revolução Carahiba Maué que a revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficas na direcção do homem. Sem nos a Europa não teria sequer a sua

pobre declaração dos direitos do homem.

A idade de ouro annunciada pela America. A idade de ouro. E todas as girls.

Filiação. O contacto com o Brasil Carahiba. Ou Villeganthon print terra. Montaigne. O homem natural. Rousseau. Da Revolução Francesa ao Romantismo, á Revolução Bolchevista, á Revolução surrealista e ao barbaro technizado de Keyserling. Caminhamos.

Nunca fomos cathechizados. Vivemos através de um dreito sonambuloso. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belem do Pará.

Max nunca admitimos o nascimento da logica entre nós.



Desenho de Tardis 1928 De um qual, nos figurará na sua proxima exposicao de Junho na galeria Ponceur, em Paris.

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro emprestimo, para ganhar comissão. O rei analphabeto dissera-lhe: ponha isso no papel; mas sem muita labia. Fez-se o emprestimo. Gravou-se o assucar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a labia.

O espirito recusa-se a conceber o espirito sem corpo. O antropomorfismo. Necessidade da vacina antropofaga. Para o equilibrio contra as religiões de meridiano. E as inquisições exteriores.

Só podemos attender ao mundo orecular.

Tinhamos a justiça codificação da vingança. A sciencia codificação da Magia. Antropofagia. A transformação permanente do Tabú em totem.

Contra o mundo reversivel e as idéas objectivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dynamico. O individuo victima do systema. Fonte das injustiças classicas. Das injustiças romanticas. E o esquecimento das conquistas interiores.

Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros.

O instincto Carahiba.

Morte e vida das hypotheses. Da equação eu parte do Kosmos ao axioma Kosmos parte do eu. Subsistencia. Coabecimento. Antropofagia.

Contra as elites vegetaes. Em communicação com o sólo.

Nunca fomos cathechizados. Fizemos foi Carnaval. O indio vestido de senador do Imperio. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas operas de Alencar cheio de bons sentimentos portuguezes.

Já tinhamos o communismo. Já tinhamos a lingua surrealista. A idade de ouro. Catiti Catiti Imara Notiti Notiti Imara Ipejú

A magia e a vida. Tinhamos a relação e a distribuição dos bens phisicos, dos bens moraes, dos bens dignarios. E sabiamos transpor o mysterio e a morte com o auxilio de algumas formas grammaticaes.

Perguntei a um homem o que era o Direito. Elle me respondeu que era a garantia do exercicio da possibilidade. Esse homem chamava-se Galli Mathias. Com-o

Si não ha determinismo - onde ha mysterio. Mas que temos nós com isso?

Continua na Pagina 2

Manifesto Antropofago

Contra as historias do homem, que começam no Cabo Finisterra. O mundo não datado. Não rubricado. Sem Napoleão. Sem Cesar.

A fixação do progresso por meio de catalogos e aparelhos de televisão. Só a maquinária. E os transfusores de sangue.

Contra as sublimações antagonicas. Trazidas nas caravelas.

Contra a verdade dos povos misis oários, definida pela sagacidade de um antropofago, o Visconde de Cayrú; — E a mentira muitas vezes repetida.

Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jaboty.

Se Deus é a consciencia do Universo Inceado, Guaracy é a mãe dos viventes. Jacy é a mãe dos vegetaes.

Não tivemos especulação. Mas tinhamos adivinhação. Tinhamos Politica que é a sciencia da distribuição. E um systema social planetario.

As migrações. A fuga dos estados tidiosos. Contra as eschecroses urbanas. Contra os Conservatorios, e o tedio especulativo.

De William James a Voronoff. A transfiguração do Tabú em totem. Antropofagia.

O pater familias e a criação da Moral da Cegonha: Ignorancia real das coisas—falta de imaginação—sentimento de autoridade ante a curiosia.

E' preciso partir de um profundo ateismo para se chegar a idéa de Deus. Mas o carahiba não precisava. Porque tinha Guaracy.

O objectivo creado reage como os Anjos da Quela. Depois Moysés divaga. Que temos nós com isso?

Antes dos portuguezes descobriram o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.

Contra o indio de tocheiro. O indio filho de Maria, afilhado de Catharina de Medicis e genro de D. Antonio de Mariz.

A alegria é a prova dos nove.

No matriarcado de Pindorama.

Contra a Memoria fonte do costume. A experiencia pessoal renovada.

Somos concretistas. As idéas toman conta, reagem, queimam gente nas praças publicas. Suprimamos as idéas e as outras paralyias. Pelos roteiros. Acreditar nos signaes, acreditar nos instrumentos e nas estrclias.

Contra Goethe, a mãe dos Gracchos, e a Côte de D. João VI.

A alegria é a prova dos nove.

A lucta entre o que se chamaria Inceado e a Cretura-illustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabú. O amor quotidiano e o modus-vivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformal-o em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. Porém, só as puras elites conseguiram realizar a antropofagia carnal, que traz em si o mais alto sentido da vida e evita todos os males identificados por Freud, males cathechistas. O que se dá não é uma sublimação do instincto sexual. E' a escala thermometrica do instincto antropofagico. De carnal, elle se torna electivo e cria a amizade. Affectivo, o amor. Especulativo, a sciencia. Desvia-se e transfere-se. Chegamos ao aviltamento. A baixa antropofagia agglomerada nos peccados de cathecismo — a inveja, a usura, a calunnia, o assassinato. Peste dos chamados povos cultos e christianizados, é contra ella que estamos agindo. Antropofagos.

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céo, na terra de Iracema — o patriarcha João Ramalho fundador de São Paulo.

A nossa independencia ainda não foi proclamada. Frase typica de D. João VI.: — Meu filho, põe essa corôa na tua cabeça, antes que algum aventureiro o faça! Expulsamos a dynastia. E' preciso expulsar o espirito bragantino, as ordenações e o rapé de Maria da Fonte.

Contra a realidade social, vestida e oppressora, cadastrada por Freud — a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciarías do matriarcado de Pindorama.

OSWALD DE ANDRADE.

Em Piratininga. Anno 374 da Deglutição do Bispo Sardinha.

Figura 1. Manifesto Antropofago, publicado em 1928. Fonte:

<https://incinerrante.com/manifesto-antropofago-devoragem/> Acessado em 28 de Outubro de 2024.

Oswald observou que as vanguardas artísticas europeias que surgiam naquele início de século estavam voltadas para os seus 'selvagens', então ele se voltou para olhar o indígena e sua maneira de existir. Não foi apenas a antropofagia indígena que o inspirou, o manifesto trazia uma posição anti-erudita, pois a forma rígida do eruditismo europeu, científico, não considerava ou não quis considerar a importância da experiência das tribos que já ocupavam esse território. Em uma tentativa de mudar a perspectiva que a população em geral e da classe artística da época, tinham dos povos que já estavam ocupando essa terra antes do homem branco, havia uma crítica a história contada pelos vencedores, o manifesto operava então como uma proposta de inversão de perspectiva e busca demonstrar como todos os valores que chegaram aqui foram intuitivamente devorados pelo

povos. “Nunca fomos catequizados. Vivemos através de um direito sonâmbulo. Fizemos Cristo nascer na Bahia. Ou em Belém do Pará.” (ANDRADE, 1928, p.7). Oswald se pôs a pensar nos povos originários que habitavam essa terra antes da chegada das caravelas, que já compartilhavam conhecimentos, hábitos, afetos, deuses, muito antes da cultura dita ‘civilizada’ chegar. Além dos indígenas, os africanos que vieram escravizados para o Brasil, também trouxeram consigo sua cultura, que mesmo reprimida com veemência pelos europeus, se manteve e se misturou com os costumes dos povos que aqui já estavam, por isso Oswald afirma a não catequização do brasileiro. O trecho do manifesto demonstra que apesar da grande investida dos portugueses para que isso acontecesse, não conseguiram plenamente, assim, Cristo existe no imaginário nacional compartilhado em diversas religiões e Oswald em seu manifesto queria que esse entendimento se popularizasse.

A luta entre o que se chamaria Incriado e a Criatura - ilustrada pela contradição permanente do homem e o seu Tabu. O amor cotidiano e o modusvivendi capitalista. Antropofagia. Absorção do inimigo sacro. Para transformá-lo em totem. A humana aventura. A terrena finalidade. (ANDRADE, 1928, p.7)

Através da mastigação do inimigo, que poderíamos transformá-lo em algo sagrado, assim a antropofagia produziria a cultura, deglutindo e no estômago do artista criador, as técnicas apreendidas se misturaram com as vivências, com as percepções sensíveis, resultando em algo extraordinário, que traria consigo as singularidades de coisas distintas, reajustadas em uma nova unidade.

Para os tupinambás e outros grupos tupis-guaranis, a antropofagia era um costume de comer a carne humana, tanto dos seus inimigos, como uma forma de vingança, mas também como forma de somar as suas virtudes enquanto guerreiro, também comia-se a carne dos mais velhos, como maneira de incorporar a ancestralidade da tribo e a sabedoria de vida daquele que estava partindo

Alcântara Machado estava sintonizado com o espírito antropofágico, sua relação com Oswald era muito próxima, inclusive   ele quem escreve o “Abre- Alas” da primeira edição da *Revista de Antropofagia*, onde é lançado o *Manifesto Antropófago*. Alcântara reconhecia a necessidade de mastigar os elementos importados do velho continente. Alcântara reconhecia na macumba, na festança, no fandango, nos ser es, o mesmo impulso que a arte europeia teve, de buscar a

sua essência, encontrar as causas motivadoras que estavam presentes nos seus 'selvagens' quando queriam simbolizar o mundo através de desenhos, mitos e músicas. Como explica Xavier (2017) a ideia de Oswald é através dessa devoração devolver um produto cultural novo, com autenticidade brasileira, sendo que o ato de comer o outro é na metáfora oswaldiana também uma maneira de ressignificar as relações sociais e culturais da sociedade. Se consumiria desde as mais altas e refinadas vanguardas europeias e também o que há de mais rico na cultura e na linguagem do povo brasileiro, expondo sobretudo uma visão do índio não catequizado, ausente de 'bons sentimentos' portugueses, que era a imagem mais popular que se tinha dos povos originários na época, para enfatizar a ideia de antropofagia Xavier recorre ao poeta Haroldo de Campos.

a antropofagia oswaldiana é o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado não a partir da perspectiva submissa e reconciliada do "bom selvagem" (idealizada sob o modelo das virtudes europeia no Romantismo brasileiro de tipo nativista, em Gonçalves Dias e José de Alencar, por exemplo), mas segundo o ponto de vista desabusado do "mau selvagem", devorador de brancos, antropófago. Ele não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma "transvalorização": uma visão da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, *apud* XAVIER, 2017, p.5).

Oswald escreveu a peça *O rei da vela* em 1933² quando já tomava conhecimento do marxismo. O conhecimento da doutrina política elaborada por Karl Marx foi essencial na construção de uma sátira feroz (SILVA, 2008, p.144). Se a revolução para um proletário era a revolução social, Oswald, advindo de outra classe social, também buscava uma ruptura profunda, essa ruptura era a antropofagia.

Conseqüentemente ele converteu essa antropofagia em base teórica de uma postura em face do real - pois tratava-se, antes de mais nada, de dar um conteúdo válido às suas necessidades de revolucionário apartado do proletariado, de rebelde inconformista que desejava apartar-se da burguesia e, ao mesmo tempo, fiel à grande bandeira, encontrada pelos modernistas a ser oposta à tradição (...). A inquietação subjacente a toda obra de Oswald de Andrade nasce do conflito profundo entre a sua formação caracterológica - e portanto, suas emoções subjetivas e o

² A peça foi publicada pela primeira vez em 1937. E também houve um filme que foi lançado em 1982, que mistura cenas da peça filmada, com adaptações de cenas feitas em locações que não fazem parte da dramaturgia original.

aprendizado de algumas verdades objetivas (...). A ruptura (em relação a ordem social) para um proletário pode ser a revolução social marxista, em termos ortodoxos. Para ele, porém, fraturado por um tipo diferente de formação ideológica em virtude de sua situação de classe, essa ruptura radical deve ser outra. Sua situação existencial como escritor comprometido no modernismo, definiu-lhe o caminho. Sua ruptura radical é a “antropofagia” (MACIEL *apud* SILVA, 2008, p.144).

A peça abordava a ascensão e a queda de Abelardo I, um agiota que fez fortuna em diversos segmentos, sobretudo vendendo velas, já que estava em um país tão atrasado, que a população não conseguia pagar pela energia elétrica, valendo mais a pena comprar velas. A peça se passa no ano de 1933, a economia do país que era centrada na produção do café e dava aos fazendeiros grande parte do poder econômico do país. Com a crise de 1929 e a grande depressão gerada pela queda da Bolsa de Valores de Nova York, a aristocracia rural perde muito do seu poder econômico, já que o café passa a ser um produto menos valorizado. Nesse cenário de crise, surge uma burguesia em ascensão e entre esses burgueses em ascensão está Abelardo I. juntamente Abelardo II, o burguês socialista que é pupilo/empregado e que se aproveita da crise econômica para emprestar dinheiro com juros altos para o povo carente.



Figura 2. Renato Borghi como Abelardo I (sobre a mesa) e Fernando Peixoto como Abelardo II levando um de seus clientes para a jaula.

Fonte: <http://issocompensa.com/teatro/rei-da-vela> Acessado em 24 de outubro de 2024.

Abelardo I tem um casamento arranjado com Heloísa de Lesbos, filha de uma família latifundiária, tradicionais comerciantes de café que agora se encontram falidos, com esse casamento, Abelardo I conseguirá o seu “brasão”, vai tornar-se parte das famílias tradicionais da cidade.



Figura 3. Itala Nandi como Heloísa de Lesbos. Fonte: <http://issocompensa.com/teatro/rei-da-vela> Acessado em 24 de outubro de 2024.

Abelardo I é totalmente submisso ao capital internacional, pois acredita que estar aliado ao poder imperialista norte-americano o fará ter mais lucro, mas no final Abelardo I acaba engolido pelo própria sistema de exploração que ajudou a construir, já que até mesmo Abelardo I que vive de emprestar dinheiro, deve dinheiro para Mister Jones sendo substituído por Abelardo II.

2. Ressignificação da antropofagia no contexto do Tropicalismo

Por ser muito restrita ao autor, pois após o lançamento do manifesto Oswald acaba se afastando dos outros componentes da organização da semana de arte moderna, a antropofagia, ao menos enquanto um conceito que buscava-se popularizar, cai no ostracismo e só volta a reaparecer no final dos anos 50, quando a poesia concreta dos irmãos Haroldo de Campos e Augusto de Campos ganha força.

Ao empregar versos mais livres e uma crítica direta à política e a sociedade de consumo, as ideias do autor antropófago ganham um novo impulso com o concretismo. Ao gosto oswaldiano, os poetas romperam com as tradições discursivas e subjetivistas (XAVIER, 2017, p.4).

A palavra Tropicália, aparece pela primeira vez na obra homônima de Hélio Oiticica, em abril de 1967, na qual o artista plástico reproduz um ambiente labiríntico que assemelhava-se a construção de uma favela e que terminava em um cenário tropical, composto por areia, araras, flores e arbustos onde o público caminhava descalço, no final, havia uma televisão ligado.



Figura 4. Tropicália, instalação de Hélio Oiticica. Fonte: <https://www.3margem.com.br/inspiraes/2017/2/21/hlio-oitica-artes-plsticas-performances> Acessado em 30/10/2024.

Não havia a intenção de apenas transcrever uma dada realidade brasileira para fazer uma crítica política e social como faziam artistas de vários segmentos da época, a busca era evocar uma identidade brasileira através do devoramento desses símbolos, como esse trecho contido na Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira:

O uso de signos e imagens convencionalmente associados ao Brasil não tem como objetivo figurar uma dada realidade nacional - tarefa que mobilizou parte de nossa tradição artística -, mas, nos termos do artista, objetivar uma imagem brasileira pela "devoração" dos símbolos da cultura brasileira. A idéia da "devoração", nada casual, remete diretamente à retomada da antropofagia e ao modernismo em sua vertente oswaldiana, da qual se beneficia a obra de Hélio Oiticica (ENCICLOPÉDIA, 2019, p.8).

A ideia de devorar diversas culturas para vomitar algo novo estava sendo retomada conscientemente através de Haroldo e Augusto de Campos em sua poesia concreta no final dos anos 50, Oiticica no final dos anos 60 fez da mesma forma nas artes plásticas. Mas faz-se interessante informar que nem Caetano Veloso nem Gilberto Gil quando resolveram sacudir o cenário musical brasileiro tinham conhecimento da antropofagia enquanto conceito. Ainda assim tinham o intento de aproveitar diversos elementos artísticos, estrangeiros e nacionais, sobretudo os que dialogam com a cultura de massa, para transformar a sua música de maneira que ela comunica-se mais com o mundo, tendo assim a pretensão de universalizar as suas produções daquele período como nos aponta Jairo Severiano:

Significando no dizer de Caetano, "a retomada da linha evolutiva da tradição da música brasileira", o Tropicalismo misturava influências da música pop internacional, em especial dos Beatles, com a utilização do instrumental eletroeletrônico; de várias vertentes da nossa música, inclusive do brega-popularesco; do cinema de Glauber Rocha; do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica, de onde veio o nome Tropicália; da antropofagia literária de Oswald de Andrade, cuja peça *O rei da vela* acabara de ser ressuscitada por José Celso Martinez Corrêa; e da poesia concreta dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e de Decio Pignatari, intelectuais que se entusiasmaram com o movimento, dando-lhe suporte teórico. A ideia era que o produto-síntese de todas essas influências revolucionária a música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal (SEVERIANO, 2017, p. 383).

O tropicalismo surge com esse espírito anárquico, no sentido de não ser governado por nenhuma estética específica, dialogando com todas as expressões culturais a fim de encontrar na mistura de linguagens artísticas populares, eruditas, nacionais e internacionais, uma forma de se fazer arte que conectaria a plateia com o palco. Apesar de incitar rebeldia e metamorfose, os tropicalistas enfrentavam embates com movimento de esquerda da década de 60, isso porque os militantes de esquerda viam na guitarra elétrica um símbolo do imperialismo norte-americano e tal símbolo frustrava seus anseios por uma revolução.

A arte dos tropicalistas tinham um caráter de transformação, a música servia como instrumento para dar luz a realidade brasileira. Ao contrário dos tropicalistas, a arte para a esquerda tradicional não continha a “realidade do povo”, além do seu teor subjetivo, a arte era vista como forma de alienação. A esquerda da década de 1960 via no imperialismo o principal entrave para a revolução brasileira. Portanto, a guitarra tropicalista soava incômoda para a esquerda daquele período [...] (XAVIER, 2017, p.13).

Mas para os tropicalistas, segundo Xavier (2017) não havia uma pureza na cultura brasileira, tudo o que se produzia dentro da arte em geral no país era influenciado por práticas antigas e novas, escolas nacionais e internacionais, tudo isso era parte integrante e formadora da identidade nacional e o tropicalismo se servia desses atritos para proliferar as suas composições.

Os atritos da sociedade brasileira em sua procura por uma identidade e diferenciação do Outro a esta altura fervilhavam. As canções *Alegria*, *Alegria* e *Domingo no Parque* evidenciavam os conflitos. A mistura de elementos cultos com sons do cotidiano, a exemplo do uso do berimbau, davam um pouco do tom do que era o movimento Tropicalista de inspiração oswaldiana. (XAVIER, 2017, p.13).

É importante salientar que o que conhecemos como movimento tropicalista se deu, depois de diversas manifestações em diversos campos da arte, que não foram combinadas entre os artistas, mas que alocou os seus proponentes dentro de um mesmo discurso artístico-ideológico de acordo com Tavares (2006).

No teatro, *O rei da vela*, já trazia na sua escrita, conforme aponta Tavares (2006) um desenvolvimento não-linear, uma colagem de gêneros dramáticos diversos, formas que eram consideradas não teatrais, expressões não literárias e

sub literárias, que dentro do texto de Oswald, convivem com a ausência de uma norma rígida, para expressar um conteúdo como que nesse caso denunciava “a exploração capitalista, flagrando-a desde um ângulo microscópico, a partir das operações de crédito, até as transações imperialistas, que, em uma esfera maior, impõem uma dependência crônica aos países colonizados” (FARIA, 2013, p.29).

O Oficina decide montar o texto de Oswald, sem ter combinado com os tropicalistas, Caetano Veloso assiste a peça pouco tempo depois de compor a música *Tropicália*, o que demonstra que apesar de não terem conversado diretamente, os artistas daquela década, estavam fazendo ressurgir a antropofagia.

No auge da agitação cultural, os baianos conseguiram radicalizar na música o que Oswald de Andrade procurou fazer na poética. Os elementos da antropofagia oswaldiana estavam presentes desde a forma de se vestir até a dança agressiva. Esses elementos expunham o caráter vanguardista dos baianos tropicalistas. Signos e linguagens que demonstravam o caráter devorador do movimento. A *tropicália* propôs a fusão entre o sacro e o profano e, assim como João Gilberto, Caetano Veloso conduzia a música popular brasileira ao lado das principais vanguardas culturais estrangeiras.(XAVIER, 2017, p.15).

Cada artista à sua maneira e dentro de seu campo artístico, e os baianos tropicalistas faziam vigorar ainda mais o espírito antropofágico da síntese de ideias provenientes de diferentes lugares para culminar em um jeito novo de apresentar e caracterizar o Brasil.

3. A montagem de Zé Celso de *O rei da vela* em 1967

A peça que escolhi para buscar analisar a interpretação antropofágica a que foi submetida é *O rei da vela*, peça de Oswald de Andrade, escrita 1933 que só veio a ser encenada em 1967, pelo Teatro Oficina, dirigida por José Celso Martinez e trazia no elenco Renato Borghi, Fernando Peixoto, Ítala Nandi, Ety Fraser, Othon Bastos, Dina Sfat, Otávio Augusto, Abrahão Farc, Adolfo Santana, Chico Martins, Dirce Migliaccio, Edgard Gurgel Aranha, Esther Góes, Henriqueta Brieba, Liana Duval, Renato Dobal, Yolanda Cardoso, cenografia e figurino de Helio Eichbauer, coreografia de Maria Esther Stockler e trilha sonora de Caetano Veloso, Rogério Duprat e Damiano Cozzella, teve sua primeira apresentação em 29 de setembro de 1967. A peça foi escrita pelas mãos da mesma pessoa que concebeu a antropofagia como forma de assimilação e produção de uma cultura identitária no país, no entanto, ao ser montada mais de três décadas depois, deixou campo aberto para que Zé Celso, interpretasse os escritos de Oswald e corporificar cenicamente a partir de seu entendimento da metáfora oswaldiana.

Segundo Décio de Almeida Prado (1987, p. 224) “a espinafração - política, sexual e artística - pode ser definida como o método por excelência do novo espetáculo do Teatro Oficina”. Esse caráter de desordem aliado a uma exploração de elementos chulos, como palavrões, expressões vulgares para a época, utilizado tanto pelos homens quanto pelas mulheres, conferem no surgimento de uma nova moralidade “baseada na franqueza, na admissão da realidade como ela é, numa imagem mais vasta do homem, capaz de abranger tudo aquilo que na verdade o constitui, sem censura ou exclusão de nada” (PRADO, 1987, p.225). O texto foi feito para retratar o início da década de 30, o cenário sócio-econômico do país, utilizando de aspectos cômicos e grotescos, Oswald além da crítica política, faz críticas aos costumes burgueses.

Segundo Silva (2008, p.142), até a década de 60, por mais bem feitas que tenham sido feitas as montagens dos grupos mais modernos até então, o Teatro Oficina e o Teatro Arena, as montagens ainda buscavam uma simetria com o realismo russo, ou com o teatro épico brechtiano, dado que essas eram as técnicas que os diretores José Celso Martinez e Augusto Boal mais conheciam, Boal por ter

estudado nos Estados Unidos e Zé Celso por seu contato com Eugênio Kusnet, “Em resumo: um engajamento na realidade nacional mediante a cultura e técnica europeizantes.” (Silva, 2008, p.142). Entretanto vale a pena lembrar que houve peças que já estavam engajadas com a realidade do país, por exemplo *Eles não usam black-tie* de Gianfrancesco Guarnieri, escrito e encenado em 1958 e *Arena conta Zumbi* de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, escrito e encenado em 1965. Eram dramaturgias nacionais que buscavam trazer para o palco conflitos e tensões presentes na histórias e também que eram atuais naquele momento, buscando também outras abordagens na interpretação que não se limitavam apenas a Brecht e Stanislavski. E também em 1943 já havia estreado *Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues, que é considerado o marco inicial do teatro moderno no Brasil, portanto antes da chegada dos anos 60 já havia um aroma de modernidade pairando sobre o teatro brasileiro, o que veremos a seguir é a chegada desse aroma nos pulmões do Teatro Oficina.

Em 1966 um incêndio assolaria o Teatro Oficina, destruindo todo o patrimônio que ali estava (TAVARES, 2006). No entanto, esse incêndio traria a atenção e o reconhecimento de diversos setores culturais de São Paulo e Rio de Janeiro, que emprestaram seus espaços para que o Oficina remontasse algumas de suas peças tais como, *Vida Impressa em Dólar*, *Pequenos Burgueses* e *Andorra* para arrecadar fundos para a reconstrução do seu novo teatro. Durante a estadia do grupo no Rio de Janeiro, no Teatro Maison de France, o grupo em seu tempo livre estudou “Filosofia e Pensamento Cultural” com Leandro Konder e “Interpretação Social” com Luis Carlos Maciel, em uma necessidade que o grupo sentiu de buscar entender os brasileiros e brasileiras em seu meio geográfico social e político e também “encontrar uma nova forma, uma maneira nativa, para se comunicar a realidade do País” (SILVA, 2008, p.143). Além de querer entender melhor a realidade do país, as oficinas de filosofia e de interpretação que o grupo vinha fazendo, também eram fruto de uma insatisfação dos membros do grupo, que começaram a questionar sobretudo após o incêndio do teatro em 1966, o seu passado e os caminhos tomados pelo Oficina, que desde o seu início em 1958 não havia montado nenhuma dramaturgia nacional e que resultava em inúmeras tentativas de representar o povo brasileiro, refletido, de maneira indireta, no povo norte-americano, russo, alemão, ou do lugar de onde fosse escolhida a dramaturgia a ser encenada.

O grupo decidiu a estudar o povo brasileiro dentro do seu meio geográfico, social e político (SILVA, 2008) também percebeu que era preciso uma revolução na linguagem teatral:

Não se tratava, entretanto, apenas de encontrar o homem brasileiro, no sentido cultural, mas também de encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar a realidade do país. Além desse estudo, promoveu-se, dentro do grupo, uma verdadeira “revolução cultural” por meio de uma técnica quase de psicodrama, o que, ao meu ver, foi muito importante, se quisermos entender o próximo passo do elenco. Nessa “revolução” foram postos em causa não só as atitudes teatrais do grupo até então, mas a própria ideologia, o próprio comportamento pessoal dos integrantes da equipe. Esse radicalismo advindo da insatisfação e esse grito de desabafo, quase irracional foram os principais responsáveis para que se descobrisse em *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, o material básico para a revolução ideológica e formal que o grupo vinha procurando.” (SILVA, 2008, p. 143).

Zé Celso, após assistir *Terra em Transe* (1967) de Glauber Rocha³, sentiu que aquele filme demonstrava uma obra inquietante e inovadora, ambas qualidades que o teatro daquela época não estava trazendo para o palco. O filme era confuso para o público da época, uma confusão que se assemelhava com a realidade social brasileira e que para Glauber era um fato estético que agregava em sua obra, enquanto que nos palcos ainda vigorava uma “timidez estética incompreensível” (Silva, 2008, p.145). Diante da percepção de que o teatro da época estava perdendo lugar para o cinema inquietante, abusado e renovador (SILVA, 2008) o diretor parodiou diversas linguagens das artes cênicas para fazer a construção de *O rei da vela*, atingindo segundo Armando Sérgio da Silva, “uma super teatralidade, por meio da síntese de todas as artes consideradas “maiores” e “menores” (Silva, 2008, p.145).

Foi através da mastigação de diversos formatos fixos, que a peça ganhou a sua forma, a ideia de antropofagia que Zé Celso assumiu buscava alcançar através da mistura de expressões artísticas populares com as tendências modernas de abordagem cênica, o objetivo de comunicar o quão vulgar e rude era a realidade do país (TAVARES, 2006). A peça já trazia no seu texto grande parte das indicações dos conteúdos que seriam misturados em cena, a novidade estava na maneira agressiva com que o Oficina fazia os gestos nos palco, o deboche, as construções de imagens que poderiam parecer ofensiva para o público da época.

³ Cineasta brasileiro, um dos responsáveis pelo movimento de vanguarda intitulado Cinema Novo.

O primeiro ato se vale do circo, o segundo do teatro de revista e o terceiro da tragicomédia. No primeiro ato, o estilo circense acontece como uma metáfora, na montagem do Oficina, “um escritório de usura, símbolo de todo o país vendido ao imperialismo norte-americano” (TAVARES, 2006, p.48) o estilo circense já era sugerido por Oswald de Andrade na peça original, onde o capitalismo era colocado como um domador e os clientes estariam dentro de uma jaula, Zé Celso opta pela metáfora, simbolizando aquele ato como uma “palhaçada do sistema econômico capitalista nacional, suas relações com a Igreja, o intelectual, etc” (SILVA, 2008, p.145). Incorporava-se também dentro do primeiro ato, outros estilos como “esquetes vaudeville”⁴ e também a forte presença de Brecht.

Dentro dessa unidade estilística do primeiro ato, entretanto, coexistiam vários estilos. Os esquetes vaudevillescos, como a cena das secretárias, por exemplo. Brecht, principalmente, era uma constante muito forte durante todo esse primeiro ato. A cena onde depois de enforcar o cliente mau pagador, Abelardo dirigia-se à platéia e dizia que aquela cena bastava para identificá-lo é um verdadeiro distanciamento da personagem, dentro do mais puro didatismo brechtiano. (SILVA, 2008, p.146).

Para o segundo ato, chamado por Oswald de “Frente Única Sexual”, Zé Celso escolhe o teatro de revista, em especial o teatro de revista que se praticava na Praça Tiradentes a partir da década de 1950, que segundo Silva (2008) era bastante grosseiro, recheado de pornografia, mau gosto e chanchada verde-amarela. O acordo político entre o coronel arruinado e o poder armamentista norte-americano se dá através da fricção sexual.

O conchavo tematizado na Frente Única sexual é o aviltamento das condições humanas de vida no país - apontando para o fato de trocar nosso café pelo poder armamentista imperialista. Assim, a família do coronel arruinado, revelando sua decadência econômica e moral por meio dos personagens que a estruturam - duas filhas lésbicas, um filho pederasta e outro alcoólatra - busca uma solução para a crise financeira, sonhando com um banco hipotecário e ao mesmo tempo propondo uma milícia fascista para conter o descontentamento no campo (TAVARES, 2006, p.49).

Embora tenha uma visão muito aberta e progressista dentro do campo artístico, Oswald carregava consigo alguns preconceitos que eram comuns na

⁴ Pequena peça teatral, entremeada de coplas. Outrora, canção alegre, primeiramente báquica, depois satírica e maliciosa. Fonte: <https://www.vintagepri.com.br/2015/12/vaudeville-historia-do-famoso-teatro-de.html> Acessado em 03/10/2024.

década de 1930. Através da citação de Tavares, podemos ver o quanto a diversidade sexual era um visto como decadência moral para o autor. Para o terceiro ato, o estilo da ópera foi trabalhado, a tragicômica morte de Abelardo I, o burguês fascista pelas mãos de Abelardo II, o burguês socialista, demonstrando que a troca de um pelo no outro na posição de poder, não traz consigo nenhuma carga revolucionária, já que a classe se manteve, apenas foi trocada uma figura por outra.

Importante salientar o papel da sexualidade na peça, que funciona como um recurso que promove uma unidade entre os atos, ao começar pela palavra que está no título da peça, vela, que de acordo com Silva (2008) conotava o uso do falo, a morte, o poder efêmero (p. 148). Já no primeiro ato, a simbologia sexual servia como “uma alusão ao poder, ao domínio, misturada com uma forte dose de machismo bem brasileiro” (SILVA, 2008, p.149). Abelardo I durante o primeiro ato sustentava uma postura ereta ao passo que os seus clientes, os dominados, ficavam na horizontal. Havia também, após cada dominação, um gesto estilizado, um movimento com a pélvis, uma inclinação para a frente, em outras oportunidades, levantava uma das mãos para o alto e com a outra mantinha na altura de seu órgão sexual, como se o roçasse, que na visão de Silva (2008) demonstrava a ostentação através de um gesto ordinário e bem brasileiro.

No primeiro ato então temos o uso de gestos estilizados, marcados, expressionistas, com uma sutileza artística. No segundo ato os gestos tornam-se diretos, sem sutileza alguma, evidenciando o casório político, o conchavo sexual entre as classes.

As relações entre as personagens, então, transformavam-se todas em relações sexuais de todos os tipos e modos imagináveis. A maioria das cenas poderia ser dividida ao meio por uma linha horizontal que cortava os atores à altura da barriga. Visualmente acontecia, mais ou menos, o seguinte: na parte de cima da linha, as personagens conversavam, na parte de baixo, movimentavam o corpo e as relações de fricção aconteciam (SILVA, 2008, p.149).

No terceiro ato, conforme demonstra Silva (2008) o sexo operava em contraposição ao que se viu no primeiro ato, a derrocada de Abelardo I era uma perda do seu poder efêmero, de vigor, assim como a chama da vela, que se esvai. No decorrer do ato, Abelardo I passa de sua posição ereta, altiva, vertical, para

uma posição horizontal, vulnerável, servil, até ficar de quatro, chegando ao declínio total, que seria a tomada de poder por Abelardo II, através da penetração da vela.

Abelardo II, seu sucessor, postava-se ereto e com a vela na mão, a mesma que iria enfiar no ânus de Abelardo I. Este morria. Surgia o novo rei. O macho que exibia o poder. O não-macho era penetrado, sexualmente, pelo poder (SILVA, 2008, p.149).

Houve a preocupação, dentro da criação dos personagens e suas gestualidades, de que, esses gestos, deveriam comunicar ao público a classe, ou o mito popular a ser exposto e devorado “A regra básica para os atores era a de que os gestos deveriam definir a real função da personagem dentro da comunidade brasileira” (SILVA, 2008, p.149). Esse aprofundamento é resultado do curso com Luis Carlos Maciel, que já foi aqui mencionado anteriormente, de se fazer com que as construções por parte dos atores e das atrizes se desse a partir da devoração dos tipos contidos em figuras nacionais, como políticos, militares, etc, e também nas experiências pessoais e nos contatos mais próximos dos integrantes do grupo. Segundo Silva (2008) Fernando Peixoto, para a composição de Abelardo II, se inspirou em dois líderes populistas, Getúlio Vargas e João Goulart e também em um toureiro que viu em uma montagem no Berliner Ensemble.

A figura de Getúlio foi incorporada mais nos trajes: o lenço vermelho no pescoço, a bota gaúcha, a calça bombacha, tudo isso misturado com um paletó cinza paulista. Do Berliner incorporou a maquiagem, que dividia o seu rosto no meio, uma face semelhante a Abelardo I e a outra estilizada. Numa clara alusão àquele que balança no poder, ou àquele que anseia pelo poder, incorporou a perna manca de João Goulart, substituindo assim a carência psicológica por uma carência física. Na cena em que dá o golpe fatal em Abelardo I, transforma-se em toureiro espanhol (SILVA, 2008, p.150).

Renato Borghi em seu Abelardo I, buscou inspiração no ícone “Chacrinha”, o ator relata que passou semanas a fio lendo assistindo programas de TV e chanchadas brasileiras para chegar na construção final do personagem e para incorporar melhor a forma circense, ninguém melhor que Abelardo Barbosa, mais conhecido como Chacrinha.



Figura 5. Renato Borghi como Abelardo I. Fonte: Enciclopédia Itaú Cultural.

O resultado foi de uma interpretação descolada das formas, sem deixar que as mesmas operassem junto dentro do espetáculo, ao invés de fazer uma peça simbolista, surrealista, realista ou brechtiana, optou-se por se fazer um pouco de cada coisa, de maneira que a criatividade dos atores e da direção pudesse fluir melhor.

O resultado objetivo de todo esse tipo de trabalho foi uma soltura geral em favor de uma criatividade. Desvencilhando-se, ou procurando se desvencilhar, das influências, dos padrões, os atores e dirigentes perderam o medo, o respeito pelas teorias e, talvez, inconscientemente, as assimilaram de um modo novo e com tanta segurança que se sentia, durante todo o espetáculo, uma brincadeira através de estilos de interpretação. (SILVA, 2008, p.152).

FINALMENTE - HOJE - ABERTO PARA TODO O PÚBLICO O MAIS MODERNO TEATRO DO BRASIL
 A PEÇA MAIS OUSADA DA DRAMATURGIA BRASILEIRA — Proibido para quadrados — Festivos e Pádicos.
3 ESTILOS NUM SÓ ESPETÁCULO

OFICINA
OREÍ
 da
VELA
 de OSVALDO DE ANDRADE

REALISMO — REVISTA — OPERA
e ainda MISSA NEGRA
para exprimir o surrealismo brasileiro!
 - VIDA, PAIXÃO E MORTE DE UM BURGUES BRASILEIRO!

Oficina
 RUA JACÉGUAI, 520
 TELEFONE: 32-3039
 Diariamente - 21 hs.
 Sábados 19:45 e 22:30
 Domingos - 18 e 21 hs.

Cenários e figurinos: HELIO EICHBAUEIL
 Direção: JOSÉ CELSO MARTINEZ CORREIA
 Espetáculo dedicado a GLÁUCIA ROCHA
 Madrinha — DONA MARIA DO CAÍMO ABREU SODRÉ
 Padrinho — GOVERNADOR PAULO EMENÉTEL

Edgar G. Araújo Renato Dohal Líana Duval Abrahão Faro Renato Borghi Iná Xandi Fernando Pezoto Francisco Martins Dioco Migliaccio Odário Augusto Lily Prager

Totó Fruta do Cande Índio das Bolachas Aymoré Joana (João dos Dóram) O Americano Abelardo I (Rei da Vela) Princesa de Londres Abelardo II Seu Pitanga D. Poluquinha Perulgo Dona Cesarina

O ESTADO DE SÃO PAULO - 19.8.67

Figura 6. Divulgação da peça no Estado de São Paulo. Fonte: <https://escritosdevagner.wordpress.com/> Acessado em: 24 de Setembro de 2024.

Cada movimento dentro do espetáculo tinha uma intenção muito específica dentro do conjunto da obra, se por um lado o grupo se valia da espinafração, da exacerbação da sexualidade, a montagem do Oficina também tinha um alto caráter conotativo através dos gestos dos personagens revelando assim o quanto Zé Celso e seus atores forem minuciosos na criação do espetáculo.

Esses gestos todos, com alto teor conotativo, iriam colaborar com uma das características mais marcantes do espetáculo, o espírito analítico. Cada gesto, cada entonação, cada traço de maquilagem, cada figurino, o cenário, a colocação das personagens no palco, a música, criavam uma linguagem cênica carregada de significados. (...) Enfim o que era desconcertante é que essa caótica salada feita de experiências das mais diversas, incorporadas nas personagens, de figurinos desenhados pelos próprios atores como sugestão de circo, de ópera de revista, do Berliner Ensemble, de touradas, de gaúchos, paulistas, mineiros, dessa música que ia desde Bidu Saião até Gournot, resultava, na maioria das vezes, numa rígida, fixa e perfeita sincronização, como se o maestro chamado José Celso estivesse, o tempo todo, presente na frente do espetáculo. (SILVA, 2008, p.153).

Segundo Silva (2008) o oficina consegue com *O rei da vela*, uma reformulação estético-ideológica e fica evidente a nova forma de expressão implementada pelo grupo nos palcos, assim como o programa de análise crítica da realidade social, objetos de estudo das oficinas que o grupo fez com Leandro Konder e Luis Carlos Maciel apareciam apreendidas pelos atores e atrizes no palco. Houveram críticas severas como a de Anatol Rosenfeld que considerou a ofensiva em suas diversas nuances, em “seu artigo “*O Teatro Agressivo*” dizia ser José Celso Martinez Correa o virulento expoente brasileiro deste tipo de teatro” (SILVA, 2008, p.153) e faz uma observação a respeito da montagem do Oficina:

O espetáculo agride intelectualmente, formalmente, sexualmente o espectador, isto é, chama às vezes o espectador de burro recalçado, reacionário. José Celso pretende esbofetear o público, fazê-lo engolir sapos, e até jibóias (ROSENFELD, 1973, p.5).

Quanto ao excesso de agressividade apontado por Rosenfeld, Silva (2008) expõe que a nova expressão que o Oficina inaugurava com o *rei da vela*, era de fato agressiva, porém uma agressividade explicável, sobretudo pela atitude das pessoas que frequentavam os teatros naquele período, Zé Celso não procurava se dirigir apenas ao intelecto do público que o assistia, mas também provocar o

estômago, a boca, no sentido de causar uma certa náusea aos espectadores, que no entender do diretor do Oficina estavam muito passivos e com a sensibilidade atrofiada. Fazia-se necessário então um teatro malcriado, pungente para sacudir os espectadores imersos em apatia.

Muito do impacto causado pela peça se deve a essa agressividade apontada por Rosenfeld, de fato havia uma “agressividade indireta, que se mantinha dentro dos limites do palco, que se manifestava moralmente pela sua obscenidade” (SILVA, 2008, p.154). Não podemos esquecer que a ditadura militar já estava instaurada no país naquele momento e quando se dirigia uma crítica para determinados grupos poderia ser um motivo para o início de uma confusão. Houve diversas vezes ameaças por parte de integrantes da plateia, que fez com que o Oficina se precavesse montando o seu próprio esquema de segurança para evitar invasões ao palco e até mesmo o próprio Fernando Peixoto interpretou Abelardo II várias vezes com um revólver na cintura carregado com munição de verdade. Armando Silva defende que apesar do grande impacto agressivo que teve a peça, há também “um programa de trabalho coordenado por uma pesquisa formal e um programa de ação ideológica” (SILVA, 2008, p.154). Ou seja, o grupo tinha um objetivo e estava trabalhando no desenvolvimento do mesmo e havia um trabalho consistente que espelhava a nova fase pela qual o grupo decidiu passar.

Por outro lado, houve também críticos, que reconheceram o trabalho feito por Zé Celso e sua trupe, em seu empreendimento cênico de misturar diferentes tipos de atuação para satirizar a realidade nacional, um exemplo destes é Yan Michalski que destaca o avanço feito pelo teatro Oficina

um novo estilo de interpretação brasileiro, fundado nas teorias modernas de antiilusionismo e misturado com nossas características nacionais de malícia quase que avacalhada. Essa fusão foi alcançada graças ao amplo aproveitamento, naturalmente e devidamente estilizado e criticado, de nossa tradição cultural: a chanchada. (MICHALSKI apud SILVA, 2008, p.152).

Podem ter opiniões diversas acerca da montagem do Oficina, mas não se pode deixar de emitir uma opinião acerca do que Zé Celso juntamente com seu grupo apresentou. *O rei da vela* não só alterou os rumos do Oficina, mas também

foi um marco dentro do teatro brasileiro, que aguçou os sentidos das artes cênicas desde a sua estreia.

4. As múltiplas aplicações antropofágicas, devorando para reorganizar

O século XX nos mostra que a antropofagia, seja no seu nascimento enquanto conceito em 1922, seja na sua retomada em 1967 num campo mais amplo dentro das artes, esteve presente em momentos de grande transformação social e política no país. Nas primeiras décadas do século XX existe uma busca por uma “identidade brasileira”. Gilberto Freyre formula a ideia de que o Brasil foi o resultado de um processo de mestiçagem e convivência de diferentes culturas, em especial a indígena, africana e portuguesa, as quais Freyre entende como os três principais grupos étnicos na formação do Brasil. No mesmo ano que Freyre publica seu clássico *Casa Grande e Senzala*, considerada a obra fundadora da sociologia brasileira, que teve críticas severas por parte de Abdias do Nascimento, Darcy Ribeiro, Florestan Fernandes no sentido de que a obra ignorava sobretudo a violência do processo de mestiçagem no país, os conflitos e tensões que permearam esse processo e era uma narrativa romântica acerca da história, e que não dava conta das opressões e do racismo enfrentado pelos afro-brasileiros. Oswald de Andrade escreve *O rei da vela*. O canibalismo cultural oswaldiano chega na mesma época com um dos principais pensamentos sobre a formação da nossa identidade brasileira. Hoje temos a consciência de que esse processo foi muito romantizado. Das três raças apontadas por Freyre como os principais pilares constituintes da identidade brasileira, ou seja, os brancos europeus, os indígenas e os africanos, a contribuição cultural destes dois últimos foi negligenciada por séculos. Mais recentemente, no século XXI é que se começa a revisitar com mais força essas influências, desta vez com a presença de pessoas originárias das respectivas comunidades na reformulação das narrativas sobre como foi essa convivência cultural entre brancos, pretos e indígenas.

Na década de 1930 o conceito de antropofagia não foi levado adiante pela classe artística sobretudo após o rompimento de Oswald de Andrade com Mario de Andrade e Tarsila do Amaral. Já na década de 1960 há um desenvolvimento maior da ideia, que ultrapasse a literatura na qual estava enraizada na década de 30 e toma forma em outras vertentes artísticas, criando um movimento que sacudiu a cultura brasileira e repensou a nossa identidade nacional e nossa vontade de troca

com o resto mundo. A antropofagia da década de 1960 teve como intuito muito presente uma busca de propagar os nossos produtos culturais para dialogar com outras partes mundo, uma tentativa de criação de pontes simbólicas entre culturas geograficamente distantes, o que desvela também uma possibilidade de aplicar o pensamento antropofágico no campo social: poderia também a antropofagia operar como uma busca de uma linha de comunicação entre culturas distintas?

Na ideia proposta por Oswald na década de 30, existiu uma intenção de se desvincular das tradições que eram pura e simplesmente assimiladas da Europa, as vanguardas europeias, eram para as elites, as artes maiores e a sua reprodução nessa terra refinaria o gosto estético brasileiro. Uma tradição que bem representava isso, era o parnasianismo, o culto à forma, perfeição técnica, objetividade, uma linguagem elaborada e precisa. Para uma transgressão à maneira de uma vanguarda artística, foi necessário a deglutição da tradição, a apreensão daquela forma e após um período de mastigação, e assim metaforicamente no estômago pedaços da forma se juntam a pedaços de outras formas, isso tudo banhado a emoção e vivência, e com isso vomita-se um rearranjo de formas antigas e ideias novas, que reflete em sua existência os traços tradicionais que demonstram de onde veio, juntamente a criações e brilhos, fruto da mistura, da convivência agressiva, prazerosa e caótica de opostos, das quais a razão até duvida, mas não lhe pode negar a sua existência e expressividade. Essa substância que é - devir de um passado, refletido e presente vivo - é sagrada, orgânica, fruto da curiosidade e do desejo que existe na humanidade.

Diz a clássica frase atribuída ao cientista Lavoisier: “Na natureza, nada se perde, nada se cria, tudo se transforma”. Esse é o princípio de conservação da massa, que expressa a ideia de interconexão dos ciclos naturais, mal sabia Lavoisier que esse princípio poderia se aplicar no campo artístico. Oswald captou a ideia, comemos uma coisa e vomitamos outra, “tupi or not tupi, thats the question”, o ser ou não ser eternizado por Shakespeare, deslocado por Oswald para evidenciar a busca da nossa essência ontológica enquanto brasileiros.

O Brasil vive ciclos democráticos seguidos de ciclos autoritários, tivemos o Estado Novo (1937-1945) e a Ditadura Militar (1964-1985). Nesse sentido a antropofagia enquanto uma proposta de se reinventar a partir da síntese de ideias diferentes, pode ser um caminho para a superação de certas crises que vivenciamos hoje, por exemplo, a do campo político. E o próprio Zé Celso remonta

a peça *O rei da vela* em 2018, ano de eleições presidenciais no país, onde o ex-presidente e entusiasta do regime militar, Jair Bolsonaro foi eleito.

O Brasil foi construído antropofagicamente e talvez seja por isso que Oswald inicia o seu *Manifesto Antropofágico com a seguinte frase* “Só a ANTROPOFAGIA nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.” (ANDRADE, 1928, p.3).

Do ponto de vista histórico, político e sociológico, nós brasileiros estamos de certa forma sempre obrigados pelas circunstâncias a nos reinventarmos, já que no nosso país paira uma instabilidade em nossos percursos. Nossos avanços no que tange às políticas públicas de estímulo e acesso à cultura, por exemplo, são sempre ameaçados, quando não extintos, já que a cultura costuma ser uma área perseguida por qualquer regime autoritário. E nem precisa ser em um regime autoritário, há pouco tempo tivemos um governo que não dava valor à cultura, nem do ponto de vista simbólico, tampouco do ponto de vista material, material no sentido de ser uma área que é capaz de movimentar a economia, e foi um governo eleito democraticamente. Um corte de verba tem a mesma funcionalidade da censura em certos contextos. Inviabilizar produções culturais que se propõem a denunciar e debater problemas sociais são marcas de um autoritarismo mesmo dentro de uma democracia. É uma marca dos movimentos reacionários colocar a cultura como vilã, pois a classe artística tende em sua maioria a usar da criatividade e irreverência para questionar os valores reacionários que são fundamentais para grupos que são favoráveis a ditaduras. A antropofagia, enquanto possibilidade de recombinar, mastigar, engolir e vomitar coisas que compõem a nossa cultura, para que possamos nos refazer de maneiras diferentes, buscando novos começos e novos fins, pode sempre ser retomada, reutilizada no contexto atual e futuros, já que no Brasil é sempre necessário retomar, ressignificar, reestruturar as coisas que são da nossa cultura, para não esquecer, para desmistificar, para refinar, para reinventar, de modo que possamos sempre estar evoluindo com consciência daquilo que fomos, estamos e seremos. A antropofagia se propõe à ruptura do que já existe, uma interrupção de continuidade de uma determinada tradição. Tal fratura tem uma única função, realocar as partes quebradas em outras estruturas, criando assim novas combinações, desordenadas, caóticas e férteis de inventividade.

Talvez seja porque a antropofagia remete a uma busca pela alteridade, onde no encontro e na troca com o outro pode-se criar o novo. Isso demanda uma

atitude democrática, de posições de poder horizontalizadas, para que possa ser aproveitada em sua totalidade. O oposto da em uma ditadura, onde se verticaliza as posições de poder e o que se tem são ordens para cumprir e então se estreita as trocas e isso impacta tanto as relações artísticas quanto as relações sociais em geral. O fato de a antropofagia ser uma ideia que visava romper com uma estrutura posta já o torna malquisto a um governo totalitário, que necessita em seu âmago que seus comandados, ou dominados, reproduzam os valores conservadores que a pátria os ensina, ou os impõe.

Qualquer sistema que necessite de armas para provar a sua legitimidade é duvidoso e ofende o impulso da criação. Existe a possibilidade de uma classe artística se manter produtiva dentro de um sistema autoritário, ou sendo combativa e duramente silenciada, ou conseguindo veicular suas mensagens de maneira indireta para driblar a censura, mas sendo silenciada quando descoberta, ou sendo dócil. Mas docilidade não combina com o pensamento antropofágico. Mesmo sob o arbítrio de um sistema autoritário, a criação com a crítica social é possível, embora o cerceamento da liberdade dificulte a veiculação de determinadas ideias, sempre se pode recorrer a metáforas para se dizer o que se quer, sem parecer que o disse, a própria ideia de antropofagia surge como metáfora. A antropofagia pode ser um caminho para se falar de tudo o que se pode e não se pode dizer, até porque dentro de uma concepção antropofágica pode-se misturar elementos que parecem antagonistas, para que juntos, misturados esses elementos consigam conviver. A antropofagia mastiga tudo, inclusive o autoritarismo e do autoritarismo retirar uma sátira, uma crítica ou uma piada.

Criações artísticas podem ser duradouras ou efêmeras, podem ser atemporais ou permanecerem datadas em alguma época, como algo que saiu fora de moda. Ainda assim, mesmo quando morre, uma obra pode ser capaz de demonstrar um novo caminho. Se a estrutura como um todo não tem mais vida, suas partes podem se tornar a engrenagem de outros projetos, dessa forma vislumbramos o infinito universo da criação, a partir de uma colagem de matérias e formas artísticas distintas, que redefinem o efeito causado pela obra recém parida.

A ideia da antropofagia é alimentar-se de tudo que nos constitui para que não sejamos reprodutores de uma cultura dominante, representantes de tradições que poderiam nos limitar enquanto seres criadores e nos colocar como repositores do passado. Hoje navegamos em um século imenso de possibilidades, conexões

virtuais com as partes mais longínquas do nosso país, acesso à cultura dos povos que juntos em uma convivência hostil, moldaram esse país, a sangue e suor, mas também com muita música e dança. Esse conteúdo à disposição é quase um convite ao banquete antropofágico, quantas descobertas podem surgir, seja no campo artístico, social, econômico e político?

Quando artistas realizam colagens como um método de criação, seja na música, no teatro ou nas artes plásticas, trata-se de uma forma de conhecer e devorar correntes estéticas diversas, uma opção para se reinventar. Seja buscando no passado, ou experimentando as ferramentas artísticas mais atuais possíveis para agregarem em suas obras. Por admitir uma mistura constante, da antropofagia pode evocar singularidades dentro da criação, uma mudança brusca de direcionamento estético ou um engajamento político diferente pode ser a reverberação do processo. Quando se come de tudo, como prospectar o resultado que virá a seguir? Não seria a antropofagia uma maneira de se buscar uma criação livre? Um dispositivo de experimentação constante?

A antropofagia segue tendo outros desdobramentos nos tempos contemporâneos, 80 anos depois do lançamento do *Manifesto Antropofágico* (1928), o poeta Sérgio Vaz lança seu *Manifesto da Antropofagia Periférica* (2008) o que reflete em parte, os pequenos avanços alcançados através de governos democráticos, como a alfabetização e a maior entrada de pessoas de classes mais desfavorecidas nas universidades. Não quero sugerir que a cultura popular não possa antropofagizar sem estar vinculada a algum movimento acadêmico ou a qualquer grupo intelectual, até porque a cultura popular sempre foi farta de inventividade, porque sempre conviveram com a falta de acesso e instrução a cultura e nunca deixaram de produzir cultura por isso. Antropofagia tem muito a ver com a intuição, a sensibilidade e as vivências que uma pessoa carrega e como ela encontra um caminho para expressar isso junto. Mas de fato estas transformações sociais auxiliaram um maior número de pessoas de localidades diversas com recursos simbólicos e intelectuais diferentes a pensar sua própria formação de identidade.

O sarau Cooperifa reúne todas as quartas feiras cerca de 200 pessoas para recitar poemas no bar do Zé do Batidão, localizado no Jardim Miriam, no sul da cidade de São Paulo. O movimento é reconhecido dentro da sua localidade e acaba conseguindo criar uma identidade dentro da favela. Através da cooperação,

os poetas e poetisas que compõem o sarau da Cooperifa não querem importar a arte do centro e sim criar mecanismos para que ela seja produzida no âmago da periferia pelas pessoas que ali residem.

O sarau da Cooperifa vem somar-se às manifestações culturais da periferia que acabaram por definir, organizar, valorizar, metamorfosear e construir uma identidade para o lugar e para o homem periférico. Lugar este construído a partir dos restos trazidos por um centro consumidor e criador de códigos dominantes, mas que, no entanto, foi e é continuamente abalado por essa nova proposta de resgate ao que há de mais genuíno nas margens da cidade através da expressão poética. Os poetas da Cooperifa tem como objetivo trazer o centro para os becos e vielas das periferias. Não importar a arte, mas produzi-la no seio de sua realidade cultural. Assim, apropriando-se desse espaço de um modo diferenciado, isto é, unindo arte e conhecimento, identidade e reconhecimento de um povo esquecido (FERNANDEZ E LEITE, 2022, p.474).

Sérgio Vaz, poeta, idealizador do sarau, e autor da obra *Cooperifa: Antropofagia periférica*, lançada em 2008, que busca trazer a discussão de efervescência cultural para dentro da favela.

Segundo Fernandez e Leite (2022) o poeta relata que a idealização deste sarau parte do desejo de mudança na periferia e não de mudar da periferia, reforçando o orgulho em pertencer aquele local e a certeza de que se pode produzir coisas belas mesmo em meio a precariedade de um lugar que geralmente é esquecido pelos governos. Sérgio Vaz, escreveu dentro de sua obra já mencionada, um manifesto, intitulado *Manifesto da Antropofagia Periférica*, que assim como o manifesto de Oswald, é composto por aforismos.

O fato de se conseguir dentro de uma favela, onde se encontra muitas vezes a falta de coisas básicas como saneamento, infraestrutura, hospitais, escolas, etc, se ter uma atitude de produzir e proliferar saberes artísticos, para que uma determinada comunidade seja independente de outras partes da cidade para acessar eventos culturais e obras de arte é revolucionário, e coaduna com uma ideia de enfrentamento de uma violência simbólica, que se dá também através de um distanciamento geográfico. Se essas pessoas da periferia, antropofagizarem os seus saberes entre si, criarão a sua própria cultura e não ficarão reféns de algum discurso qualquer que pretenda os dominar ou inferiorizar.

Acredito que a antropofagia é tão relevante na cultura brasileira, dado que mesmo antes do conceito ganhar relevância dentro da área cultural, a reinvenção constante já estava presente na fundação do país.

Considerações finais

A antropofagia enquanto forma de conceber uma identidade cultural, teve em sua origem em 1928 uma ligação muito restrita à literatura. A antropofagia enquanto ideia caiu em ostracismo e só foi redescoberta no final da década de 1950, com os irmãos Haroldo e Augusto de Campos quando estes desenvolvem a poesia concreta e atingindo seu ápice nos anos 1960, quando se espalha pelas artes plásticas através de Hélio Oiticica, no cinema com Glauber Rocha, na música com a Tropicália e no teatro com a encenação de *O rei da vela* pelo teatro Oficina.

Com ênfase na análise da peça *O rei da vela*, este trabalho se propôs a entender como o diretor do teatro Oficina montou a peça, alinhado com a ideia de antropofagia de Oswald de Andrade. O caminho que Zé Celso encontrou foi buscar nas manifestações mais populares do país, nos tipos mais conhecidos do grande público, apresentadores de tv, políticos, na quebra das tradições formais, na mistura de circo, com chanchada, com ópera, para criação de uma sátira política recheada de descompostura e agressividade, tal qual era a realidade nacional em 1967.

Zé Celso só teve acesso a Oswald através de seus escritos. Montou a peça seguindo algumas orientações já deixadas no texto e também antropofagizando à sua maneira. Oswald por exemplo já havia escrito o texto com as marcas sexuais, Zé Celso as teatralizou a ponto de se tornarem agressivas na visão de alguns críticos e esse foi um dos fatores pelos quais a encenação foi considerada subversiva e posteriormente censurada. A utilização de diversos tipos de interpretação dentro da peça foi um marco dentro do teatro, o Oficina estava literalmente comendo de tudo para a criação do *O rei da vela*, podemos concluir de fato que o Oficina realizou a trajetória antropofágica que Oswald desejava, mas que não conseguiu realizar na década de 30.

A antropofagia pode operar para além das obras de arte, pode atuar em qualquer dimensão onde haja interação entre seres humanos, ela pode estar no congresso, nas favelas, nas universidades, como mecanismo que promove a síntese dos saberes em nome de um rearranjo singular, plural em suas referências, mas único em sua atividade e possibilidade de contribuição.

Referências

- AIDAR, Laura. Semana de Arte Moderna. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/semana-de-arte-moderna/>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. Revista de Antropofagia. São Paulo, Ano 1, Número 1, p.3 e 7. Maio, 1928.
- DIANA, Daniela. Movimento Antropofágico. **Toda Matéria**, [s.d.]. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/movimento-antropofagico/>. Acesso em: 19 mar. 2023.
- FARIA, João Roberto (org.). **História do teatro brasileiro, volume 2: do modernismo às tendências contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, SESC São Paulo, 2013.
- FERNANDEZ, Rafaela; LEITE, Fernanda Mara Campos, Antropofagia marginal periférica ecoando das favelas. **Letras**, [S. l.], n. 59, p. 473–489, 2022. DOI: 10.5902/2176148537239. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/37239>. Acesso em: 22 set. 2024.
- FREYRE, Gilberto. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. São Paulo: Global, 2006.
- PRADO, Décio de Almeida. **Exercício Findo**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- RICUPERO, Bernardo, **O “Original” e a cópia na Antropofagia**. Disponível em <https://www.scielo.br/j/sant/a/tx3B7yPNhZsLVnkdP7wbsgC/?lang=pt#>. Acesso em 19.ago.2024.
- ROSENFELD, Anatol. **O teatro da Agressão**, in Texto e Contexto, São Paulo: Perspectiva, 1973.
- SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2017.
- SILVA, Armando Sérgio da. **Do teatro ao Te-ato**. São Paulo: Perspectiva: 2008.
- TAVARES, Renan. **Teatro Oficina de São Paulo: seus primeiros dez anos [1958 -1968]** São Caetano do Sul, SP. Yendis Editora, 2006.
- TROPICÁLIA . In: **ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras**. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3741/tropicalia>>. Acesso em: 10 de Dez. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- VAZ, Sergio. **Cooperifa: antropofagia periférica**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2008.

XAVIER, Renato. Reminiscências da Antropofagia oswaldiana. **Leviathan** (São Paulo), São Paulo, Brasil, n. 15, p. 1–21, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/leviathan/article/view/150302>. Acesso em: 20 set. 2024.