



UMA MEDITAÇÃO ANTROPÓFAGA: COMO O *MANIFESTO* SE TRANSFORMA EM *MACUMBA*?

AN ANTHROPOPHAGOUS MEDITATION: HOW DOES THE *MANIFESTO* BECOME *MACUMBA*?

Luciana C. B. Ferreira*

* luhbusson@gmail.com

Concluiu Licenciatura em História da Arte pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2005) e Especialização em Literatura Brasileira (2022). Mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (ingresso em 2021) junto ao Programa de Pós-Graduação de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro – RJ).

RESUMO: O objetivo deste trabalho é refletir sobre o diálogo entre literatura e teatro através da análise de registros em vídeo do espetáculo *Macumba Antropófaga*, encenado pela Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, em 2017. A proposta da performance teatral consiste em fazer uma “meditação” (UZYNNA UZONA, 2017, s.p.) sobre o *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade, através do canto e da dança. Em *Macumba*, os aforismos que compõem o *Manifesto* são cantados pelo coro. Neste processo, o *Manifesto* deixa de ser um texto escrito por um autor individual e vira música, canto, dança, a ser incorporado por uma entidade teatral coletiva. Diante disto, nos perguntamos: como é realizada a apropriação cênica do *Manifesto* pelo coro? Que novos sentidos o canto do coro traz para o *Manifesto* durante a performance? Como o coro apresenta o *Manifesto*, publicado originalmente em 1928, para o espectador contemporâneo?

PALAVRAS-CHAVE: *Manifesto Antropófago*; *Macumba Antropófaga*; antropofagia; Teatro Oficina; Oswald de Andrade.

ABSTRACT: The objective of this work is to reflect on the dialogue between literature and theater through the analysis of video recordings of the *Macumba Antropófaga* show, staged by Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, in 2017. The purpose of the performance is to be a “meditation” (UZYNNA UZONA, 2017, s.p.) through song and dance on Oswald de Andrade’s *Manifesto Antropófago*. In *Macumba*, the aphorisms that make up the *Manifesto* are sung by the choir. In this process, the *Manifesto* ceases to be a text written by an individual author and becomes music, singing, dance, to be incorporated by a collective theatrical entity. In view of this, we ask ourselves: how is the scenic appropriation of the *Manifesto* carried out by the choir? What new meanings does the singing of the choir bring to the *Manifesto* during the performance? How does the choir present the *Manifesto*, originally published in 1928, to the contemporary viewer?

KEYWORDS: *Manifesto Antropófago*; *Macumba Antropófaga*; anthropophagy; Teatro Oficina; Oswald de Andrade.

INTRODUÇÃO: OSWALD DE ANDRADE E O CÂNONE

O escritor Oswald de Andrade teve uma relação turbulenta com o cânone literário. Alfredo Bosi (1994, p. 358), explica que, durante a década de 1920, Oswald ganha destaque no modernismo, sendo responsável por divulgar a obra de Mário de Andrade e por articular a Semana de Arte Moderna. No entanto, da década de 1930 em diante, nem todas as publicações de Oswald de Andrade são bem recebidas pela crítica, devido ao seu empobrecimento financeiro e ao caráter político de suas obras. Oswald faleceu em 1954, sentindo-se abandonado e esquecido.

Em meio a essa obra em processo de abandono, os textos teatrais de Oswald de Andrade foram, durante muito tempo, considerados um ponto problemático em sua produção literária. Alfredo Bosi (1994) classifica o teatro oswaldiano como “muito mais próximo de um expressionismo pansexual que da assunção dinâmica dos conflitos sociais” (p. 360). O crítico teatral Sábato Magaldi reconhece o valor dos textos teatrais oswaldianos, porém lamenta que eles sejam “irrepresentáveis” (MAGALDI, 1962, p. 204) devido à audácia de sua concepção. Ainda de acordo com Sábato Magaldi:

Foi preciso esperar 30 anos, desde a publicação, para que O rei da vela irrompesse na montagem do Teatro Oficina, dirigida

por José Celso Martinez Corrêa, como espantosa obra de vanguarda. Até essa prova palpável da teatralidade de Oswald, ou não se acreditava nos valores cênicos de suas peças ou se esperava que elas fossem levadas para se fazer um juízo definitivo (MAGALDI, 2013, s. p.).

Tendo sido “o único autor modernista que havia tentado o teatro, depois de 1922” (MAGALDI, 2013, s. p.), Andrade trouxe uma inovação radical em sua dramaturgia, utilizando-se da ruptura para construir uma linguagem nova e até então sem precedentes. Podemos aqui encontrar um paralelo entre a produção dramática e a produção poética de Oswald, uma vez que, conforme aponta Haroldo de Campos (2017): “A radicalidade da poesia oswaldiana se afere, portanto, no campo específico da linguagem, na medida em que esta poesia afeta, na raiz, aquela consciência prática, real, que é a linguagem” (p. 240). De acordo com Campos (2017), Oswald de Andrade foi pioneiro ao trazer para a poesia brasileira as marcas de oralidade, a síntese, o anti-ilusionismo e a objetividade.

Ao comentar as obras dramatúrgicas do escritor, Magaldi aponta que Oswald se interessava “pela fala colhida ao vivo, na rua” (MAGALDI, 2013, s. p.) para criar diálogos que eram, simultaneamente, sintéticos e com uma “teatralidade evidente” (MAGALDI, 2013, s. p.). O resultado

são textos teatrais inovadores que, justamente por este motivo, tiveram de esperar muito tempo para chegar aos palcos. Oswald de Andrade faleceu sem ver a montagem cênica de suas peças.

O TEATRO OSWALDIANO (E A DEVORAÇÃO DO OFICINA)

Foi devido aos textos dramáticos, entretanto, que Oswald voltou a ser reconhecido como um dos grandes autores modernistas do Brasil. Foi a partir da montagem de *O Rei da Vela*, feita em 1967 pelo Teatro Oficina, que se deu “o primeiro reconhecimento público de Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular”, conforme explica a filha do escritor, Marília Antonieta de Andrade (2012, p. 75).

O professor Armando Sérgio Da Silva conta que o processo criativo do Oficina, que culminou com a montagem de *O Rei da Vela*, possibilitou que o grupo pudesse estudar a cultura brasileira, levando-os a “encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar com a realidade de um país” (SILVA, 2008, p. 151). O caminho criativo encontrado pelo coletivo teatral ampliava o diálogo com a obra oswaldiana, uma vez que, para montar o espetáculo, o diretor José Celso Martinez Corrêa recorreu

à proposta de antropofagia formulada por Oswald de Andrade em 1928.

Em seu *Manifesto Antropófago*, Andrade se apropria da figura do índio brasileiro, que fazia rituais de devoração dos corpos dos inimigos com objetivo de assimilar suas qualidades, para propor um caminho que possibilite o desenvolvimento da arte e do pensamento de vanguarda em um país historicamente colonizado e periférico como o Brasil. A antropofagia une elementos novos e tradicionais, brasileiros e estrangeiros e se caracteriza, pela combinação “da receptividade generosa e do senso crítico que rejeita, seleciona e assimila” (NUNES, 1979, p. 21). Para a montagem de *O Rei da Vela*, Martinez Corrêa se utilizou da antropofagia para apresentar um espetáculo inovador, uma vez que:

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre. José Celso iria promover uma espécie de massacre teatral, de deglutição das formas fixas. 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. [...] Ele parodiava quase todos os estilos, transformando o espetáculo numa forma provocativa (SILVA, 2008, p. 145).

No “Manifesto de *O Rei da Vela*”, publicado originalmente em 1967, o diretor do Teatro Oficina, José Celso Martinez Corrêa explica que, ao ler o texto, o grupo encontrou “o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um cogito muito especial: Esculhambo, logo existo. [...] Tudo isso não cabia no teatro da época [...]. Era preciso reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro” (CORRÊA, 1998, p. 85). De acordo com Martinez Corrêa (1998), toda a simbologia de *O Rei da Vela* “procura conhecer a realidade de um país sem história, preso a determinados coágulos que não permitem que essa história possa fluir” (p. 89) por isso “a história real somente se fará com a devoração total da estrutura [...] onde só a fecundidade da violência poderá parir uma história” (p. 89). Por todos estes motivos, sob a ótica de Martinez Corrêa (1998), a única fidelidade possível a Oswald de Andrade, no que diz respeito à montagem teatral, é utilizar a liberdade de criação para “tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, etc.” (p. 89).

O Teatro Oficina escolhe levar a proposta antropófaga de Oswald de Andrade para o campo cênico se alimentando

de diversos gêneros teatrais para criar um espetáculo anti-ilusionista e inovador através do sincretismo de diversas linguagens performáticas como o circo, o teatro de revista e a ópera unidos em um só espetáculo. Outro ponto importante para o grupo de teatro era dar visibilidade à denúncia da hipocrisia social que Oswald de Andrade fazia em seu texto. Para alcançar esse objetivo, o Oficina se volta para a violência expressa na metáfora da devoração e se propõe a fazer um “teatro da crueldade brasileiro” (CORRÊA, 1998, p. 98), que deixasse o público teatral (composto principalmente por pessoas das classes média e alta) desconfortável ao ser confrontado com o próprio cinismo:

Essa nova forma de expressão era extremamente agressiva; agressividade explicável em virtude do público frequentador de teatro estar cada vez mais apático, cada vez mais passivo. A plateia universitária, por exemplo, que compunha a grande maioria dos espectadores, ia ao teatro já sabendo o que ia ouvir. Para José Celso e seus atores, no entanto, não se tratava apenas de se dirigir ao intelecto humano, mas ao seu estômago, fígado, boca, etc. (SILVA, 2008, p. 153).

A partir de 1967, portanto, o Oficina se apropriou da antropofagia para criar uma forma de fazer teatro que fosse, ao mesmo tempo, nacional e de vanguarda. Nacional, porque se preocupava com questões políticas, históricas

e culturais brasileiras e porque utilizava formas artísticas que faziam parte da cultura popular do país, como o circo, a chanchada, o teatro de revista e o carnaval. E de vanguarda, porque recorria às linguagens artísticas inovadoras, como o *Living Theatre* (grupo de teatro experimental norte-americano, que veio ao Brasil e com o qual José Celso conviveu por um curto período de tempo), o Cinema Novo e o Teatro da Crueldade de Antonin Artaud para construir a sua própria forma de fazer teatro.

Ao longo de pouco mais de 50 anos, as pesquisas do grupo se preocupam em explorar, expandir e pesquisar a estética e filosofia antropófagas em diversos espetáculos teatrais e na produção de filmes, bem como de núcleos de pesquisa voltados para os diferentes aspectos da produção teatral (atuação, iluminação, música, vídeo). O diálogo entre a obra literária de Oswald de Andrade e o teatro se aprofundou com o passar do tempo. O diretor José Celso Martinez Corrêa encenou diversos textos de Andrade ao longo dos anos: *O Rei da Vela* foi aos palcos em 1967, 1971, 1985, 2006 e 2018, além de ter virado um filme, em 1982; *O Homem e o Cavalo* foi aos palcos em 1984. O *Manifesto Antropófago*, uma das obras mais conhecidas de Andrade, apesar de não ter sido escrito como peça de teatro, foi levado ao palco através do espetáculo *Macumba Antropófaga* em 2011/2012 e em 2017. O *Santeiro do Manguê*, poema

dramático publicado postumamente, também teve duas montagens cênicas feitas pelo Oficina, nos anos de 1994 e de 2015, sob o título de *Mistérios Gozozos*.

A quantidade de montagens dos textos de Oswald de Andrade feitas pelo Teatro Oficina nas últimas cinco décadas indica um processo de reflexão constante sobre os textos do autor e uma preocupação, por parte do grupo de teatro, em levar a obra de Oswald de Andrade para diferentes tipos de público, em diferentes épocas, mostrando a atualidade e a relevância da obra oswaldiana para o cenário cultural brasileiro. Assim, podemos dizer que o coletivo Oficina construiu, através de sua história, o senso de responsabilidade no que diz respeito à mediação entre a obra de Oswald de Andrade e o público. De acordo com Patrice Pavis, importante teórico no campo de estudos de teatro, o mediador é aquele que “procura um equilíbrio entre a exigência estética (autônoma) da obra e a educação artística (cidadã) do público” (PAVIS, 2017, p. 191). Para o autor, a mediação torna-se necessária porque o acesso às obras de arte e práticas culturais de vanguarda nem sempre são naturais, havendo muitas vezes desorientação ou resistência a elas por parte do público.

No caso do Teatro Oficina, é necessário ter em mente que o trabalho do grupo não passa por uma tentativa de explicar

ou de racionalizar as obras de Oswald para o público. O grupo se concentra em identificar as potencialidades, a atualidade e a radicalidade dos textos de Oswald de Andrade e, a partir disso, busca desenvolver uma forma cênica que leve a proposta estética e intelectual de Andrade para o público.

Portanto, para o Oficina, a mediação entre as obras literárias e o público é feita através da recriação cênica dos textos, buscando manter a intenção do autor acima da fidelidade àquilo que foi explicitamente escrito por Oswald. Vale lembrar que o Oficina foi o primeiro grupo a encontrar uma solução cênica para os textos teatrais de Oswald que, até então, eram considerados impossíveis de serem montados no palco. Por todos estes motivos, pode-se pensar em uma mediação obra-público no sentido de que o Oficina fez com que os textos dramáticos de Oswald de Andrade pudessem ser fruídos em uma montagem cênica e não apenas através da leitura, o que permite ao público uma nova forma de relacionamento com a obra.

Em poucas palavras, seria possível dizer que o Oficina deu aos textos de Oswald de Andrade a teatralidade, sendo este termo definido como: “o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito” (BARTHES, 1964 *apud* PAVIS, 2011, p. 372).

Este aspecto do trabalho do Oficina em relação à dramaturgia de Oswald é particularmente importante ao lembrarmos da observação de Sábato Magaldi sobre a radicalidade do texto oswaldiano no que diz respeito à linguagem. Para Magaldi (2013, s. p.), uma das inovações trazidas nos textos dramáticos de Oswald é justamente a marca da oralidade, dos diálogos cotidianos. Ao tirar os textos dramáticos de Andrade do papel, tornando possível sua apreciação em um contexto performático, o Oficina desperta o espectador para as potencialidades da obra oswaldiana. O próprio José Celso Martinez Corrêa relata que só pode reconhecer a força presente na literatura de Oswald após a leitura em voz alta de *O Rei da Vela*:

Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide. Mas mudou o natal e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e pós-golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O Rei da Vela* (viva o mau gosto da imagem) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira numa síntese quase inimaginável. [...] Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago cruel, implacável, negro, apresentando tudo a partir de um

cogito muito especial esculhambo logo existo e esse esculhambar era um meio de conhecimento e de expressão de uma estrutura que a sua consciência captava como inviável. [...] Tudo isso não cabia no teatro da época, apto somente para exprimir os sentimentos brejeiros luso-brasileiros. Era preciso então reinventar o teatro. E Oswald reinventou o teatro (CORRÊA, 1998, p. 85, grifo do autor).

Foi somente após o processo coletivo de oralizar o texto, portanto, que o Oficina percebeu o potencial de *O Rei da Vela* e passou a pesquisar uma forma cênica que tornasse possível materializar as palavras de Oswald de Andrade. Devido a este histórico, podemos compreender que muito do trabalho feito pelo Oficina com os textos andradianos passa pela vocalização das palavras, levando o público a perceber a potência dos textos durante um processo que, obrigatoriamente, passa pela fala e pela escuta. Este processo de vocalização do texto será amplamente explorado em *Macumba Antropófaga*, espetáculo que propõe uma apropriação coletiva do *Manifesto Antropófago*, através do canto, música e dança.

DO QUE É FEITO O TEATRO?

Antes de iniciar nossa análise, é importante ter em mente que a análise de uma apresentação teatral pode se revelar desafiadora devido à sua natureza efêmera. A

pesquisa se torna possível porque a TV Uzyna (canal do Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona na plataforma Youtube) realizou a transmissão ao vivo e na íntegra dos espetáculos feitos em 2017. Esses vídeos se encontram ainda hoje disponíveis.

Entretanto, não podemos esquecer que os registros em vídeo não são substitutos das performances ao vivo. O pesquisador Jorge Dubatti (2016, p. 42) aponta que o teatro é um acontecimento que entrelaça convívio, *poiesis* e expectativa, uma vez que o espetáculo cênico é de “natureza corporal, territorial, localizada”. Sendo o teatro uma prática social, o encontro irá fazer com que as pessoas estabeleçam relações com a obra que não podem ser reproduzidas ou conservadas em registros:

No teatro, vive-se com os outros: estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. [...] O convívio multiplica a atividade de dar e receber a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia (DUBATTI, 2016, p. 32).

Este encontro entre atores e público produz sua força poética e artística próprias, independentes do texto escrito, e que irão necessariamente interferir na recepção da obra:

No convívio e a partir de uma necessária divisão do trabalho, são produzidos os outros dois sub acontecimentos, correlativamente: um setor dos participantes do convívio começa a produzir *poiesis* com seu corpo por meio de ações físicas e físico-verbais, em interação com luzes, sons, objetos, etc., e outro setor começa a esperar essa produção de *poiesis*. Trata-se, respectivamente, do acontecimento *poiético* e do acontecimento de expectativa (DUBATTI, 2016, p. 33, grifos do autor).

O acontecimento teatral, portanto, não pode ser conservado. Passada a realização do espetáculo, restam apenas os vestígios (como as filmagens da performance), que possibilitam o estudo dos espetáculos teatrais, mas não substituem o evento cênico perdido.

Diante disso, nossa proposta de realizar a análise do espetáculo *Macumba Antropófaga* e suas relações com o *Manifesto Antropófago* parte da noção de que não temos acesso à performance original, o que nos faz ter a consciência de que nossa percepção do espetáculo está baseada apenas nos registros feitos à época pelo próprio grupo. Cabe lembrar, no entanto, que o Teatro Oficina tem seu próprio núcleo de filmagem e cinegrafistas que integram a companhia. Por este motivo, as filmagens são realizadas com um direcionamento específico, acompanhando os atores, utilizando diferentes recursos do vídeo para dar

o destaque desejado pela direção do espetáculo. Por este motivo, nossas percepções, embora limitadas àquilo que é capturado pela câmera, estão de acordo com as intenções e com a concepção criativa do próprio grupo de teatro.

Para compreender o funcionamento dos diversos elementos que compõem o discurso teatral, é importante também conhecermos a noção de texto espetacular e sua função cênica. De acordo com Josette Féral, em *Além dos Limites*, o texto espetacular é “resultado de uma urdidura cerrada entre o texto e os demais elementos da representação, uma urdidura na qual os elementos estão estreitamente imbricados e quase que indissociáveis” (FÉRAL, 2015, p. 251). A fruição se aprofunda, porque o texto fornecido ao espectador impõe um sentido à peça, ao passo que o texto espetacular tem a função de favorecer a desancoragem de sentido. Esses dois tipos de texto, no palco, se complementam e estabelecem uma relação dialética. Portanto, ao assistir ao espetáculo cênico, teremos, além da percepção do texto literário, a percepção dos demais elementos que contribuem para constituir um sentido específico próprio da peça teatral, que não poderia ser gerado apenas pela leitura do texto e que pode, inclusive, funcionar para questionar as palavras do texto e as intenções originais do autor.

É importante, também, ter em mente que o teatro é uma forma narrativa intermediária, conforme nos explica Irina Rajewsky (2012). A montagem cênica é composta por uma combinação de diferentes mídias (texto, dança, música, iluminação, cenário, figurino, sonoplastia, etc.) que, articuladas, formam uma mídia específica, o teatro. A análise proposta neste trabalho se limita a alguns elementos que integram o espetáculo e de nenhuma forma se propõe a abarcar todos os aspectos e linguagens que, unidos, constituem a performance cênica em sua totalidade.

Iniciaremos o estudo do diálogo que se estabelece entre a *Macumba* e o *Manifesto* com uma breve análise do *Manifesto Antropófago*, para poder então comentar o espetáculo *Macumba Antropófaga*.

O MANIFESTO ANTROPÓFAGO

O *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade, foi publicado em 1928, no primeiro número da *Revista de Antropofagia*. A proposta do periódico era criar uma cultura nacional, trazendo para o leitor debates, informações e notícias sobre a literatura e as artes, além de “apresentar ao público, em primeira mão, algumas obras que viriam a se tornar marcos da arte brasileira do século XX” (AZEVEDO, 2012, p. 77). Algumas das obras publicadas na revista são: o *Manifesto Antropófago*, de Oswald de Andrade;

reproduções de *Abaporu* e *Antropofagia*, de Tarsila do Amaral; um trecho do romance *Macunaíma*, de Mário de Andrade, entre outras.

O tema central do manifesto de 1928, a antropofagia, conforme lembra Benedito Nunes (1979, p. 14), estava presente em diversas obras da literatura europeia durante a década de 1920, não podendo ser associado a nenhum autor em particular. De acordo com Nunes, a antropofagia entra em voga nesta época por estar ligada ao primitivismo, característica importante para diversas correntes de vanguarda, como o fauvismo e o cubismo. Não por acaso é durante a viagem à Europa que Oswald de Andrade irá se voltar para o Brasil, desenvolvendo uma poética primitivista, que se alimentava do nosso “mundo novo, inexplorado e misterioso” (PRADO, 2017, p. 15) para criar obras vanguardistas como *Pau Brasil*, *Primeiro Caderno* e o *Manifesto Antropófago*.

Este primitivismo inovador, que já se encontra presente no manifesto e no livro *Pau Brasil*, se radicaliza em 1928, ao apresentar no *Manifesto Antropófago* uma nova lógica, em que é possível constatar “o pensamento da devoração crítica do legado cultural universal, elaborado [...] segundo o ponto de vista desabusado do ‘mau selvagem’, devorador de brancos, antropófago” (CAMPOS, 2017, p. 234).

Através de uma série de frases curtas, aparentemente sem ordem ou conexão lógica entre si, Oswald de Andrade abre diálogo com a cultura, a ética, a estética e a história que alicerçam a nação brasileira. O *Manifesto* utiliza a linguagem fragmentária e sintética, uma das marcas do autor, para formular a antropofagia, desenvolvendo uma postura de vanguarda cuja força vem justamente daquilo que, teoricamente, deveria ser uma fraqueza em um país que se encontra voltado para um pretenso processo de modernização e de progresso: o primitivismo indígena, a história de colonização e a subordinação cultural perante os países considerados culturalmente desenvolvidos.

Devido ao histórico de colonização, o pensamento hegemônico no Brasil, desde a chegada dos portugueses até uma boa parte do século XX, considerava a Europa como ponto alto do desenvolvimento humano, sendo, portanto, superior ao Brasil em diversos aspectos, especialmente no tocante à cultura e à arte. Diante deste quadro, a antropofagia oswaldiana propõe “não uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação; melhor ainda, uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história [...] capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução” (CAMPOS, 2017, p. 234-235). Durante o romantismo brasileiro, autores canônicos como Gonçalves Dias e José de Alencar, entre outros, mostraram

em suas obras o bom selvagem, um índio pacífico que se submete aos europeus sem questionamentos ou conflitos.

Diante deste índio romântico, que apaga o violento processo de colonização e que faz com que seja natural olhar para os europeus como seres superiores, Oswald de Andrade resgata o indígena antropófago, que aparece em relatos de viagem do século XVI (como aqueles escritos por Hans Staden) e que assustava os europeus justamente por sua insubmissão, bem como por sua postura questionadora e ativa: “o canibal era um ‘polemista’ (do grego pólemos = luta, combate), mas também um ‘antologista’: só devorava os inimigos que considerava bravos para deles tirar proteína e tutano para o robustecimento e a renovação de suas próprias forças naturais...” (CAMPOS, 2017, p. 235).

Beatriz Azevedo, inclusive, chama a atenção para a polissemia expressa no título. Por um lado, é possível compreender o título *Manifesto Antropófago* como um manifesto, gênero textual muito em voga para mostrar quais eram as intenções das vanguardas do início do século XX (a exemplo dos manifestos *Futurista*, *Dadaísta*, *Surrealista* ou da *Poesia Pau Brasil*). Por outro lado, entretanto, também é possível compreender a palavra “manifesto” do título como “algo palpável, evidente, flagrante, inegável”

(AZEVEDO, 2012, p. 46), indicando, portanto, a intenção de assumir nosso passado indígena anterior à colonização através do selvagem antropófago, que o romantismo brasileiro tentará substituir pelo indígena submisso:

Para Oswald de Andrade, essa entidade brasileira advinda da profundidade cultural de nossos ancestrais ameríndios – o antropófago – esteve latente desde a colonização europeia. Latente na acepção de oculto, encoberto; que está presente, mas invisível, não manifesto. Ora, o que Oswald de Andrade faz com esses conteúdos submersos da cultura brasileira é exatamente o processo pelo qual o estado latente se transforma em ente manifesto (AZEVEDO, 2012, p. 47).

Através deste indígena declaradamente aguerrido e devorador, Oswald cria sua metáfora e seu manifesto antropófagos, em que se apropria das diversas correntes de pensamentos dominantes, seja as ufanistas e patrióticas, seja as europeias e cosmopolitas, para fazer o cruzamento de fatores importantes para o pensamento ocidental, em geral, e brasileiro, em particular, como: a psicanálise, o cinema, a Revolução Francesa, o romantismo, o catolicismo, o comunismo, a Revolução Caraíba, os padres José de Anchieta e Antonio Vieira, os elementos da cultura indígena, Goethe, D. João IV, Catarina de Médici, entre outros. Neste processo, Andrade deixa claro que não há possibilidade de

progresso ou de modernização, sem a revisão crítica dos estados de coisas que nos levaram até o presente.

O resultado é uma nova filosofia estética, que não procura negar ou resolver os contrastes, mas que se alimenta deles para formular uma vanguarda primitiva, violenta e crítica. Uma proposta que “devora as inovações estéticas das vanguardas europeias na perspectiva da realidade brasileira e incorpora a tradição de uma cultura apagada pelo colonizador” (AZEVEDO, 2012, p. 59). O manifesto de 1928 propõe, assim, uma nova postura diante da relação nacional x universal, que é capaz de rerepresentar e reformular o pensamento hegemônico por uma ótica particular, que não pode ser cooptada, criando “a possibilidade de uma literatura experimental, de vanguarda” (CAMPOS, 2017, p. 232) em um país periférico, que historicamente se limitou a copiar as inovações intelectuais do exterior. Por isso, podemos dizer que uma das propostas da antropofagia oswaldiana é romper o processo de colonização intelectual do Brasil, tendo em vista “a necessidade de se pensar a diferença, o nacionalismo como movimento dialógico da diferença” (CAMPOS, 2017, p. 237), inaugurando, portanto, uma “nova ideia de tradição (antitradução), a operar como contravolução, como contracorrente oposta ao cânon prestigiado e glorioso” (CAMPOS, 2017, p. 237).

Daí a natureza palimpséstica do *Manifesto*, apontada por Azevedo. Para a pesquisadora, a definição de palimpsesto é “um pergaminho que raspamos a primeira camada para ali escrever outra, mas que não esconde a inicial, de modo que nós podemos ler na transparência, o antigo sob o novo” (GENETTE, 1982 *apud* AZEVEDO, 2012, p. 18). Sendo necessário, portanto, compreender o *Manifesto Antropófago* como texto com diversas camadas sobrepostas, que vão desde o passado ameríndio pré-colonial até as mais novas e arrojadas propostas culturais e tecnológicas da época de Oswald de Andrade.

É um novo paradigma o pensamento Antropofágico: sua forma de atuação é a devoração não só de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. Neste 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, 2012, p. 59).

Em sua publicação original, na *Revista de Antropofagia*, os aforismos estão dispostos em torno de uma reprodução da obra *Abaporu* (1928), de Tarsila do Amaral. Esta união dá continuidade à parceria do escritor e da pintora, iniciada no livro *Pau-Brasil* (1925) e presente também no

livro *Primeiro caderno do aluno de poesia* (1927), em que as imagens e palavras eram apresentadas com igual importância, construindo um texto simultaneamente verbal e visual. A presença central de *Abaporu* no *Manifesto Antropófago* demonstra, como no livro *Pau Brasil*, o diálogo entre as obras de Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade em que texto e imagem se interpenetram, formando uma obra em que linguagem visual e verbal são indissociáveis.

Conforme Azevedo (2012, p. 26) aponta, há dois relatos sobre o surgimento da antropofagia modernista: um feito pelo poeta Raul Bopp (que foi também editor da *Revista de Antropofagia*), segundo o qual a ideia teria surgido durante um jantar com amigos, do qual participaram Tarsila e Oswald. De acordo com Bopp, o prato servido consistia em rãs e, ao observar a semelhança delas com seres humanos, Oswald de Andrade teria criado uma tese burlesca segundo a qual as rãs seriam ancestrais do homem – fazendo com que todos os presentes estivessem próximos de se tornar antropófagos. No jantar seguinte, com o mesmo grupo de amigos, Tarsila teria apresentado seu novo quadro (o *Abaporu*), que foi então batizado de “Antropófago”.

O segundo relato, ainda de acordo com Azevedo (2012, p. 28), é feito por Tarsila do Amaral e informa que o quadro *Abaporu* foi um presente de aniversário para Oswald.

Ao ver a imagem, Andrade achou que a imagem se parecia com um antropófago. No dia seguinte, o casal convidou Raul Bopp para ver a imagem e, juntos, decidiram batizá-lo com a palavra indígena correspondente a “antropófago”. Depois disso, Bopp sugeriu que se fizesse um movimento em torno da imagem.

As duas versões coincidem em pontos importantes, como a presença do trio Andrade, Amaral e Bopp; a agilidade em converter uma brincadeira ou uma impressão em uma proposta artística/cultural/estética; e a importância que o quadro criado por Tarsila teve para que o *Manifesto Antropófago* pudesse ser formulado posteriormente. Não por acaso, a imagem do *Abaporu* se encontra em destaque no texto: ela é, simultaneamente, origem e síntese do manifesto, encarna visualmente a vanguarda e o primitivismo, sendo essencial para que a antropofagia oswaldiana possa ser plenamente compreendida.

O desenho do *Abaporu*, publicado em preto e branco na *Revista de Antropofagia*, tem o caráter singelo e primitivo mais evidente do que na pintura: assim como as ilustrações do livro *Pau Brasil*, o desenho tem os traços rápidos e inacabados. Porém, se as ilustrações do livro evocavam um Brasil idílico, a ausência de cores do *Abaporu* ressalta a figura humana deformada, com a cabeça pequenina,

um pé gigantesco e uma mão com apenas quatro dedos, que causa uma certa inquietação. A imagem familiar do corpo humano agora é apresentada sob um ângulo assustador e inusitado – da mesma forma que, no texto do *Manifesto*, o indígena do romantismo brasileiro, o bom selvagem, se transforma no perturbador antropófago formulado por Oswald.

Como podemos ver, no *Manifesto Antropófago*, a apresentação visual se torna relevante para a compreensão da obra. Beatriz Azevedo chama a atenção para o fato de que, na publicação original, o *Manifesto* trazia como característica uma “arquitetura inovadora, sua construção fragmentária e sintética” (2012, p. 79). As 51 frases encontram-se separadas por linhas horizontais, que indicavam uma mudança de assunto, imprimindo, também, um caráter rítmico à leitura, “criando uma partitura que se apresenta não como um texto corrido em prosa, não como artigo de jornal ou revista – mas como um cardápio” (AZEVEDO, 2012, p. 81). Fatores como “a disposição espacial na página e a indicação visual das quebras entre aforismos, a proposta rítmica do texto em compassos, a sonoridade das palavras, a grafia [...], o significado dos termos, articulando expressão e construção” (AZEVEDO, 2012, p. 16) são importantes para que seja possível realizar uma leitura que compreenda o *Manifesto* não apenas

como um texto, mas também como uma obra poética e estética, respeitando “sua complexidade conceitual, formal, artística e cultural” (AZEVEDO, 2012, p. 16).

A disposição dos aforismos, bem como o cuidado com a pontuação e com a escolha do vocabulário, mostra o cuidado de Oswald com o ritmo e com a musicalidade do *Manifesto*. Outro recurso utilizado para reforçar a oralidade do texto está no fato de que “em sua estrutura fragmentária, o *Manifesto* possui também o que poderíamos chamar de ‘refrões’, frases que se repetem insistentemente, imbricadas nas sentenças, a exemplo de ‘a alegria é a prova dos 9’, encontrada nos aforismos 42 e 47” (AZEVEDO, 2012, p. 80). A estratégia de repetir as palavras pode ser notada também em outros pontos, a exemplo do aforismo que traz a repetição da palavra “roteiros” sete vezes. Conforme aponta Azevedo:

Similar à função de repetição ou de bordões, percebemos ainda uma certa “arquitetura de ecos” (proponho este termo exatamente por fundir a dimensão espaço-temporal) engendrada por Oswald ao compor sua partitura textual utilizando elementos que vão se metamorfoseando no decorrer (do tempo e no espaço) do “*Manifesto Antropófago*”. [...] Essa estrutura de repetição e ecos – ele vai reiterar a afirmação com sutis alterações no fragmento 39, extraindo apenas a palavra “mas”:

“Que temos nós com isso?” – pode lembrar também evocações de manifestações ameríndias, cantos tribais, com sua rítmica mântica e vocabulário conciso (AZEVEDO, 2012, p. 80-81).

Desta forma, muitos sentidos e potencialidades do *Manifesto* acabam por só se realizarem plenamente com a vocalização do texto ou, de acordo com o próprio Oswald: “O material da literatura é a língua. A afasia da escrita atual não é perturbação nenhuma. É fonografia. Já se disse tanto. A gente escreve o que ouve – nunca o que houve” (ANDRADE, 1926 *apud* AZEVEDO, 2012, p. 84). Este sentido da oralidade é fundamental para que seja possível compreender a proposta de fazer uma “meditação” (UZYNA UZONA, 2017) performática sobre o *Manifesto* no espetáculo *Macumba Antropófaga* (2017).

Uma vez formulada, a antropofagia se tornaria uma questão central para Andrade, aparecendo em diversas obras, como ressalta Beatriz Azevedo:

Após esse período inicial, o tema da Antropofagia irá reaparecer *Serafim Ponte Grande* (obra iniciada em 1924, concluída em 1929/30 e publicada em 1933); *O rei da vela* (peça escrita a partir de 1933, publicada em 1937); será lembrado no romance *Chão* (1945); até chegar à formulação da tese “A Crise da Filosofia Messiânica” em 1950. [...]. O tema da Antropofagia avança até

a última obra publicada em vida pelo autor, em 1954, *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe* (AZEVEDO, 2012, p. 29-30).

O *Manifesto*, conforme apontado, é um texto curto, que ocupa menos de duas páginas. Como ele se transforma em uma montagem cênica com quase seis horas de duração?

INCORPORANDO O MANIFESTO: A MACUMBA ANTROPÓFAGA

Nos anos de 2011/2012 e 2017 a Associação de Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona leva ao público a *Macumba Antropófaga*, espetáculo criado a partir do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade. A *Macumba* é composta por três atos, cada qual com seu gênero teatral específico, sendo o teatro de percurso o gênero predominante durante o primeiro ato; seguido pelo segundo ato, em que predomina a estrutura dramática tradicional, ou seja, é apresentada uma história linear com começo, meio, fim; e o terceiro ato é marcado pelas características do teatro pós-dramático apontadas por Hans Thies Lehmann em *O teatro pós-dramático* (2007), como: fragmentação de cenas, quebra de linearidade da história representada, utilização de mais de uma língua (português, francês, espanhol, etc.), dissolução das fronteiras que separam atores e público, utilização de diversos recursos tecnológicos, entre outros.

A proposta do espetáculo *Macumba Antropófaga* consiste em tirar o *Manifesto Antropófago* do papel, através da vocalização de seus diversos aforismos, que vão surgindo como consequência de diferentes eventos ao longo da performance. Neste processo, o *Manifesto* deixa de ser um texto escrito por um autor individual e vira música, canto, dança, a serem incorporados por todos aqueles que estão presentes na *Macumba*. Por este motivo, o personagem principal de *Macumba* é a coletividade, representada pelo coro, que se torna responsável por unificar e conduzir todo o espetáculo. O coro também é a entidade teatral que captura e envolve os espectadores, levando-os à participação ativa na performance e atuando para juntar todos em um só grupo, pela dança e pelo canto.

Diversos personagens de *Macumba* possuem os mesmos nomes que pessoas reais, como é o caso de Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral e Pagu. Para sinalizar que estamos nos referindo a personagens, optamos por colocar seus nomes entre aspas: “Oswald de Andrade”, “Tarsila do Amaral”, “Pagu”, e assim por diante.

A sequência de *Macumba* tem início com o encontro entre atores e público, que saem do teatro juntos para percorrer as ruas do bairro, sempre cantando e pulando. Neste gênero teatral, denominado como Teatro de Percurso,

“o público é convidado a deambular por diferentes lugares, no interior e no exterior do teatro, convidam-no a assistir cenas em locais diferentes [...], guiado geralmente pelos atores” (PAVIS, 2017, p. 224).

Há paradas em lugares que fazem parte da história e da cultura do bairro do Bixiga, como a fachada do Teatro Brasileiro de Comédia e um dos prédios onde Oswald de Andrade residiu, entre outros. Nesta etapa do espetáculo, todos os participantes de *Macumba* formam um bloco de carnaval, sendo em muitos momentos difícil ou mesmo impossível distinguir atores e espectadores, uma vez que “o público vê-se atuador ao precisar se mover constantemente atrás, ao redor ou mesmo dentro da cena, alterando substancialmente o modo como percebe o espetáculo e inquietando, em sentido amplo, a sua presença no mundo” (PECORELLI FILHO, 2014, p. 107).

O grupo volta ao teatro. Entre o primeiro e o segundo atos são fornecidas algumas instruções para a performance – um momento a ser destacado é aquele em que a atriz Camila Mota e o diretor José Celso Martinez Corrêa explicam ao público a proposta do espetáculo:

A Macumba é uma meditação. O Manifesto Antropófago, ele foi devorado pela Companhia e virado música. Então, não batam

palmas, não acompanhem com palmas as músicas, porque se não não se escuta essas letras, e aí a gente não consegue fazer com que elas entrem no nosso corpo, sejam deglutidas e caçadas, mas sempre dançadas, porque a Macumba é pelo corpo. [...] A Macumba faz a cabeça, faz o corpo de quem macumbar. Quem só olhar e não dançar, não vai macumbar (UZYNA UZONA, 2017, s. p.).

É importante destacar que, apesar do pedido para que ninguém bata palmas, há um estímulo para que os espectadores cantem durante boa parte da performance: as letras das músicas de *Macumba Antropófaga*, feitas a partir dos aforismos que compõem o *Manifesto Antropófago*, são projetadas em telões espalhados pelo teatro. Outra técnica utilizada é o posicionamento dos atores: diversos integrantes do coro ficam nas arquibancadas, junto com os espectadores. Desta forma, as fronteiras entre atores e público se dissolvem: quando um dos integrantes do coro começa a cantar, os espectadores que estão à sua volta se deixam contagiar e passam a cantar também. É possível verificar este processo em diferentes momentos das filmagens do espetáculo.

Começa, então, a segunda etapa da performance cênica, onde “Oswald” e “Tarsila” “descobrem a antropofagia” (esta expressão é utilizada pelo diretor José Celso, durante

os espetáculos). Conforme mencionamos anteriormente, há dois relatos sobre como a antropofagia modernista teria sido criada ou descoberta: um feito pelo poeta Raul Bopp e outro de acordo com a perspectiva de Tarsila do Amaral.

Ao que parece, o grupo optou por sintetizar as duas versões no palco. Assim sendo, tudo começa durante um jantar em que o casal come rãs e compara os corpos dos anfíbios com os corpos humanos, conforme descrito por Bopp (AZEVEDO, 2012, p. 26) Depois do jantar, o que ocorre no palco está em conformidade com o relato de Tarsila Amaral (AZEVEDO, 2012, p. 28), em que a pintora teria feito o *Abaporu* durante a madrugada, para surpresa de Oswald na manhã seguinte.

Conforme podemos perceber em ambos os relatos mencionados e em nossa breve análise sobre o *Manifesto* de 1928, feita anteriormente, Oswald de Andrade cria uma versão própria do indígena antropófago, misturando textos históricos a uma forte dose de imaginação e humor. Esta criação faz com que o movimento antropófago se volte para o “reestudo do ciclo gentio, trazendo em análise resíduos clássicos a fim de melhor compreender o sentido totêmico de comer seu semelhante” (BOPP, 2012, s. p.). No palco, após o jantar de rãs, o casal tem relações

sexuais, “Oswald” dorme e “Tarsila” pinta o *Abaporu* no palco. A ação da pintora faz com que o coro, que neste ato se configura como uma tribo indígena, entre no palco para capturar “Oswald de Andrade”. Esse sequestro recria o encontro entre a vanguarda e o passado histórico no palco. “Oswald” é levado, após sua captura, para o local onde vive a tribo/coro ancestral e antropófaga.

Nenhuma explicação é dada sobre este espaço, exceto pelo cenário, formado por um sol e um cacto infláveis, que evocam a paisagem onde está a figura humana representada no quadro *Abaporu*. Assim sendo, este local pode ser compreendido de diferentes formas: o Brasil anterior à chegada dos europeus, o espaço de um passado mítico, o interior do quadro de Tarsila, entre outras possibilidades. O que fica claro é que este espaço cênico indefinido é o local de convívio da tribo/coro.

Da mesma forma, podemos dizer que o Oficina recria sua tribo indígena no palco a partir de diferentes relatos feitos sobre os ameríndios, misturando elementos reais e imaginários. A tribo cênica não tem um nome e não se refere a nenhum grupo indígena específico; é, antes, uma representação poética de todos os povos nativos que viviam aqui. Como o encontro com os europeus só acontecerá mais adiante, é possível perceber que o tempo em

que a tribo/coro existe é anterior à chegada dos europeus ao Brasil.

Durante seu encontro com a tribo/coro, “Oswald” se encanta com “Pagu”, irmã do chefe da tribo/coro, e o casal tem um filho chamado “Macunaíma”, que deve matar o pai para se tornar adulto. Chegada a hora do sacrifício, “Oswald” não morre e se transforma no primeiro pós-moderno. A partir deste acontecimento, começa a revolução caraíba com o encontro entre a tribo/coro e diversos estrangeiros como Montaigne, Rousseau, Maiakovski e Buñuel. A tribo/coro aprende, então, a “ver com os olhos livres” (ANDRADE, 1928 *apud* UZYNA UZONA, 2017, s. p.) e faz Cristo nascer em Belém do Pará ao ritmo de samba. Este evento finaliza o segundo ato de *Macumba*.

Conforme mencionado em nossa análise sobre o *Manifesto Antropófago*, o texto se caracteriza pela estrutura fragmentária. Durante o terceiro ato, *Macumba* irá seguir esta mesma disposição. Ao contrário do segundo ato, onde temos um fio narrativo que conduz as cenas apresentadas, aqui não há uma ordem ou sequência lógica que conecte os acontecimentos. O que temos são diversas cenas curtas, apresentadas sucessivamente com objetivo de fazer uma leitura crítica do nosso presente e da nossa história.

Outra mudança neste terceiro ato é a configuração do coro: não há mais a tribo antropófaga coesa que vimos anteriormente; o grupo encontra-se enfraquecido e oprimido pelas estruturas de poder que dominam a sociedade contemporânea. Ao longo do terceiro ato, o coro será chamado diversas vezes pelo termo “macumbeiros”. Esta palavra ancora o tempo da representação no presente: afinal, os participantes estão em uma *Macumba Antropófaga*.

E, neste momento, cabe tentar buscar o significado do título: por que a escolha da palavra “macumba” para o título da peça? Como surge uma “*Macumba Antropófaga*”? A explicação de Luiz Antonio Simas no livro *Fogo no Mato* pode ajudar a esclarecer a que se refere, exatamente, o termo “macumba”:

A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo kumba: feiticeiro (o prefixo “ma”, no quicongo, forma o plural). Kumba também designa os encantadores das palavras, poetas. Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte (SIMAS, 2018, s. p.).

Neste sentido, o trabalho do Oficina – não apenas neste espetáculo em particular – pode ser considerado uma “macumba”. Não é por acaso que o palco do teatro é chamado, pela própria companhia, de “terreiro eletrônico” (CORRÊA, 2020, s. p.). Continuando a explicação, Simas afirma que:

MACUMBEIRO: definição de caráter brincante e político, que subverte sentidos preconceituosos atribuídos de todos os lados ao termo repudiado e admite as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo no alargamento das gramáticas. O macumbeiro reconhece a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes (SIMAS, 2018, s. p.).

Este uso subversivo que a palavra “macumbeiro” adquire no presente pode ser facilmente relacionado com o uso bem-humorado e crítico que Oswald de Andrade fez da palavra “antropofagia” em 1928. Também em *Macumba Antropófaga* podemos ver a intenção de positivar uma palavra que historicamente é vista de forma negativa para denominar uma proposta estética de vanguarda.

Durante o terceiro ato, o fator de união grupal no palco é o próprio espetáculo, a *Macumba Antropófaga*: as figuras que se colocam contra o coro chamam o grupo de

“macumbeiros” (em um sentido pejorativo), como fica claro na entonação de alguns personagens que irão aparecer, a exemplo da Arte-Educadora e da Pastora. O coro, por sua vez, assume duplamente a identidade de macumbeiros: a primeira vez, porque estão em uma performance cujo nome é *Macumba Antropófaga*, e a segunda vez, porque, segundo a definição de Simas, os integrantes da *Macumba* admitem “as impurezas, contradições e rasuras como fundantes de uma maneira encantada de se encarar e ler o mundo”, reconhecendo “a plenitude da beleza, da sofisticação e da alteridade entre as gentes” (SIMAS, 2018, s. p.).

Diante das opressões sofridas, há diversas tentativas de resistência por parte do grupo, mas as coisas só mudam quando o coro redescobre a antropofagia e consegue se apropriar desta estratégia para elaborar uma forma revolucionária de ser e de existir na contemporaneidade. A antropofagia permite que o coro se torne um grupo coeso e forte, capaz de enfrentar seus inimigos e de mudar a própria história. Não por acaso, as últimas cenas de *Macumba Antropófaga* apontam para uma volta ao passado que possibilita uma intervenção radical nos acontecimentos históricos. “José de Anchieta” chega ao Brasil e encontra onze mil virgens lideradas por “Iracema” que,

com seus lábios cheios de mel, capturam definitivamente o padre jesuíta.

O tempo cênico do Oficina definitivamente não é linear, é antes “um maravilhoso/ emaranhado onde/ a qualquer instante/ podem ser escolhidos pontos/ e inventadas soluções” (UZYNA UZONA, 2017, s. p.), como diz a personagem “Lina Bo Bardi” no início da performance. Sendo assim, *Macumba* escolhe como ponto final de sua narrativa o momento tradicionalmente apontado como marco inicial da história brasileira: o primeiro encontro entre europeus e indígenas. A partir desta escolha temporal, o Oficina inventa a solução antropófaga: despir e devorar o recém-chegado Anchieta, revertendo os acontecimentos que levaram à catequese, à colonização e a todas as suas consequências catastróficas.

A frase final do espetáculo é de “Oswald de Andrade”: ele segura o *Manifesto Antropófago* (trata-se de uma caixa de acrílico) dizendo: “Oswald de Andrade, Piratininga, ano 361 da deglutição do Bispo Sardinha”. Como sabemos, a escolha irreverente de Oswald de Andrade para datar seu *Manifesto Antropófago* em 1928 – “Ano 374 da Deglutição do Bispo Sardinha” (ANDRADE, 2014, p. 07) é feita com a intenção de propor um novo (e antropófago) marco temporal para a história do Brasil. No palco, “Oswald”

abre o objeto que representa cenicamente o *Manifesto Antropófago*, revelando o que há em seu interior: pedaços de carne e farofa. “Oswald” caminha até a plateia e oferece o *Manifesto* para que todos possam comer.

CONCLUSÃO: OFERECENDO O *MANIFESTO*

Essa sequência de gestos deixa claro o sentido de *Macumba Antropófaga*: resgatar o texto de Oswald de Andrade e abrir o *Manifesto Antropófago*, despertando as diversas potencialidades artísticas, poéticas, sonoras, históricas e críticas propostas pela obra. Ao mesmo tempo, *Macumba* transporta o espectador para dentro do *Manifesto* através do canto, da dança, da música e da participação ativa, então a performance inteira é uma maneira – extremamente generosa – de oferecer o *Manifesto Antropófago* para o público, estendendo o alcance da obra de Oswald de Andrade.

Nesse sentido, podemos concluir que o Oficina, em sua *Macumba* devoradora, aponta um caminho admirável para todas as linguagens artísticas que se proponham a dialogar com a literatura: realizar uma obra que seja ao mesmo tempo fruto de um excelente conhecimento sobre o texto e seu autor, que seja resultado de uma intensa pesquisa artística, que traga uma forma inovadora de

relação com o texto e que, acima de tudo, seja generosa ao partilhar o conhecimento construído.

A palavra “mastigar”, como inúmeras outras da língua portuguesa, tem diferentes significados e pode ser utilizada com dois sentidos que são quase opostos; o primeiro diz respeito a facilitar algo: mastigamos os alimentos para facilitar o processo de comer e engolir. O outro uso do verbo mastigar é metafórico: refletir sobre um determinado assunto. No fim das contas, mastigamos tudo aquilo que não pode ser engolido imediatamente.

A generosidade do Oficina com as obras de Oswald de Andrade e com o público está em saber que tornar um texto acessível não significa mastigar (no sentido de facilitar, simplificar) para que a obra seja engolida sem questionamentos. A generosidade, neste caso, está em fazer o oposto: convidar o público para um processo intenso e exigente de mastigar (no sentido de refletir, meditar) o texto. Neste processo de meditação/mastigação, o texto deixa de pertencer ao escritor Oswald de Andrade e é devorado, passando a ser incorporado por todos. O resultado, como aprendemos com a antropofagia, é o fortalecimento – individual e coletivo – daqueles que se permitem acompanhar o processo poético proposto em *Macumba*.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. A. de. Oswald e Maria Antonieta – fragmentos memórias e fantasia. **Remate de Males**, Campinas, v. 6, p. 67–76, 2012. DOI: 10.20396/remate.v6i0.8636347. Disponível em: <<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636347>>. Acesso em: 11 jan. 2022.

ANDRADE, O. Manifesto Antropófago. In: PUNTONI, P.; TITAN JR, S. (Org). **Revista de Antropofagia** – Revistas do Modernismo 1922-1929. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, Biblioteca Brasileira Guita e José Mindlin, 2014. p. 3; 7.

ASSOCIAÇÃO DE TEAT(R)O Oficina Uzyna Uzona. **Macumba Antropófaga**: Transmissões ao vivo. Youtube, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLTN97D_XfEQHioUtB98L01kmFB0IPqiCD>. Acesso em: 21 jan. 2021.

AZEVEDO, A. B. S. S. de. **Antropofagia**: palimpsesto selvagem. 2012. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2012.

BOPP, R. **Vida e Morte da Antropofagia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

BOSI, A. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CAMPOS, H. de. Uma poética da radicalidade. In: ANDRADE, O. **Poesias Reunidas**. São Paulo: Cia das Letras, 2017. p. 239-296.

CAMPOS, H. de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: CAMPOS, H. de. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992. p. 231-255.

CORRÊA, J. C. M. **Blog do Zé Celso**. Disponível em: <<https://blogdozcelso.wordpress.com/>>. Acesso em: 21 jan. 2022.

CORRÊA, J. C. M. **Primeiro Ato**: cadernos, depoimentos, entrevistas. São Paulo: Editora 34, 1998.

DUBATTI, J. **O Teatro dos Mortos**: introdução a uma filosofia do teatro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC, 2016.

FÉRAL, J. **Além dos Limites**: Teoria e Prática do Teatro. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEHMANN, H. T. **O teatro pós-dramático**. Tradução de P. Süsskind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

MAGALDI, S. **Panorama do Teatro Brasileiro**. São Paulo: Difel, 1962.

MAGALDI, S. **Teatro da Ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2013.

NUNES, B. **Oswald Canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PAVIS, P. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PECORELLI FILHO, B. **A pulsão performativa de Jaceguai:** aproximações e distanciamentos entre o campo artístico da performance e a prática cênica do Teat(r)o Oficina nos espetáculos Macumba Antropófaga e Acordes. 214. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2014.

PRADO, P. Poesia Pau Brasil. In: ANDRADE, O. **Poesias reunidas.** São Paulo: Cia das Letras, 2017. p. 15-19.

SILVA, A. S. da. **Oficina:** do teatro ao te-ato. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SIMAS, L. A. **Fogo no Mato:** a ciência encantada das macumbas. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

RAJEWSKY, I. Intermidialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermidialidade. Tradução de Thaís Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. In: DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermidialidades e estudos interartes:** Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 13-45.

Recebido em: 21-01-2022.

Aceito em: 20-06-2022.