

## **CAPÍTULO 2**

### **ARTE E VIDA EM EVENTO**



As graças

*buvez du lait d'oiseaux  
lavez vos chocolats  
dada  
dada  
mangez du veau*

Tristan Tzara

## 2.1. O moedor de chocolate

A relação entre arte e vida estabelecida pelas vanguardas históricas européias, no contexto cultural e político anterior à I Guerra Mundial, bem como concomitante e posterior a ela, coloca-se de forma extremamente complexa quando vinculada à questão da autonomia da arte, sobretudo porque dentre as diversas manifestações vanguardistas, a problemática da função exercida pela arte dentro da sociedade assumia matizes um tanto quanto contrastantes e vínculos muito específicos com determinadas vertentes teóricas. Nesse sentido, as transformações ocorridas na própria esfera das ciências humanas ocupam lugar fundamental na discussão sobre as reivindicações estéticas e políticas levantadas por certas vanguardas artísticas convergentes com pressupostos teóricos não dicotômicos e não redutores de complexidade.

Em *Theory of the Avant-Garde* (1984), o teórico da literatura alemão Peter Bürger propõe pensar a autonomia enquanto estatuto alcançado historicamente pela arte a partir do desenvolvimento não sincrônico de categorias individuais, tais como arte sacra, arte da corte e arte burguesa – na qual a autonomia seria completamente consumada. Na tentativa de dar conta deste não sincronismo, esboça uma tipologia histórica que se reduz deliberadamente a três elementos: função, produção e recepção. Com relação à *arte sacra*, sua função se caracteriza como a de culto, estando totalmente integrada à instituição social “religião” e sendo produzida e recebida coletivamente. A *arte da corte*, por sua vez, exerce função de representação, enquanto legitimadora do poder da nobreza. A passagem da arte sacra para a da corte já apresenta um primeiro nível de emancipação da arte da práxis social; no entanto, apenas identificável a partir da produção, em que já começa a ocorrer uma consciência de singularidade da atividade do artista; a recepção, por seu lado, permanecendo coletiva. E, por fim, a *arte burguesa*, cuja função não encontra lugar dentro da esfera da práxis da vida – já que serve à autocompreensão da burguesia enquanto uma nova classe que se forma – e cujas produção e recepção também dela são excluídas, porque já se constituem como atos individuais (Bürger, 1984, p.47). Segundo Bürger, o não sincronismo do desenvolvimento dessas categorias pode ser demonstrado da seguinte forma: a produção individual da arte na sociedade burguesa origina-se do patronato que ocorria na corte enquanto a arte da corte ainda continuava integrada à práxis da vida tanto na recepção, ainda coletiva, quanto na função, à medida que enquanto

objeto de representação a arte tinha um uso específico, apesar de o conteúdo das obras ter mudado. É apenas com a arte burguesa que a autonomia atinge o nível da recepção, que passa a ocorrer por parte de indivíduos isolados. O romance seria, então, o gênero literário que melhor expressaria este novo modo de recepção: “The solitary absorption in the work is the adequate mode of appropriation of creations removed from the life praxis of the bourgeois, even though they still claim to interpret that praxis”. (p.48). Os três elementos inicialmente postulados para a compreensão do estatuto autônomo da arte burguesa, quando se aplicam à arte vanguardista acusam significativas diferenças. A função da arte de vanguarda, para Bürger, é extremamente difícil de ser identificada, já que nem mesmo a ausência de uma função social pode ser fixada, como no caso do esteticismo: “When art and praxis of life are one, when the praxis is aesthetic and art is practical, art’s purpose can no longer be discovered, because the existence of two distinct spheres (art and the praxis of life) that is constitutive of the concept of purpose or intended use has come to an end”. (p.51).

No âmbito da produção, as manifestações mais extremas da vanguarda apontam para uma radical negação da categoria da criação individual, ridicularizada em manifestações como a assinatura de Marcel Duchamp sobre um urinol, por exemplo. No tocante à recepção, ela é da mesma forma recusada enquanto experiência individual. As reações de um público provocado durante uma manifestação dadaísta como *Vous m’oubliez* (1920), por exemplo, traduz-se em respostas essencialmente coletivas por parte dos espectadores, variando de gritos a socos: realizada em 1920, em Paris, na Salle Gaveau, e organizada por Breton, Eluard, Soupault e Theodore Frankel, iniciava-se em um sótão, as luzes apagadas. Alguém gemia por trás de uma tampa aberta, outra pessoa xingava o público escondida atrás do armário. Todos caminhavam pelo palco vestindo um avental branco: Breton, “com dois revólveres amarrados nas têmporas”, mastigava fósforos; Eluard, de bailarina clássica; Ribemont-Dessaignes gritando sem parar: “il pleut sur la crâne”; Aragon, dentro de uma gaiola; e enquanto Soupault brincava de esconde-esconde com Tzara, Benjamin Péret e Serge Charchoun se estapeavam (Glusberg, 2003, p.19).

Segundo Bürger, no entanto, nas manifestações dadaístas, as reações do público continuavam configuradas como respostas – por mais ativas que fossem – às provocações precedentes e, como consequência, os papéis de produtor e receptor

permaneciam – ainda que fragilmente – demarcados. É em experimentos como as “receitas” de Tzara e Breton para fazer, respectivamente, poemas dadaístas e textos de escrita automática que o autor identifica uma efetiva indistinção entre ambos os papéis: o caráter de receita implica que qualquer um seja capaz de produzir. O produto, entretanto, não deve ser concebido como “arte”, mas como parte de uma “liberação da práxis da vida”. (Bürger, 1984, p.51):

POUR FAIRE UM POÈME DADAÏSTE  
 Prenez un journal  
 Prenez des ciseaux  
 Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur  
 /que vous comptez donner à votre poème.  
 Découpez l'article  
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment  
 /cet article et mettez le dans un sac.  
 Copiez consciencieusement.  
 Le poème vous ressemblera.  
 Et vous voilà 'un écrivain infiniment original et d'une  
 /sensibilité charmante, encore qu'incomprise du  
 /vulgaire'  
 (Tzara, 1952, p.75)

O contexto de emergência do dadaísmo, por volta de 1916, não acusava mais o entusiasmo com a tecnologia e a ingenuidade de uma crença na guerra como possibilidade revolucionária da primeira década do século XX. O conflito de trincheiras já durava dois anos e a crise política, social e cultural provocava uma radical refração aos valores vigentes, sobretudo, no âmbito da arte. Sob essa perspectiva, é justamente fazendo tabula rasa de todas as crenças que o movimento dadaísta reivindica a inserção da arte na vida, já que inscreve dentro da esfera artística o que não é considerado arte, exigindo que se revejam as categorias estéticas em vigor na sociedade. A recusa da lógica e do racionalismo, bem como de todos os valores da cultura burguesa do século XIX, é proclamada a favor da contradição, do paradoxo e do *non sense*. Uma arte que critica o manifesto escrevendo um manifesto. Uma arte?

Os *ready-mades* de Duchamp encarnavam a própria descaracterização da arte como categoria específica localizada na esfera social. Ao retirar um objeto de seu contexto original e inseri-lo em outro, socialmente reconhecido como artístico, a ênfase recai sobre o aspecto convencional do estético e o potencial de efeitos no receptor ao ser defrontado pela própria descontextualização. Nesse sentido, seu

quadro *Moedor de chocolate* (1914) – aparato que viu pela primeira vez em Blainville, sua cidade natal, e o qual considerou “um instrumento radical” – oferece uma possível imagem a ser justaposta às palavras de Tzara, no *Manifesto Dadaísta* (1918) – “L’artiste nouveau proteste : il ne peint plus/ reproduction symbolique et illusionniste/ mais crée directement en pierre, bois, fer, étain, des rocs des organismeslocomotives pouvant être tournés de tous les côtés par le vent limpide de la sensation momentanée” (Tzara, 1975, p.362) – justamente porque concretiza a futura extrapolação do quadro e de sua aura rumo à tridimensionalidade do objeto. Cotidiano. O movimento do moedor.

A relação com a máquina, inicialmente caracterizada por certo ufanismo e agora colocada de maneira muito mais irônica, acusava a intensa rejeição à carnificina da guerra e o esforço de dissociação do futurismo, que por sua vez também marcavam o movimento surrealista. A preocupação do surrealismo em se distinguir de uma escola literária, enfatizando que seu território se localizava antes na vida, vincula-se ao pleito dadaísta por um novo olhar sobre objetos e palavras capaz de destituí-los de sua utilidade. A fusão de ambos os movimentos ocorreu por meio da revista francesa *Littérature*, dirigida por intelectuais de alguma forma sintonizados com leituras psicanalíticas, calcadas na noção fundamental do inconsciente. A escrita automática emerge, assim, como possibilidade de expressão livre das amarras controladoras da razão, i.e., da intervenção direta da consciência. A indiferenciação do âmbito estético com relação ao inconsciente evidencia-se a partir do fato de o inconsciente não se caracterizar, para os surrealistas, apenas como uma dimensão psíquica a ser explorada pela arte, mas como a própria dimensão da arte (Argan, 1992, p.360). É importante frisar ainda que a necessidade de liberação intensificou-se de modo extremo após a guerra, isto é, em contexto absolutamente diverso daquele que precedeu o conflito mundial e no qual emergiu o futurismo primeiro, precursor tanto do dadaísmo quanto do próprio surrealismo.

A caracterização do movimento futurista como paradigma inicial de contestação, em que a guerra aparece como possibilidade revolucionária e como ode às transformações tecnológicas, sugerido por Renato Poggioli em *Theory of the Avant-Garde* (1954) e retomado por Marjorie Perloff no título de seu livro *O momento futurista* (1993), oferece uma perspectiva interessante de enfoque das vanguardas situadas dentro de reivindicações comuns:

É esse esforço da obra de arte para assimilar o que não é arte e reagir a isso que caracteriza o momento futurista. Ele representa uma breve fase em que a vanguarda se define pela sua relação com o público de massa. Como tal, o seu extraordinário interesse para nós reside em ser o momento climático de ruptura, o momento em que a integridade do medium, do gênero, de categorias tais como ‘prosa’ e ‘verso’ e, o mais importante, ‘arte’ e ‘vida’ foram questionadas. (Perloff, 1993, p.82-83)

O futurismo como uma fase. Um período em que se entrelaçam “vanguarda estética, política radical e cultura popular” (p.20). Sob esse enfoque, a afirmação contundente, nesta mesma época, feita por Blaise Cendrars – o qual tampouco se situa como futurista – de que “a literatura faz parte da vida”, segundo Perloff, significa que:

1. a forma não deve chamar atenção sobre si mesma;
2. a obra de arte ‘alta’ deve incorporar os elementos da cultura ‘baixa’ – o cabeçalho de jornal, a canção popular, o cartaz de publicidade – e chegar a um acordo com eles; e 3. a produção de arte poderia tornar-se um empreendimento coletivo, planejado para o que fosse parecido com uma recente audiência coletiva. (p.82).

No entanto, essa mesma ambiência cultural e política em que se tensionam paradoxalmente uma visão nacionalista e outra internacionalista tão características do *avant-guerre*, em 1918, parece dissolver-se direcionando o futurismo para rumos que o dadaísmo e o surrealismo explicitamente rejeitam. Em verdade, então, aquele momento futurista emergente como primeira manifestação cultural dialogando com o advento tecnológico e contestando o status quo reunindo todas as vertentes vanguardistas, é contraditoriamente abandonado pelo próprio movimento que se autoproclama futurista; e exacerbadamente perpetuado pelo dadaísmo e pelo surrealismo.

Nesse contexto, a questão da autonomia da arte ocupa lugar central no sentido de diferenciação entre o dadaísmo-surrealismo e o futurismo posterior à guerra.

Muito embora em sua fase inicial o movimento futurista se aproxime dos demais no que se refere à atitude performática e às estruturas improvisatórias, bem como ao uso expressivo de manifestos – os quais se escreviam em tom agressivo e polêmico, com abundante utilização de onomatopéias e numerosos jogos de palavras – as diferenças ultrapassam esse âmbito dos procedimentos e tornam-se cada vez mais evidentes conforme a guerra vai chegando ao fim. A identificação de Marinetti com o fascismo e a postura um tanto quanto reacionária advinda da exacerbação de sua reivindicação radicalmente destrutiva, e de seu elogio às armas, contraditoriamente retomavam valores culturais e sociais que o futurismo se propunha a destruir, isto é, a postura elitista e distanciada da arte burguesa encastelada em sua torre de marfim. Perloff sintetiza essa questão com a citação das palavras de Charles Russell, no ensaio “La réception critique de l’avant-garde” (1984):

ao conferir primazia à linguagem e ao ignorar a nova necessidade de uma recepção coletiva simultânea, os poetas e pintores futuristas, fossem russos ou italianos, meramente perpetuaram o fosso entre idéias e práxis, e portanto privaram o proletariado de um instrumento para a verdadeira revolução. Como tal, o *ethos* futurista não foi mais do que uma expressão pungente da alienação do artista moderno da sociedade burguesa (p.75).

Nessa perspectiva, para o futurismo, a separação entre arte e vida era exatamente a condição para sua manifestação artística, diametralmente distinta dos dadaístas e surrealistas que exigiam justamente a integração entre ambas as esferas. A contradição desse último projeto, para Peter Bürger, reside no fato de que uma arte separada da práxis da vida, sendo completamente absorvida por ela, perde a capacidade de criticá-la pela distância. Nesse sentido, identifica-se a filiação de Bürger a pressupostos teóricos em sintonia com os postulados da Escola de Frankfurt, à medida que aponta a cultura de massa como exemplo do cumprimento (falso) dessa total absorção da arte pela sociedade, posicionando-se, em última instância, contrariamente tanto em relação a esse fenômeno cultural específico quanto à própria revitalização das vanguardas no contexto do pós-guerra. Tal contradição do projeto da vanguarda é delineada por Bürger a partir da

formulação teórica de Herbert Marcuse a propósito do caráter duplo da arte na sociedade burguesa, segundo o qual enquanto esfera autônoma, a arte concentra todas as necessidades da sociedade que não podem ser satisfeitas na esfera da vida cotidiana, constituindo, portanto, uma possibilidade ideal de realização. Por outro lado, ao mesmo tempo em que projeta a imagem de uma ordem melhor, protestando contra a ordem ruim que prevalece, a arte enfraquece o poder das forças sociais que procuram concretizar mudanças (Bürger, 1984, p.50).

No contexto pós II Guerra, nos anos 60, as vanguardas alcançaram avassalador e involuntário sucesso tanto na Europa quanto nos EUA, tendo suas manifestações artísticas adentrado os museus, materializando, com isso, sua própria sentença de morte. Bürger enxerga nesse fracasso uma adaptação ao mercado da arte e não mais uma denúncia. Para ele, a partir do momento em que o protesto das vanguardas históricas contra a arte enquanto instituição autônoma da sociedade burguesa é aceito como *arte*, o gesto subversivo da neovanguarda torna-se inautêntico.

Por outro lado, em “Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde” (1984), sua reflexão sobre o livro de Peter Bürger, Jochen Schulte-Sasse argumenta que, apesar do mérito de sua análise histórica sobre as questões levantadas pela vanguarda, Bürger não superaria o pessimismo adorniano, não vislumbrando um potencial efetivamente transformador nas reivindicações vanguardistas, e não acreditando na possibilidade de concretização de um projeto como a reintegração da arte à práxis social, no contexto de uma sociedade burguesa – exceto sob a forma de uma falsa integração, como seria o caso, para ele, da cultura de massa. Segundo Schulte-Sasse, isso equivale a desconsiderar as possibilidades futuras delineadas pelos questionamentos vanguardistas, isto é, o potencial de mudança de seu intento. O autor enfatiza o potencial subversivo no âmbito da própria crítica literária, que, a partir dos deslocamentos intentados pelas vanguardas, não mais pode se autoproclamar como ciência autônoma, e que, apontando para uma inserção social efetiva, assume orientações interdisciplinares (Schulte-Sasse, 1984, p.xliii).

## 2.2. Outros atos

As transformações sofridas no âmbito da teoria da literatura a partir da década de 60, na Alemanha, situam-se no contexto de reformulação e autoconscientização em que se começava a inserir a esfera das ciências humanas durante o pós-guerra, caracterizado, sobretudo, pela reivindicação de uma efetiva responsabilidade social no sentido da crítica da relação com a sociedade. A nova formulação implicava um discurso científico autoconsciente que operasse a partir da explicitação de seus métodos, sendo, portanto – assumidamente – histórica e politicamente situado. No âmbito da teoria da literatura, o pleito por uma função social concreta justificava-se pela exacerbação da função hermenêutica desde o século XIX, quando da separação das ciências.

Em verdade, a crise epistemológica iniciada e mal resolvida no século XIX na filosofia europeia explodia praticamente em meados do século seguinte, revelando insustentável a continuação de um paradigma que não dava conta da perda de referências advinda da “crise da representação”. Tanto a historização quanto a separação das ciências humanas e naturais não foram alternativas eficazes de superação da crise: ainda no início do século XX a arte moderna era a materialização extrema da urgência de uma mudança de paradigma. A historização aparecia como possibilidade de resolver o problema da multiplicidade de representações através de um discurso totalizador (Gumbrecht, 1999). É o início de uma historiografia universal, una, que enfoca a humanidade como um todo homogêneo marchando rumo ao progresso, em evidente apropriação de pressupostos das ciências naturais. Nos estudos literários isto se identificava pela ruptura com os padrões científicos da *Poética*, de Aristóteles, em propostas como a elaboração de uma História das literaturas, por exemplo. Com a separação das ciências, deu-se a fundação das ciências humanas sobre a práxis da interpretação. A tentativa consistia em dar conta da crise a partir da exclusão do corpo do discurso científico (p.65). A relativa autonomia das ciências humanas conquistava-se, então, através da legitimação de pressupostos de subjetividade, o que, no âmbito dos estudos literários, se identificava não apenas pela pergunta sobre o sentido do texto, como também pela investigação da especificidade do fenômeno literário – já que se fazia necessária a afirmação do estatuto científico pela delimitação de seu objeto de estudo.

O grande esforço do primeiro momento do Formalismo Russo em afirmar-se como ciência da literatura nos primeiros anos do século XX caracterizava-se exatamente por esta definição do objeto de investigação – a literatura – a partir da distinção entre Língua Poética e Língua Cotidiana. A literariedade dos textos devia-se, então, à maneira como se organizavam os elementos que lhe eram intrínsecos. Assim, desvendava-se o caráter indissociável de forma e conteúdo, e a obra literária era marcada pela integração entre “material” e “construção”. Enquanto o primeiro era expresso pelo conceito de *fábula* ou *história* – ou seja, os acontecimentos propriamente ditos – o segundo podia ser representado pela noção de *trama* ou *discurso* – modo peculiar de se organizarem os eventos narrados, procedimento de narração. Além disso, o literário caracterizava-se pelo *estranhamento*, isto é, por uma atitude desautomatizada do leitor ao entrar em contato com o texto. Desta forma, diante de uma obra literária, o leitor deveria agir como se nunca houvesse experimentado as sensações provocadas pelo texto, vivenciando uma experiência de *singularização* não marcada por um “reconhecimento” mas sim, por uma “visão” (Chklóvski, 1976). Os vínculos desta vertente teórica com o movimento futurista eram diretos, uma vez que os procedimentos adotados pela vanguarda artística calcavam-se em experimentações com a linguagem e em atitudes que *chocassem* o espectador. Nesse sentido, o Formalismo constitui-se como teoria legitimadora da arte vanguardista que, como já visto, contraditoriamente baseia-se na dissolução da idéia de características inerentes às obras que sejam definidoras do artístico. Sob esse aspecto, as ligações entre Formalismo e futurismo afastam ainda mais esta corrente vanguardista do pleito pela dissolução da autonomia da arte, já que a própria noção de “literariedade” configura-se como pressuposição de um âmbito artístico específico.

O crescente entorpecimento do papel social das ciências humanas, a partir da crise da representação e das tentativas de solucioná-la, não mais se sustentava, então, no contexto político de uma Alemanha bipartida, cujo lado ocidental era palco de questionamentos e protestos em todos os setores da sociedade. A juventude estudantil emergia como força política cada vez mais poderosa e as universidades tornavam-se pólos atuantes de reivindicação e contestação: a criação de novas cátedras e a reestruturação das já existentes caracterizavam a postura “interventiva” no meio acadêmico. Esta atitude provocativa, no contexto de

exaustão de uma prática interpretativa imanentista e substancialista bem como de uma prática historiográfica evolucionista e etnocêntrica, materializou-se, no âmbito da Teoria da Literatura, pela conferência inaugural proferida por Hans Robert Jauss na Universidade de Konstanz em 1967, sob o título de “A história da literatura como provocação da ciência literária”, o que simbolizou a entrada da Estética da Recepção nos estudos literários, nos quais até então vigoravam correntes estruturalistas e marxistas – tão diametralmente opostas quanto ambas as metades do país. Enquanto os estruturalistas encerravam-se em um estudo do texto literário restrito às suas características estruturais internas, relegando a segundo plano o contexto histórico; do outro lado do muro, os marxistas reduziam o texto a mero reflexo da realidade, aniquilando, com isso, sua especificidade estética. No entanto, os elementos que à primeira vista se colocam em termos de oposição, a partir da Estética da Recepção, são emparelhados integrando o mesmo paradigma a ser substituído.

Muito embora hoje seja evidente que em última instância a Estética da Recepção não provocou uma mudança paradigmática nos estudos literários, seu mérito é inegável no sentido de ter desestabilizado a hierarquia entre as interpretações de um texto, a qual antes legitimava a figura do leitor ideal (Gumbrecht, 1979). O fato é que, paradoxalmente, no contexto dessa ambiência teórica – que surgiu exatamente na tentativa de dar conta da arte moderna – e política de contestação, a emergência das neovanguardas na década de 60 não encontrou grande repercussão na Europa. O peso da tradição filosófica não permitia um olhar não contaminado para as vanguardas, ou seja, um olhar que justamente por ser capaz de inseri-las em outro momento histórico conseguiria vê-las de forma diferente.

Sob esse enfoque, a recuperação do projeto vanguardista de reintegração da arte na vida faz sentido de imediato na cena cultural norte-americana dos anos 60, isto é, a partir do momento em que a arte começa a se constituir como legitimação política do poder de uma burguesia pós-industrial consolidada nos EUA apenas nas décadas de 40 e 50. A distinção entre vanguarda e modernismo revela-se fundamental não apenas para uma abordagem dos dois movimentos e de suas formas de inter-relação, mas também, para um estudo da emergência do conceito do pós-moderno nos EUA. Sob esse aspecto, uma das perspectivas a partir de que se pode operar tal distinção é o enfoque de ambos os movimentos culturais, modernismo e vanguarda, através da relação mantida por cada um com a própria

noção de modernidade. Apesar de tanto o modernismo quanto as vanguardas dadaístas e surrealistas identificarem-se por sua contextualização no interior de uma nova sensibilidade – a moderna – fundada em uma concepção de tempo linear e irreversível e implicando uma radical crítica ao passado e um comprometimento com a idéia de progresso, ambos esboçam versões da modernidade que diferem significativamente entre si.

Em seu ensaio “Tradição literária e consciência atual da modernidade”, Hans Robert Jauss traça uma história semântica do termo “moderno”, associando a nossa concepção atual da modernidade a uma autoconsciência não apenas histórica, mas também estética, desenvolvida na transição do século XIX para o XX, a qual pressupõe uma oposição não mais aos antigos, mas à idéia do clássico, do eterno, “de um valor que desafia o tempo” (Jauss, 1996, p.50). Tal noção do moderno, que se expressa no neologismo criado, em 1848, por Baudelaire – la modernité –, implica um conceito do “belo” determinado por dois elementos simultaneamente constitutivos: um elemento invariável, eterno, e outro, circunstancial, transitório. Em termos benjaminianos, a obra de arte havia, então, perdido sua “aura”. Enquanto o modernismo surge como manifestação cultural de uma espécie de autoconsciência da modernidade, as vanguardas estabelecem com esta noção uma relação menos linear e imediata, analisada por Matei Calinescu, em outra *Begriffsgeschichte*, a do conceito de “vanguarda”, em termos de uma dramatização paródica. Em seu livro *Five Faces of Modernity*, Calinescu descreve a vanguarda enquanto “radicalized, strongly and utopianized version of modernity.” (Calinescu, 1987, p.95). Segundo o autor, a vanguarda se apropria de praticamente todos os elementos da tradição moderna, ampliando-os, exagerando-os e deslocando-os para os mais inesperados contextos, de modo a torná-los às vezes irreconhecíveis (p.96). A vanguarda se configuraria, pois, como uma espécie de “paródia autoconsciente” da modernidade. O deslocamento operado pela paródia não se dá, entretanto, apenas em termos de ridicularização. Os elementos da modernidade seriam também recontextualizados pelas vanguardas no sentido da fundação de um ethos revolucionário, reivindicando o fim da autonomia da arte através de sua integração à vida. Calinescu situa a arte vanguardista no âmbito de uma cultura de crise como negação e destruição de formas tradicionais, contrastando com uma postura mais construtiva do modernismo, no qual tais formas também seriam criticadas, mas de modo

paradoxal, não completamente refutadas, estando ainda atreladas ao próprio modernismo, o qual em nenhum momento questiona a arte enquanto esfera independente da sociedade. É bem verdade que em lugar de “formas tradicionais” se poderia ler, então, “valores burgueses”, e mais precisamente, a constituição da arte como instituição autônoma. No entanto, a idéia de destruição, presente no projeto vanguardista, precisa ser enfocada em sentido não tão negativo quanto o propõe Calinescu vinculando-a ao decadentismo.

Neste contexto, a problematização da autonomia da arte revela-se não apenas como outra perspectiva a partir da qual se pode distinguir o projeto do modernismo das propostas dadaístas e surrealistas, mas também, como questão central para o entendimento da postura mantida por certos teóricos ligados à Escola de Frankfurt relativamente aos projetos vanguardistas. Frequentemente associado à teorização sobre as vanguardas, Adorno talvez dirija suas formulações teóricas, no entanto, muito mais ao modernismo, já que sempre rechaçou a tentativa vanguardista de reintegração da arte na práxis social. Para ele, a relação entre essas duas esferas deve se dar em termos de absoluta negação, devendo a arte *resistir* à sociedade. A ameaça de estetização política, com o advento do fascismo e do nazismo, traduzia-se como um dos fatores pelos quais uma crítica de orientações marxistas recusava-se a aceitar a reivindicação da dissociação entre arte e vida. Além disso, ao pregar uma total separação entre arte e cultura de massa, a qual concebia em termos de mecanismo de controle social e fator de alienação, Adorno condenava a entronização da tecnologia no âmbito da produção e reprodução da arte voltada para a massa – tecnologia esta a qual viabilizou muitas manifestações vanguardistas. Desta forma, quando se atribui a Adorno a concepção da vanguarda como estágio mais elevado alcançado pela arte, deve-se considerar que este lugar reserva-se antes, em suas reflexões, ao esteticismo modernista ao qual muitas vezes a vanguarda era reduzida como estratégia de protesto contra a sociedade. Já Peter Bürger assume uma concepção mais positiva do caráter destrutivo da proposta vanguardista – apesar de todo o seu ceticismo frankfurtiano relativamente à posterior revitalização das vanguardas, nos anos 60. Para ele, os papéis sociais do artista modernista e do vanguardista são radicalmente diferentes, à medida que o movimento modernista entende-se exatamente como um ataque às formas estilísticas tradicionais, e a vanguarda, por seu lado, só pode ser concebida a partir de seu ataque ao “comércio

institucionalizado” da arte. Em sua distinção entre esteticismo e vanguarda, a partir da questão da autonomia, encontram-se elementos que se revelam importantes para a relação da vanguarda com o modernismo, à medida que, em última instância, as obras modernistas apresentam, de certa forma, caráter esteticista. Segundo o autor, o esteticismo está ligado muito mais a uma questão da estrutura da obra de arte do que propriamente ao estatuto da arte dentro da sociedade burguesa. Representaria um estágio de auto-reflexão alcançado pela arte burguesa, em que essa separação entre arte e sociedade torna-se o conteúdo da própria arte, não havendo, no entanto, o questionamento de sua autonomia no nível da esfera social. Quando os vanguardistas, por sua vez, reivindicam que a arte se torne prática de novo, não estão pleiteando uma significação social para os conteúdos de suas obras, mas sim, questionando a maneira como a arte funciona na sociedade e os efeitos que pode provocar. A práxis da vida a que o esteticismo se refere e a qual, ao mesmo tempo, ele nega é uma práxis burguesa, e nesse sentido, também é refutada pela vanguarda: não é objetivo dos vanguardistas integrar a arte *nessa* práxis. A diferença entre ambos reside no fato de que a vanguarda tenta organizar uma nova práxis da vida a partir de uma base na arte. Nesse sentido, Bürger sugere que o esteticismo se configuraria como uma condição necessária para o próprio intento vanguardista, porque é apenas a arte constituída em termos esteticistas – isto é, cujos conteúdos das obras sejam totalmente diferentes da práxis da sociedade – que pode ser o ponto de partida para a organização de uma nova práxis da vida. Na perspectiva da vanguarda, portanto, não se trata simplesmente da destruição da arte, mas de seu deslocamento para a práxis da vida, em que pode ser preservada – embora de maneira modificada (Bürger, 1984, p.49).

Na Europa do pós-guerra, a vontade de democratização contrastava com o fracasso das vanguardas, inclusive culturalmente liquidadas por Hitler e Stalin. As reivindicações de 68, sobretudo políticas e sociais, no âmbito cultural, deparavam-se com a impossibilidade de entrelaçamento entre arte e vida, bem como com uma recepção um tanto quanto conservadora que olhava com certa sensação de *déjà vu* para o experimentalismo praticado por alguns artistas. O contexto dos Estados Unidos, por seu lado, era completamente outro. Experimentavam uma intensa troca cultural e uma simultaneidade de impressões, mesclando em um mesmo cenário práticas que recuperavam sua herança mítica, retomavam as vanguardas e

dialogavam amorosamente com a cultura de massa. Tal mescla não podia ser apreendida por grandes esquemas dicotômicos, sendo os sistemas tradicionais de racionalização, fundados sobre redução de complexidade, incapazes de dar conta da complexidade de uma cena cultural como essa, o que implicava uma aceitação muito mais tranqüila da cultura de massa, despida do peso filosófico da Europa e de sua hostilidade ao mercado. A diferença entre os horizontes de expectativa europeu, em que as vanguardas não sobreviveram no pós-guerra, e americano, em que o mesmo momento histórico é extremamente propício para a sua revitalização, implica não apenas a possibilidade de experimentação das neovanguardas, nos EUA, como algo efetivamente “novo”, mas sobretudo a crença no potencial transgressor e experimental da arte e no valor negativo como definidor intrínseco do estético. Paralelamente à tradução de Lukács, assimilavam-se as vanguardas européias e eclodiam movimentos contemporâneos autóctones: tudo era presente e não homogêneo.

O alto modernismo se configuraria, pois, como expressão de uma elite cultural que, em última instância, vincula-se a valores de uma tradição européia que legitima o poder político de uma classe burguesa, excluindo do cânone uma cultura voltada para as massas. À medida que o papel histórico do europeu identifica-se com o do colonizador, a sociedade americana, no que se refere ao seu próprio papel, vê-se obrigada a assumir uma “história” imposta pela tradição inglesa, porque enquanto identidade compósita, de europeus e nativos, não possui efetivamente uma história que seja *sua*. De próprio, apenas o mito. Inventado. O que Leslie Fiedler chamou de “*imaginary American*” corresponde a essa espécie de “invenção” de origens imposta aos americanos por um olhar eurocêntrico. A relação que estabelecem com o mito não se configura da mesma forma longínqua com que os europeus lidam com sua tradição mitológica. Sua relação com o mito e o imaginário é imediata. E nesse sentido, quando Fiedler reivindica que a literatura americana se conceba não como devedora da tradição da literatura inglesa, mas como especificidade pertencente à literatura universal, isso implica uma revisitação de gêneros excluídos pelo cânone europeu, e que, no entanto, estejam vinculados às múltiplas identidades culturais americanas, como, por exemplo, o faroeste. Sob esse aspecto, a valorização da contaminação, seja pela forma, seja pelo conteúdo, de um gênero da literatura de massa implica não uma reabilitação desses gêneros enquanto literatura de massa, mas a sua

recontextualização através de um olhar amoroso, curioso, interessado e irônico, capaz de conferir visibilidade aos escritores que não se inserem no cânone (Fiedler, 1984, p.158).

Uma abordagem da revitalização do projeto vanguardista nos anos 60 aponta para o enfoque da relação da neovanguarda com a indústria cultural como distintiva entre a emergência desse fenômeno nos EUA e na Europa. Segundo Andreas Huyssen, em seu livro *After the Great Divide* (1986), a neovanguarda européia se distancia da norte-americana por uma maior conscientização de sua própria cooptação com a indústria cultural, ou seja, por uma postura relativamente crítica à cultura de massa, relacionando-se, portanto, em continuidade com pressupostos elitistas do movimento modernista. Nos EUA, ao contrário, o projeto das neovanguardas situa-se, nos anos da contracultura, em sintonia efetiva com as reivindicações das vanguardas históricas, e é precisamente sob este aspecto que se pode localizar a emergência do fenômeno do pós-modernismo em território norte-americano, a partir da dissolução da distinção – tão enfatizada no alto modernismo – entre alta e baixa cultura.

Em meados da década de 60, o escritor italiano Umberto Eco pensa a dialética entre vanguarda e cultura de massa em termos da oposição de um discurso aberto a um discurso persuasivo. Em entrevista concedida ao poeta Augusto de Campos, publicada no *Estado de São Paulo*, em 1966, Eco materializa a própria consciência crítica do intelectual europeu diante da indústria cultural. Segundo ele, a vanguarda, assim como toda forma de arte, se caracterizaria por um discurso aberto, ou seja, exigindo uma postura ativa, performativa e participativa do fruidor, construtor de sentido; enquanto a cultura de massa, por seu lado, se identificaria por estratégias persuasivas que são prefixadas e programadas para suscitar determinada reação confeccionada de antemão no receptor, o qual assume, portanto, uma postura passiva. Em verdade, delineavam-se duas posições teóricas que se traduziam como inconciliáveis na Europa, e simultaneamente se viam indissociáveis nos EUA. Tratava-se dos “apocalípticos” e dos “integrados”, termos cunhados por Eco para designar respectivamente as posturas frankfurtiana e a-crítica diante da cultura de massa (Eco, 1975). Essa dicotomia, no entanto, em última instância, acabava por enfatizar o intelectual como mediador cultural esclarecido, legitimando, portanto, o fosso existente entre alta e baixa cultura.

No que se refere ao âmbito específico do teatro, essa oposição entre a cultura legitimada pela classe dominante e a cultura do povo coloca-se de forma extremamente complexa, já que diferentemente da literatura – que exige uma iniciação mínima no sentido da alfabetização – o teatro sempre esteve ligado a manifestações da cultura popular. O fato de no século XIX os valores da classe burguesa terem sido consolidados através de uma arte cujos pressupostos calcavam-se exatamente na dicotomia entre alta e baixa cultura, mesmo tendo subordinado o teatro à literatura e criado toda uma tradição estética, enfatiza essa oposição de forma muito artificial. Isso porque o caráter coletivo da recepção teatral – apesar de o teatro ter sido hermeticamente encastelado e portanto servido a um público muito restrito e uniforme – pressupõe um espaço que *pode* ser ocupado por espectadores de distintas histórias culturais, cujas reações imediatas ao espetáculo contaminam-se e interferem-se de forma mútua. Nesta simples possibilidade situa-se a vida do teatro que, por mais esforços que se façam para esquecê-lo, ocorre em tempo real. O silêncio imposto pela recepção de uma peça tradicional não deixa de colocar em evidência a respiração do espectador sentado na cadeira ao lado.

A partir da década de 60, as transformações sofridas pelo teatro ocidental subscrevendo o deslocamento do enfoque sobre o texto para a perspectiva do evento da encenação foram sem dúvida alguma muito motivadas pelos escritos de Antonin Artaud e Bertold Brecht, recuperados, então, nos EUA, no contexto da contracultura e da emergência do discurso do pós-moderno. Os projetos de ambos, embora extremamente divergentes entre si, estiveram de certa forma em sintonia com propostas modernistas e vanguardistas que subvertiam o modelo mimético e preconizavam uma integração entre arte e vida. Neste sentido, no contexto de recuperação das vanguardas históricas e de ambivalência em relação ao modernismo, o materialismo brechtiano e a concepção de uma poética concreta e física de sons, gestos, ritmos e magia proposta por Artaud foram “revisitados” no cenário cultural pós-moderno norte-americano dos anos 60. A performance apareceu, nesse momento, nos EUA, com uma função radicalmente anti-estética e os vínculos de sua teorização com o discurso do pós-moderno colocam-se de formas extremamente complexas. O teórico do teatro alemão Johannes Birringer aponta a superposição das associações da performance a idéias de transgressão, deslocamento, fragmentação e indeterminação – tão caras ao discurso do pós-

moderno então em coexistência simultânea com a posterior teorização da chamada arte da performance. Essa retórica pós-moderna dissolveu, assim, o abismo existente entre manifestações artísticas de cunho fortemente político, tais como *happenings*, *action events* e teatros de guerrilha; e estéticas neovanguardistas, como *action painting*, Fluxus, *body art*, acionismo, etc., reunindo-as sob o termo único da performance: um novo fenômeno híbrido que praticava novas articulações entre arte e mídia. Neste sentido, a noção de performance torna-se tão abrangente quanto o próprio rótulo do pós-moderno, passando a adquirir múltiplas funções ambivalentes. A relação paradoxal mantida com o teatro evidencia-se, neste contexto, devido à dissolução das fronteiras estéticas implicada na performance, bem como à sua extrapolação dos esquemas de representação, transitando entre o mundo da arte e o da sociedade.

A utilização do espaço funciona, pois, nitidamente, como um dos fatores determinantes deste trânsito. O fato de os espetáculos serem apresentados em locais alternativos, como praças, festivais, galerias, etc., caracterizava-os como evento, integrando palco e platéia a partir da abertura de uma terceira dimensão inexistente no palco italiano. Essa preocupação espacial, que já existia na cena vanguardista do início do século XX, emergia agora recontextualizada na década de 60 como a confirmação das palavras proféticas do encenador suíço Adolphe Appia, em seu livro *Die Musik und die Inszenierung* (1899):

Mais cedo ou mais tarde chegaremos ao que se denominará 'sala catedral do futuro', a qual, dentro de um espaço livre, vasto, transformável, acolherá as mais diversas manifestações de nossa vida social e artística (...). O termo *representação* tornar-se-á pouco a pouco um anacronismo. A arte dramática de amanhã será um *ato social* ao qual cada um dará a sua contribuição. (Cohen, 2002, p.83).

Este aspecto social vinculado à arte consumava-se, então, a partir da conversão dos espectadores em observadores atuantes, pressuposta a priori já pelo abandono da tradicional sala de espetáculos em direção aos espaços públicos – a arte destituída de sua esfera específica, indiferenciada em meio à vida cotidiana. O novo espaço habitado pelas manifestações artísticas passa a justapô-las, assim, a

elementos até então jamais a elas vinculados pelo simples fato de estarem excluídos de sua esfera autônoma, como por exemplo, a própria cultura de massa.

### 2.3. O prato principal

O ato de demolir vincula-se muito à presença de ruínas. Mas as ruínas, enquanto vestígios, contraditoriamente negam a demolição materializando uma permanência encravada, um *apesar de* insistente que desafia o radicalismo do fazer vir abaixo. Testemunhas de uma violência, os escombros resistentes. Diferentes das cinzas que se amontoam frágeis à espera do vento, as ruínas ficam para ostentar a mutilação. Há uma teimosia de pedra nos destroços.

O quarteirão que cerca o Oficina vem sendo demolido desde 2002. O teatro, que em 1966 foi totalmente destruído por um incêndio, tem agora seu entorno devastado. No entanto, que continuidade é essa que se impõe desafiando a ausência instaurada pela discrição das cinzas, e que permite falar em mais de 40 anos de Teatro Oficina? Em outras palavras, como se explica que tanto a estrutura arrojada, projetada por Lina Bo Bardi no início da década de 80, quanto o teatrinho tragicamente consumido pelo fogo, que funcionava nos anos 60 em um antigo centro espírita do Bixiga, sejam igualmente chamados de Teatro Oficina? Essa homogeneização reunindo no mesmo lugar e sob o mesmo nome diferentes arquiteturas durante mais de quatro décadas, parecendo traduzir um olhar essencialista, em verdade aponta exatamente para o contrário, já que não é imposta por nenhum procedimento historiográfico com pretensões universalizantes; sendo, ao invés disso, reivindicada ativamente pelo próprio Oficina, isto é, pelo encenador José Celso Martinez Corrêa, que há 47 anos vem construindo a história deste teatro a partir da luta estético-política por um espaço que constitui ele mesmo uma concepção particular de arte e de vida.

Uma tentativa de compreender essa deliberada e autoconsciente construção histórica que confere sentido às diversas transformações por que passou o Oficina implica, portanto, um olhar para a relação entre suas mudanças arquitetônicas e o desenvolvimento concreto de uma prática de encenação que, acusando certa sintonia em torno da recusa ao confinamento em um recinto teatral tradicional, embaça a rigidez das fronteiras entre o espaço do teatro e o espaço da vida social. E um tal imbricamento entre a esfera da arte e a da sociedade vincula-se não

somente com a negação do lugar autônomo ocupado pelo espaço artístico a partir da constituição de uma sociedade burguesa, mas também, com a retomada de reivindicações daquelas vanguardas específicas emergentes no início do século XX, tais como o surrealismo e o dadaísmo, que pleiteavam justamente a inserção da arte na práxis social a partir da descaracterização de sua autonomia.

A relação do modernismo brasileiro com as vanguardas históricas européias, se enfocada sob ótica antropofágica, e no contexto da modernidade específica da América Latina – em pleno descompasso com sua modernização social –, faz emergir resíduos culturais que remontam da própria colonização do Brasil, uma vez que uma tal perspectiva configura-se justamente como reação à dependência cultural do país relativamente aos cânones estrangeiros. A vertente antropófoga do modernismo, tal como manifestada na obra de Oswald de Andrade, caracteriza-se como uma *atitude* de contestação da reprodução passiva dos valores culturais do “colonizador,” defendendo a digestão como crítica ativa ao que é incorporado. Em seu livro *Totens e tabus da modernidade brasileira*, Lucia Helena percorre a obra de Oswald de Andrade no sentido da leitura dos possíveis símbolos e alegorias que emergem na recepção de seus escritos. A autora identifica a antropofagia como moldura alegórica dos processos de colonização e catequese no Brasil, totalmente distinta do canibalismo proposto pelos dadaístas. Para Lucia Helena, enquanto a devoração antropofágica remetia à escavação de “um texto cultural brasileiro, recalçado”, o canibalismo de Picabia era a expressão de uma relação longínqua com culturas primitivas, rituais e telúricas que povoavam o imaginário europeu como evidência do seu etnocentrismo (Helena, 1985, p.162). Nesse sentido, verifica-se uma das principais distinções entre as manifestações vanguardistas na América Latina e na Europa: enquanto o primeiro caso inseria-se no contexto de certo enraizamento social, o segundo vinculava-se mais a uma ruptura com a história da arte – à exceção do surrealismo e do dadaísmo que ecoavam, ou pretendiam ecoar, sobretudo na esfera social. Segundo a autora, então:

Na sua versão paulista e oswaldiana, a antropofagia quer negar: 1.º) o aparelhamento colonial político-religioso repressivo implantado pelo colonizador, e sob o qual se forma a sociedade brasileira; 2.º) a sociedade patriarcal com seus padrões de conduta;

3.º) a imitação não digerida da metrópole; e 4.º) o indianismo romântico. (p.156).

Nesse sentido, o gesto antropofágico traz à tona traços culturais que foram descontinuados pelo processo civilizatório de colonização no Brasil. E a força da emergência desse fragmento perdido reside justamente no seu pertencimento ao substrato cultural brasileiro resgatando a lógica de uma sociedade sacrificial interrompida. Um modo muito particular e contemporâneo de dialogar com a tradição.

O deslocamento dessa ótica antropofágica específica para o Brasil de meados da década de 60 assume um caráter estratégico no contexto da ditadura militar, quando a devoração incorpora ainda mais violentamente a resistência e a contestação diante da opressão do governo. De certa forma, experimentava-se também um pouco daquela euforia revitalizante a partir da deglutição antropofágica tanto das vanguardas históricas quanto das neovanguardas norte-americanas e européias paralela à crítica da arte e da cultura brasileiras. O movimento Tropicalista traduzia essa nova sensibilidade que emergia no cenário cultural e político da época, retomando a vertente do modernismo brasileiro inaugurada por Oswald de Andrade, calcada em uma relação afetuosa com o presente e o passado culturais do Brasil (Naves, 2001, p.49). A relação com a indústria cultural, em certo sentido, também se dava a partir de um diálogo amoroso, que ao invés de excluí-la, usufruía suas mídias – tanto no que dizia respeito aos grandes festivais de música quanto à própria divulgação televisiva de shows e manifestos – e simultaneamente propunha uma arte não subjugada pelo autoritarismo, político ou estético. Sob esse enfoque, ao mesmo tempo em que aceitavam a idéia modernista da riqueza cultural do Brasil, os tropicalistas concebiam esta riqueza de forma extremamente ampla, estendendo-a “ao que convencionalmente se via como esteticamente pobre, como o rock estrangeiro de fruição fácil, o kitsch (...)” (p.48). No entanto, essa questão apresentava problemas significativos para o movimento que, por situar-se fora dos esquemas dicotômicos que opunham a esquerda à direita no país, colocava-se, então, em um entre-lugar que perturbava ambas as posições políticas. Simultaneamente contrariava os princípios da direita, com seus gestos transgressores a favor da liberdade; e

opunha-se aos interesses da esquerda, voltada exclusivamente para a valorização da cultura nacional.

Neste sentido, ao mesmo tempo em que revisitava manifestações culturais nacionais, o Tropicalismo aceitava contribuições estéticas estrangeiras em uma atitude extremamente incorporativa. No âmbito da música, o diálogo com a tradição – no caso, a bossa nova – era marcado pela paródia<sup>2</sup> e pelo pastiche; enquanto que uma das importações mais significativas foi a utilização da guitarra elétrica, com a própria inclusão do rock. Embora a visibilidade do movimento tenha sido muito mais na esfera musical, sua ligação estreita com um determinado *comportamento* anárquico e com *ações* transgressoras, associa-o de modo muito forte à atitude teatral, e mais especificamente, a uma postura performática marcante: “Os tropicalistas assumem radicalmente o palco, através de diversas máscaras e coreografias. Tanto os baianos como os Beatles, em sua fase experimental, encarnam em suas *personas* o sincretismo que realizam entre os vários gêneros musicais”. (p.50). Sob essa perspectiva, no âmbito da ditadura militar, em que a repressão e a censura atuavam de forma extremamente violenta e autoritária, os *happenings* e performances funcionavam como reação explosiva à crise política, social e cultural instaurada no país, não apenas a partir da inclusão dos espectadores na cena traduzindo a vontade de atuação em uma sociedade dominada pelo autoritarismo militar do Estado, mas, também, através da reivindicação estética a favor da exploração de outras formas de cena que não a realista.

Desde seu surgimento, em 1958, o Oficina esteve ligado a uma espécie de extrapolação dos limites físicos da sala de espetáculos. Grupo teatral universitário formado por alunos da faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo, entre eles Zé Celso e Renato Borghi, inicialmente o Oficina desenvolvia projetos como o “teatro a domicílio”, por exemplo, em que as peças eram apresentadas no interior de algumas mansões da capital, propiciando o contato com a aristocracia paulista e, de certa forma, facilitando uma estréia na boate

---

<sup>2</sup> No contexto do discurso do pós-moderno, a noção de paródia é abordada por Linda Hutcheon em seu livro *Poética do pós-modernismo* (1988) como uma estratégia de relação com o passado calcada na ironia e ao mesmo tempo na criação de um espaço para acomodar esse passado que emerge, em “presença”. Não se trata de nostalgia, mas antes, de uma postura ao mesmo tempo irônica e amorosa. Essas simultaneidades que residem na própria noção do pós-moderno parecendo muitas vezes se contradizer ilustra-se em Hutcheon, pela seguinte tentativa de

*Cave* (Silva, 1981). E esse deslocamento da encenação de seu espaço físico convencional tanto para dentro de casa quanto para o interior da *Cave* constituía já, ainda que tímida e não confessadamente, uma ruptura com a distância tradicional entre espectador e espetáculo.

No que se refere ao tropicalismo, a montagem de *O rei da vela* (1967), peça escrita por Oswald de Andrade em 1933, ao mesmo tempo em que foi considerada emblemática do movimento, significou, para o próprio Oficina, um marco a partir do qual tiveram início experimentações teatrais mais extremas:

(...) as experiências de radicalização do ato teatral realizadas pelo Oficina, a substituição da cena pela intensidade do *happening*, surgem no processo que se segue ao *Rei da vela*. Se eles já haviam alçado uma quebra de valores consolidados pela linguagem teatral, agora surge a necessidade do rompimento em dois níveis: o primeiro relativo à intensificação da presença corporal, e o segundo à utilização do espaço cênico (Pires, 2005, p.70)

Sob esse enfoque, a problematização do espaço coloca-se mais uma vez de forma primordial, já que a estrutura hierárquica de poder por se transmutar para a própria configuração dos edifícios teatrais tradicionais, favorecia uma atitude contemplativa da platéia tanto pela fixidez das cadeiras quanto pela própria altura e distância do palco. As influências de Artaud e Brecht se consumavam, então, em uma simultaneidade antropofágica que se evidenciava na recusa de um teatro realista, legitimador de uma burguesia consolidada e, portanto, voltado para o consumo e entretenimento, alheio à conjuntura de crise em todas as esferas da sociedade. Muito embora o Oficina pareça direcionar-se muito mais aos pressupostos inaugurados pela estética da crueldade do que à elaboração de um teatro épico – que, em última instância, no contexto de contestação da ditadura militar no Brasil, acabava persuadindo didaticamente o espectador no sentido de dirigi-lo a determinada ideologia política – Zé Celso admite que, no início, à época da montagem de *Os pequenos burgueses* (1963), sua orientação estético-política vinculava-se muito mais aos preceitos brechtianos e que o fato de ter

---

apreensão do fenômeno: “Aquilo que quero chamar de pós-modernismo é fundamentalmente contraditório, deliberadamente histórico e inevitavelmente político” (Hutcheon, 1988, p.20).

trabalhado predominantemente com arquitetos, e não com cenógrafos, constituiu um dos fatores que impulsionaram o redirecionamento de suas concepções de arte e de política no sentido da libertação de amarras ideológicas (Corrêa, 2006). As leituras de Artaud configuraram-se, sob esse aspecto, como fundamentais para o restabelecimento da comunicação direta com o espectador, que, no meio da ação, “é envolvido e sulcado por ela”. (Silva, 1981, p.229). E tal envolvimento, segundo Artaud, estava diretamente relacionado com a própria estrutura física do teatro, no que se refere ao posicionamento da platéia relativamente ao palco, exigindo um local único, sem separações nem “barreiras de nenhuma espécie”. (Rosenfeld, 1996, p.49). A colaboração mágico-ritual do espectador e ao mesmo tempo sua participação crítica materializaram-se, pois, na encenação de *O rei da vela*, em que o espectador é levado corporalmente para a ação dramática.

A montagem desta peça, depois do estágio no *Berliner Ensemble* e um ano após o incêndio que provocou a destruição total do teatro, foi realizada no espaço reconstruído pelos arquitetos Flávio Império e Rodrigo Lefèvre em um projeto que previa uma arquibancada de concreto com acessos nas laterais e um palco italiano contendo um círculo giratório no centro. A encenação problematizava radicalmente a comunicação entre ator e espectador, aspecto central para o desenvolvimento do “Te-ato”, no qual o ato de assistir se desvincula da passividade contemplativa e do consumo, materializando-se enquanto ação participativa de construção da própria obra. A encenação caracterizou-se simultaneamente como inaugural – porque na época da publicação da peça, mais de trinta anos antes, a empreitada de levá-la aos palcos foi considerada inviável – e como “espetáculo-manifesto” que, por possibilitar elementos eficazes para a reflexão da crise política, econômica, social e cultural atravessada pelo Brasil no momento de sua encenação, tornou-se, então, emblemático do movimento tropicalista. A montagem, que se utilizava amplamente de procedimentos paródicos, dialogando com a ópera, a revista musical, os filmes da Atlântida e a comédia de costumes – a linguagem circense do primeiro ato, cedendo lugar a um estilo de variedades no segundo, o qual vertia-se em moldura de ópera no terceiro – traduzia, então, um grito de protesto que extrapolava a si mesmo, uma vez que excedia os próprios limites da reivindicação política, no sentido do estabelecimento de uma relação corpóreo-sensorial com os espectadores que os motivava e os provocava também a agir (Silva, 1981, p.152). Sob esse aspecto, o

gesto político se configurava na expressão da opinião sobre o momento presente em que a sociedade se inseria – o espetáculo recusando-se à redução à síntese de “engajado”, a qual muitas vezes cabia no resumo das peças montadas pelo Teatro Arena.

A relação com o Arena tinha se estreitado em 1960, justamente devido à questão do espaço cênico, que – com a premiação pelo II Festival de Teatro Amador de Santos de uma montagem do Oficina, *A incubadeira* (1959) – passou a ser compartilhado por ambas as companhias, tendo o grupo Oficina ficado em cartaz durante dois meses no Teatro Arena. Esta experiência revelou-se fundamental para a formação do Oficina, que, entretanto, não partilhava daquele direcionamento explicitamente engajado, em que se apoiava a dramaturgia realista do teatro dirigido por Augusto Boal. Neste âmbito, a relação entre ambos os projetos deu-se em termos da manutenção de uma certa autonomia por parte do Oficina, que lhe permitia algumas ressalvas a despeito do comprometimento ideológico com o Arena. Boal, no entanto, exerceu um papel essencial na formação do grupo, tanto no sentido de introduzir os integrantes na técnica de trabalho dos atores da *Actors Studio*, e de viabilizar os laboratórios ministrados por Eugênio Kusnet sobre o método de Constantin Stanislavsky, quanto no sentido de promover uma abertura para um questionamento social, que o Oficina até então relegava a segundo plano a favor da tematização de problemas existencialistas (Silva, 1981, p.23).

Depois da encenação de *A engrenagem* (1960), de Jean-Paul Sartre, dirigida por Boal, teve início o processo de profissionalização, bem como a solidificação da liderança de Zé Celso. O Teatro Oficina foi oficialmente inaugurado em 16 de agosto de 1961. Ao instalar-se à rua Jaceguay 520, no Teatro Novos Comediantes, alugado de um grupo espírita, a importância da configuração espacial para a concepção das encenações da companhia torna-se ainda mais evidente a partir da constatação imediata da necessidade de transformação daquele espaço físico no sentido de abrigar uma concepção de teatro desierarquizada, não autoritária, participativa e inclusiva. O lugar foi, então, reformado a partir de um projeto do arquiteto Joaquim Guedes, segundo o qual duas platéias se defrontavam separadas pelo palco situado no centro, como um “sanduíche” (Bo Bardi e Elito, 1999, s/p):

O teatro ganha para eles a função de espaço de debate sobre a realidade social como esta lhes era apresentada. Comentar a vida e a sociedade, discutir as perspectivas políticas presentes no momento histórico, utilizar o teatro como espaço de encontro entre os entes sociais, se socializar como experiência vivificada no ato teatral: no encontro do palco com a vida cria-se a experimentação do corpo social – gênese da união e desconstrução das noções de palco e platéia no Oficina. (Pires, 2005, p.42-43).

Em 1974, a questão do espaço se coloca de modo mais violento, porque quando o Oficina é invadido pela polícia seus membros que estavam no teatro são presos, encurralados, sem opção de escapar dada a sua configuração geográfica de “beco sem saída”, como o definiu o próprio Zé Celso (Corrêa, 2005a). As subseqüentes prisão e tortura de outros componentes do grupo acusaram, pois, a urgência do exílio, mobilizando os atores a deixarem o país rumo a Portugal. Durante esse período, a administração do Teatro, que passou a sediar montagens de diversos diretores – tais como Luís Antônio Martinez Corrêa, Cacá Rosset e Antunes Filho – ficou sob responsabilidade da bilheteira Tereza Bastos. Em seu retorno, em 1978, em contexto mais flexível, o grupo encontrou mais possibilidade de pressão pela abertura. Assim Zé Celso descreveu a nova transformação física que aquele espaço sofreria diante de uma nova situação histórica: “As poltronas foram pro sindicato do Vicentinho, as paredes internas foram sendo demolidas. Abria-se dentro do teatro o espaço que se queria para a abertura ampla, geral e irrestrita no Brasil”. (Corrêa, 2005a). O Oficina torna-se, então, importante catalisador dessa luta pela liberdade, e ao mesmo tempo sua prática teatral orienta-se cada vez mais hibridamente, através de uma integração multimidiática reunindo teatro, cinema e vídeo, em que se exploravam os filmes produzidos no exílio e, simultaneamente, dentre as muitas leituras realizadas pelo grupo, *Os sertões* emergia como possibilidade cênica.

Foi nesse momento, em meio à necessidade de reestruturação física do teatro, devido ao estado precário de suas instalações – de certa forma agravado pelo fato de, desde 1975, o espaço ser alugado para a apresentação de outras peças – que Silvio Santos manifestou a intenção de comprar o Oficina para, juntamente com todo o quarteirão em que se situa o teatro, demoli-lo viabilizando a construção de um shopping center no local. A mobilização da classe artística na organização de

um show para dar entrada na compra do teatro, apesar de não ter alcançado seu objetivo, acabou resultando no tombamento do Oficina, em 1981, pelo CONDEPHAAT. No ano seguinte, deu-se a desapropriação do Teatro e sua incorporação ao patrimônio público estadual sob administração da Secretaria de Estado de Cultura (Corrêa, 2006). A idéia de tombamento insere-se, pois, nessa questão de forma extremamente paradoxal, já que ao lado da conotação conservadora do gesto de preservação justapõe-se a possibilidade de transformação. Dentro da lógica antropofágica, uma tal justaposição revoluciona o próprio ato de tomar. Ao ser tombado, o teatro supostamente garantiria seu direito de continuar mudando, isto é, asseguraria a constância de suas transformações. Nas palavras de Zé Celso: “Tomba-se não um prédio, sim um trabalho que precisa da obra arquitetônica renovada e efêmera para poder mudar o espaço físico, de acordo com as mudanças e rumos de sua programação” (Bo Bardi e Elito, 1999, s/p). Para cada peça, um novo teatro.

Nessa época, Lina Bo Bardi, que já tinha projetado cenários de *Na selva das cidades* (1969) e *Gracias Señor* (1972), elaborou, juntamente com Marcelo Suzuki, um primeiro estudo desenvolvendo a concepção cênica e espacial de Zé Celso a partir da idéia de rua. Essa primeira proposta, entretanto, não foi continuada de imediato, sendo as idéias do encenador efetivamente concretizadas apenas depois. Nas palavras do arquiteto Edson Elito, que então assumiu o projeto com Lina:

Do programa que foi nascendo, eram princípios os conceitos de rua, de passagem, de passarela de ligação entre a rua Jaceguay, o viaduto e os espaços residuais de sua construção potencialmente utilizáveis e a grande área livre nos fundos do teatro; espaço totalmente transparente em que todos os ambientes compusessem um espaço cênico unificado – ‘todo o espaço é cênico’ –; flexibilidade de uso; adoção de recursos técnicos contemporâneos ao lado do despojamento, ‘o terreiro eletrônico’ onde ‘bárbaros tecnizados’ atuassem. (Bo Bardi e Elito, 1984, s/p).

Um dos aspectos centrais desse novo espaço que se erguia era a visibilidade e exposição total tanto dos atores quanto dos técnicos, e de todos os equipamentos e objetos cênicos: “não há como esconder nenhum deles. Todos participam da

cena”. (Bo Bardi e Elito, 1984, s/p). Houve, por fim, a elaboração de um estudo para a posterior construção, no terreno lateral, daquilo que Oswald de Andrade chamou em seu tempo de um “teatro de estádio”, local em que uma verdadeira multidão seria congregada para assistir a espetáculos teatrais, propiciando a partir daquela configuração espacial particular a mesma euforia e empolgação das partidas de futebol, nos padrões da comoção dos festivais de teatro da Grécia antiga.

A concepção de teatro de estádio formulada por Oswald de Andrade estava, de fato, antropofagicamente conectada à cena moderna europeia e norte-americana, no sentido do pleito por novas disposições espaciais, que não a do palco italiano, tendo vários diretores da época optado por um retorno ao teatro Antigo, em seu sentido mais arquitetural, como forma de resgatar sua força e sua dimensão ritual. Como afirma Marie-Claude Hubert, em seu livro *Les grandes théories du théâtre*:

À l’origine, le lieu théâtral était architecturé et ouvert. Chez les Grecs, le théâtre était de marbre, c’est l’église qui servait de décor au Moyen Âge, la *Commedia dell’arte* dressait ses tréteaux sur la place publique ou les adossait à un palais, le théâtre élisabethain était à ciel ouvert. Mais, plus tard, le théâtre s’est fermé et la scène est devenue cette ‘boîte à illusions’ du théâtre à l’italienne, pleine de décors factices. Selon Craig, si l’on veut rendre au théâtre sa grandeur passée, il est indispensable de transformer le lieu théâtral et de lui redonner une scène architecturée”. (Metzler, 2001, p.16).

Nesse contexto, a questão do espaço cênico colocava-se como central tanto para o abandono do ilusionismo calcado no distanciamento asséptico entre atores e espectadores quanto para a recuperação da grandeza da experiência teatral como experiência integrada na vida social. A noção de teatro de estádio preconizada por Oswald, no entanto, em sua aproximação com o teatro da Antigüidade grega, parece enfatizar, muito mais do que o aspecto arquitetural enfatizado por Craig, a possibilidade da experiência teatral *em multidão*.

E nesse sentido, poderia ser vinculado a um tipo de teatro muito particular ocorrido no Rio de Janeiro em 1916, a que se denominou “Teatro da Natureza”. Em sua dissertação de mestrado intitulada *Tripla encruzilhada. A história do*

*Teatro da Natureza no Rio de Janeiro do início do século*, Marta Metzler situa esse projeto teatral no contexto de emergência, em diversas capitais da Europa e dos EUA, do “movimento do teatro ao ar livre”, marcadamente democrático, inspirado no teatro grego e no teatro elizabetano. No Rio, a experiência ocorreu no Campo de Sant’Anna durante quatro meses, em que foram apresentadas seis peças. Segundo Metzler, devido a sua curta duração, esse teatro pode ser visto “mais como um evento do que como construção de um novo espaço para a cidade”. (p.7). A questão centra-se, então, não na construção de um espaço cênico específico, mas na reunião de uma multidão diante de uma encenação, o teatro assumindo a função social de lazer coletivo, assim como os esportes. Metzler aponta a definição oferecida por Thomas H. Dickinson, professor da Universidade de Wisconsin e editor da revista *The Play-book*, em 1913, que situa a questão arquitetural como periférica diante do aspecto social desse novo projeto de teatro:

It may be a natural amphitheatre in a hillside, or an open place in a grove, or a spot arbitrarily set aside in the midst of a meadow. It may be absolutely untouched by the hand of man, or it may be constructed of masonry and concrete at the expense of half a million dollars. (p.26)

Além disso, a total integração do teatro no âmbito comunitário, como acontecia na Grécia, o teatro fazendo parte da práxis da vida, é ressaltada por Metzler a partir da citação do historiador Sheldon Cheney, abaixo reproduzida:

The open-air theatre, however, as it is free from this speculative limitation, already approaches in some measure the conditions of that time when Greek drama was part of the state administration of communal affairs and an expression of the people’s religion, and of that other time when the church developed drama as part of its ritual. The open-air theatre is returning drama to the people’s hands as a religious force, and is becoming a medium of expression of their spiritual life. (p.19).

Sob esse aspecto, a secularização da sociedade grega na Antigüidade, que pouco a pouco foi minando a força religiosa do teatro em direção a um racionalismo ceticista, gradativamente descolando a manifestação teatral da práxis da vida, talvez possa ser justaposta ao apogeu do livro impresso no século XIX, no sentido da exclusão do corpo das formas de comunicação. Segundo Hans Ulrich Gumbrecht, a carência de experiências sensório-corporais favoreceu a emergência de zonas de lazer com a função de compensar, ainda que ilusoriamente, o domínio do espírito sobre o corpo nos atos comunicativos. (Gumbrecht, 1998, p.117). Os esportes de espectador aparecem, então, em sua explanação teórica, como exemplo dessas zonas de lazer abrangendo os jogos nos quais se enfatiza o corpo, implicando um “comportamento trivial”. Em oposição, a literatura insere-se na categoria dos jogos do espírito, requerendo um “comportamento sério”. A participação “à distância” que se dá no nível trivial atua de modo compensatório com relação ao fato de os espectadores não participarem ativamente do jogo, isto é, com seus corpos. Por seu caráter coletivo, então, enquanto experiência da multidão, estes esportes contribuiriam, pois, para a “naturalização da dicotomia corpo/espírito”. (p.124). Como um teatro de estádio.