



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GT HISTÓRIA DAS ARTES DO ESPETÁCULO - DRAMATURGIA EXPANDIDA NAS ESTÉTICAS DESCOLONIAIS

VARIEDADES OITICICA: A CENOGRAFIA POP-ROCK AMBIENTAL COMO EXPERIÊNCIA DE UMA IMAGEM-BRASIL

CÁSSIA MARIA FERNANDES MONTEIRO

Este paper analisa o projeto de “peça-livre” realizado pelo artista Hélio Oiticica intitulado “Variedades Helioitica” em 1969. À luz de Carlson, De Certeau e de teóricos do campo dos estudos culturais, o trabalho discute o espaço performativo idealizado pelo artista. Desde o momento tropicalista, o trabalho de Oiticica se relaciona às com práticas experimentais do cinema, do teatro e da música. Nesse processo, a noção de subdesenvolvimento brasileiro é revisada possibilitando um programa performativo que discute a imagem-Brasil, aspectos comportamentais do sujeito e a inter-relação entre arte e vida. Este espaço e cena roteirizados por Oiticica anuncia sua perspectiva sobre a tomada de posição marginal (*underground-subterranea*) em diálogo com os músicos do *pop-rock* e do cinema *underground*.

PALAVRAS-CHAVE: Hélio Oiticica, cenografia ambiental, imagem-Brasil

RESUMEN

Variedades Oitica: la escenografía pop-rock ambiental como la experiencia de una Imagen-Brasil.

Este trabajo tiene como objetivo analizar el proyecto "pieza libre" de Hélio Oiticica titulado "Variedades Helioitica" en 1969. Siguiendo los conceptos de Carlson, De

- 2637 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Certeau y de teóricos del campo de los estudios culturales, en este trabajo se analizan los espacios performativos idealizados por este artista. Desde el momento tropicalista, la obra de Oiticica se relaciona con las prácticas experimentales de cine, teatro y música. En este proceso, el concepto de subdesarrollo brasileño se revisa y esto resulta posible este programa performativo que analiza la imagen-Brasil, aspectos de comportamiento y la interrelación entre el arte y la vida. Este espacio y escena con guión de Oiticica anuncia su perspectiva acerca de la posición marginal (*underground*-subterránea) en relación con con los músicos de *poprock* y al cine *underground*.

PALABRAS CLAVE: Hélio Oiticica, escenografía ambiental, imagen-Brasil

ABSTRACT

Varieties Oiticica: the pop-rock environmental scenography as an experience of a image-Brazil

This paper aims to analyze the project “free-play” by Hélio Oiticica entitled “Variedades Helioitica” in 1969. Following the concepts from Carlson, De Certeau and from cultural studies theorists, this work discusses the performative spaces idealized by this artist. Since the tropicália moment, Oiticica’s artwork is related to experimental practices from cinema, theatre and music. In this process, the Brazilian underdevelopment concept is revised and this turns possible this performative program that discusses the imageBrasil, behavior aspects and the inter-relation between art and life. This space and scene scripted by Oiticica announces his perspective about the marginal position (underground – subterranean) in relation to pop-rock musicians and to underground cinema.

KEY-WORDS: Hélio Oiticica, environmental scenography, image-Brazil

Variedades Oiticica: a cenografia pop-rock ambiental como experiência de uma imagem-Brasil

Cássia Maria Fernandes Monteiro

- 2638 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Dois sóis iluminavam o Tropicalismo,
dois Hélios Cosme & Damião:

o Oiticica,
que libertou as artes plásticas do
quadro, trouxe pro corpo dançante
no *Parangolé* e pro espaço todo, na
instalação ambiental,
tropical;

e

o Eichbauer = agricultor de carvalhos,
EL HELIO, *Éliogabalo*

Que de uma velinha de sebo,

Acesa no Rei da Vela,

Na escuridão da ditadura militar,

Ascendeu o SOL no Teatro Oficina, brasileiro e mundial.

Como o outro Helio nas artes plásticas,

no Teatro, esse Hélio trouxe, pro corpo do ator, a pintura modernista,

consequentemente pro corpo do mundo, aquilo

que somente os quadros coloridamente pintavam.

O corpo: *quatro baldes de água, um pacote de sal* (Bertolt Brecht).

(CORRÊA, J.

apud EICHBAUER, H. 2013: 159)

O texto *El Sol Rubio* escrito por José Celso Martinez Corrêa na ocasião da exposição retrospectiva dos trabalhos de cenografia de Hélio Eichbauer é um forte expoente sobre o problema da visualidade tropicalista. Apesar de serem possibilidades distintas

- 2639 -



ABRACE

ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

sobre a plasticidade-cênica, comunicam em função do desejo de uma “nova imagem” que sintetiza todas as contradições das quais cerceiam a ideia-Brasil. Como afirmava Oiticica, o que há de mais potente na “nova imagem” anunciada pelo momento tropicalista é a constatação de uma síntese na qual se encontravam “objetivos gerais”. Conforme a crítica do artista, claramente as barreiras entre as divisões formais mesclavam-se diante de um propósito maior, aberto às proposições individuais e de possibilidades imponderáveis. O curioso é notar a potência narrativa com a qual a cenografia e os dispositivos cênicos ajudaram nesse processo.

Um ícone do momento tropicalista, o espetáculo *O Rei da Vela* é o principal elo para que o José Celso estabeleça esta comparação entre os “dois *Hélios*”. “Tratava-se de uma grande ‘ópera pop’ em três atos e três estéticas: O Realismo Crítico brechtiano, o Teatro de Revista tropical, e a ópera dramática, tendo a Missa negra como hepílogo. E muito humor’ (EICHBAUER, H. 2013: 158). Eichbauer descreve em seu livro *Cartas a Marear* (2013) que a espacialidade para *O Rei da Vela* partia da ressignificação de três planos estéticos: 1. a pintura modernista brasileira (Lasar Segall, Anita Mafaldi e Tarsila do Amaral) e a movimentação cultural aos arredores da semana de 1922; 2. a dramaturgia e cenografia brechtiana que assistiu em 1960 (*Ascensão e queda de Arturo Ui*) e 3. a própria configuração espacial e evidência pictórica dos cenários do teatro de revista. Além dos telões pintados com as cores e formas tropicais, entre a expressão do pigmento vermelho-sangue e a figuração de folhas de bananeira; além da utilização brechtiana da maquinaria (palco giratório e varas de cenografia) do edifício teatral; além referência expressionista da indumentária e maquiagem cênica; Eichbauer afirma que houve inserções de inúmeros objetos cênicos fálicos (sorvete *Banana Real*, lápis, chicotes) e incorporavam o *poupurri* de imagens e referencialidade das vanguardas históricas. Uma composição estética da cena “não comportada” e agressiva aos “bons moços da burguesia brasileira” avançava.

Com *O Rei da Vela*, o *Oficina* declarava a urgência pela renovação estética do teatro: “Nós temos que criar entre os novos realizadores, enfim, entre a mentalidade nova de

- 2640 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

teatro, atores, cenógrafos, diretores, um órgão de imprensa que nos possibilite debates sobre a nossa experiência” (CORRÊA, J. 1968 *in*: COHN, S. COELHO, F.(orgs.) 2008: 73). Falar a partir da imagem sexual era uma tática de choque. Para José Celso, se o teatro que eles faziam estivesse nas ruas talvez encontrassem outras formas de diálogo, mas para aquele público burguês, pagante, era preciso uma postura mais conflituosa. Era necessário construir um discurso que impactasse, que tirasse do eixo, que, de certa forma, agredisse o espectador. Era construído uma prática teatral que interviesse nos debates políticos e que gerasse o incômodo necessário para subversão dos costumes, dar fim à “coniconiviência” da qual mencionava Oiticica meses antes. Com o *Rei da Vela*, era inaugural no Brasil os procedimentos do teatro da crueldade de Artaud incorporados à moda brasileira. “A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama muitas vezes o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também” (CELSONO, José. 1968 *in*: COHN, S. COELHO, F. (orgs.) 2008: 74). Não foi preciso muito esforço para que os objetos fálicos incomodassem a censura pré-Ai5. O grande boneco-canhão projetado para integrar a cenografia do prólogo, criado com os restos do material do teatro para “fuzilar o povo incapaz de saldar as dívidas pelos juros”, foi imediatamente impedido de estar em cena em função da denúncia de um dos espectadores: “Imaginem, uma pessoa sair de casa para ir fazer uma reclamação contra um pedaço de madeira e, de repente, a segurança nacional passa a ser: ter ou não ter um canhão entre as pernas de um boneco em cena?” (CELSONO, José. 1968 *in*: COHN, S. COELHO, F. (orgs.) 2008: 75). É nesse sentido que o discurso criado por meio das imagens se consolidava como uma alternativa incorporando a imagem-nacional popular vendida institucionalmente. Colocar em cena as contradições do sistema ao qual estávamos (estamos?) subordinados era construir outras narrativas possíveis de nossa história. Tal qual afirmava Lina Bo Bardi a Eichbauer: “a arquiteta Lina Bo Bardi dizia-me que fazia teatro para fazer política” (EICHBAUER, H. 2013. 1962), o teatro se tornava a linguagem artística extremamente potente para intervir politicamente no comportamento.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“(...) seus figurinos [de Eichbauer], seus acessórios falam, gritam toda uma série de signos tão importantes quanto as réplicas da peça. Aliás, estas somente são compreendidas a partir da relação, consciente ou não, que o espectador deve estabelecer entre os elementos audiovisuais e o texto escrito. Não é para dar mais ‘vida’ que a peça é feita em três estilos diferentes. Isso é uma opção de sentido, dada pela direção. Isso não pode ser julgado, como foi pelo crítico Décio de Almeida Prado, como uma questão de equilíbrio: primeiro ato circo; segundo, revista; terceiro, ópera. E por que não cinema, televisão, balé?” (CELSONO, José. 1968 *in*: COHN, S. COELHO, F. (orgs.) 2008: 71-72)

A tentativa de se colocar em paridade com outras linguagens estéticas era um movimento do período. A ascensão do cinema novo, as linguagens televisivas de entretenimento, as artes plásticas eram referências tão presentes quanto a historiografia teatral. O comentário de José Celso é uma tentativa de se colocar para além de uma autoria pessoal e integrar as discussões estéticas que se originavam em outros campos.

Os pontos de partida de Eichbauer se assemelhavam àqueles de Oiticica. O cenógrafo criava seu projeto partindo de referências que oscilavam entre o suprematismo de Malevich e da “revolução tropical” de Cuba, país de onde acabava de chegar após uma temporada de um ano. Assim como Oiticica, a trajetória artística de Eichbauer começou por meio da pintura. O rompimento com a imagem pictórica e com o ilusionismo figurativo era problema tanto no teatro quanto nas artes plásticas durante o século XX (ROUBINE, J. 1980, 1998:32). Ironicamente, Eichbauer se apropria destas soluções para discutí-las ao passo que Oiticica frequentemente as problematizava estendendo suas características ao espaço e ao espectador. O grafismo bidimensional, o abstracionismo geométrico e a imagem de um Brasil tropical se tornavam eixos críticos e, em seus campos, contribuíam para o rompimento do curso modernista de suas linguagens aliados por um fim político-comportamental. Entretanto, as especificidades de suas trajetórias e exercícios de linguagem - Eichbauer por meio das

- 2642 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

artes cênicas e Oiticica por meio das artes plásticas - contribuía para que soluções formais desencadeassem em propostas bem distintas, apesar do discurso imagético e das referências partirem de bases similares.

É nesse sentido que a “nova imagem” do momento tropicalista declara a necessidade de uma síntese heterogênea em sua origem. Tratava-se de uma alternativa visual que considerasse a antítese como eixo criador. Por isso, construir uma visualidade era também construir dispositivos que tornassem a percepção do espectador um esforço capcioso de relacionar-se às diferentes charadas que lhe são oferecidas. O esforço passava principalmente por estar em constante ato de criação e recriação de significados e experiências.

No Brasil conflituoso, polêmico e radical do ano de 1968, Oiticica passou a integrar dezenas de frentes culturais. Nesse período, a tentativa de tornar as discussões da tropicália virais passava por se posicionar e divulgar suas posições. A violenta trajetória rumo ao novo consolidava uma alternativa “desbundada”. Dicotômica, a violência prática ou simbólica se tornava ponto nodal contra o regime militar e era praticamente impossível sair ileso de um ambiente de debate para instaurar ideias. As táticas de provocação violenta foram o principal caminho dos tropicalistas. Desejavam “pôr em xeque e choque” a imagem-Brasil. O embate político-cultural tropicalista era deslocado do eixo burguesia x esquerda, ou melhor, alienados x engajados para a conduta à margem. (COELHO, F. 2010: 138-170) Oiticica participou como júri no programa do Chacrinha, em debates do Museu de Arte Moderna, no filme de Glauber Rocha, fez a bandeira “Seja Marginal seja Herói” e radicalizou suas críticas. Nesse processo, eram comuns os esbarrões entre as personalidades associadas a este “coletivo desorganizado”. Foi também em 1968, às vésperas da partida de Oiticica a Londres, que José Celso o convidou para fazer uma cenografia teatral. Nesse momento, a parceria e amizade entre os artistas parecia render frutos ainda mais experimentais que infelizmente não foram à frente em função das opressões sofridas pela ditadura. Oiticica comenta o fato em troca de cartas com Lygia Clark:

- 2643 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

“Agora me surgem muitas propostas: José Celso (*Rei da Vela* e *Roda Viva*), que é grande amigo meu e de uma criatividade impressionante, convidou-me para fazer cenários sensoriais para uma peça de Renato Borghi (aquele ator do *Rei da vela*) chamada *Os vampiros*, e talvez eu fizesse um dos vampiros. Mas o que há é que o terrorismo da direita aqui não está mole: principalmente em relação às produções de José Celso: massacraram os atores de *Roda viva*, primeiro em São Paulo e depois em Porto Alegre: destruíram tudo, inclusive atiraram uma das atrizes nua no meio da rua; um dia matam alguém. Conclusão, José Celso parou os ensaios de *Galileu* do Brecht e nem sei se fará *Os vampiros*.” (OITICICA, H. Carta para Lygia Clark em 15 de outubro de 1968 *In*: FIGUEIREDO, L. 1998: 45)

Apesar de não ser possível dar curso ao “projeto vampiresco”, a proposta de estender-se por práticas teatrais não cessou com a viagem à Inglaterra. Ao contrário, Oiticica se encarregava de exercitar suas ideias por outros eixos expressivos. A prática se configurava, entre outros fatores, como uma tática de resistência ao arroxo da ditadura brasileira. A convite de Jean Clay, diretor da Revista francesa *Rhobo*, Oiticica foi o principal responsável por redigir traduções do *Manifesto Antropófago* de Oswald de Andrade e por fazer artigos sobre a *Tropicália*, *Apocalipopótese*, *Lygia Pape*, *Rubens Guerchman*, *Caetano Veloso*, *Gilberto Gil*, *Crelazer*, *Hermafrodipótese*, *Barracão*, entre outros. O artista assumia a responsabilidade de divulgar o movimento brasileiro de contracultura.

De Londres, Oiticica analisava suas possibilidades, analisava suas alternativas, refazia-se e preparava-se para voltar ao Brasil. Como um camaleão, Oiticica incorporou a experiência londrina, assim como havia feito anos antes no Morro da Mangueira e que faria anos depois em Nova Iorque. O artista deixou seu cabelo crescer, comprava roupas-figurino em brechós em mercados que comercializavam roupas de teatro e cinema após suas produções, confundia elementos da vida ficcional projetada nas

- 2644 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

experiências culturais àquelas condicionadas pela vivência cotidiana. Deixava-se contaminar pelo ambiente que transitava sempre exercitando sua atividade crítica e criadora ao dialogar com esses contextos. Em cartas aos seus amigos, Oiticica contava entusiasmado sobre as manifestações públicas londrinas durante sua estadia lá. Narrava a facilidade com a qual os jovens se despiam enquanto protestavam e estudava a (não) reação daqueles que assistiam à cena em contraponto ao “bom mocismo” brasileiro. “As roupas que Cae usava já faziam aquele furor, enquanto em Londres são usadas por qualquer um na rua”. (OITICICA, H. 1969: Tombo: 0694.69)

Como se sabe, a indumentária na Inglaterra e nos Estados Unidos no final dos anos 1960 era preenchida de significados. Jovens construía sua imagem conforme rejeitavam valores corporativos urbanos, recusavam os métodos opressivos da cultura de guerras, reivindicavam distinções por meio de gênero e raça, faziam discursos em favor da postura libertária diante do sexo e das drogas, buscavam no orientalismo a religiosidade e o equilíbrio e proclamavam o crescimento em direção ao artesanato, aos elementos da natureza e ao amor. A indumentária *hippie*, a indistinção sexual pela roupa, os cabelos compridos e o *blackpower*, os elementos naturais, ou mesmo tecnológicos etc., eram claramente alternativas visuais-comportamentais que se relacionavam às vivenciais de jovens do final da década de 1960 e início dos anos 1970 (MENDES, V & HAYE, A. 2003: 196-223). Podemos dizer que no Brasil, este movimento tem seu principal desdobramento no momento tropicalista que colocava sua imagem em diálogo ao que ocorria em eixos de contracultura internacionais¹. Perceber as múltiplas referências nas imagens de *Os Mutantes*, de Gilberto Gil, de Caetano Veloso era, de certa maneira, reconhecer nelas um dispositivo crítico de nível internacional no qual suas músicas estavam atreladas. Desde as polêmicas apresentações de 1968 no *Festival Internacional da Canção* e na Boite Sucata, Oiticica fazia menção à importância estética da produção nos figurinos-comportamentais do período tropicalista. O artista percebia uma potência de síntese da qual a indumentária de Caetano Veloso fazia parte nesses complexos de apresentações em festivais. Oiticica ressaltava as referências africanas do figurino de

- 2645 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Gilberto Gil e a coexistência entre plástico vinílico e colares tribais na roupa de Caetano Veloso. Tal qual líderes do *rock* internacional, as roupas desses artistas eram elementos cruciais para serem analisados de forma concomitante ao arranjo de Rogério Duprat, da *performance* dos *Mutantes*, do uso da guitarra elétrica. Esses artistas criavam um complexo sistema de signos a partir da metalinguagem musical e visual da cultura – sobretudo, nacional. “Por isso seus discos são uma *anti-antologia* de imprevistos, onde tudo pode acontecer e o ouvinte vai, de choque em choque, redescobrimo e reaprendendo a "ouvir com ouvidos livres" tal como Oswald de Andrade proclamava em seus manifestos: "ver com olhos livres" (CAMPOS. A. P. 1974: 261-262)

“as roupas de Caetano que seriam a síntese plástico-visual, em polaridade, do que era manifestado na ação geral. Foi uma das mais ambiciosas tentativas do grupo baiano, não porque houvesse o ‘aparato’ superposto à música, desnecessário, mas porque os menos avisados consideram aparato é ‘elemento’ intrínseco na obra, nada é gratuito (...) Caetano veste-se como quer, não por loucura premeditada para ganhar dinheiro, vendendo disco (e não faz mal que isso aconteça), sua intensão fundamental quando diz que deseja ‘quebrar as estruturas’ é exatamente abrir-se a todas as demandas de sua imaginação criadora, como um exercício ou um ritual, mas ritual que se transforma continuamente, e ao comunicar isso cria condições para sua propagação ou germinação : se quero ficar nú, fico : se quero usar colares, roupa de plástico, uso – o mesmo que dizer: faça isso vocês também, se o quiser, ou faça o que quiser, como eu faço. Dizer que isso seja acessório à sua música, algo imposto pelo comércio de ídolos, pelos meios de comunicação de massa, é pura má vontade de não querer ir ao fundo das coisas, explicando-a então de modo superficial. O processo musicam em sua origem em Caetano e seu grupo, é exatamente o que os leva, a cada etapa, às sucessivas transformações imagéticas, à criação ambiental, à necessidade de propagar o que pensam e querem pelos quatro ventos, que nada mais é do que a necessidade de criar

- 2646 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

essas condições experimentais necessárias às transformações.” (OITICICA, H. 1968: Tombo: 0280.68 p2-p6)

Como foi abordado anteriormente, o projeto artístico dos considerados “artistas tropicalistas” visava interferir no comportamento e na construção de uma imagem-Brasil alimentada por suas contradições. Uma vez que na década de 1960 Oiticica estivesse preocupado em associar sua produção artística a diferentes rupturas, a partir de 1968 o momento passava a ser de pensar estas mesmas ideias em um sentido ampliado. É sob essa perspectiva que Oiticica identifica nos artistas tropicalistas a divulgação estratégica de suas ideologias. Esse aspecto corrobora à ampliação imediata de suas frentes de atividade artística. Com a repercussão de seu trabalho no contexto internacional a partir da exposição da *Whitechapel Gallery* e com a proximidade das experiências de outros artistas como, por exemplo, o filme *Chelsea grils* de Andy Warhol e o espetáculo *Paradise Now* do *Living Theatre*, Oiticica se alimenta dessa necessidade de estender suas práticas a outros meios e imediatamente se direciona a este exercício. Quando ainda estava em Londres, em dezembro de 1969, o artista esclarecia à Lygia Clark que estava se dedicando com mais afinco em projetos mais ousados.

“Tenho lido muito e tenho plano completo para um filme [*Nitrobenzol & Black Linoleum*] e uma ‘peça’, que não sei quando começarei a fazer, apesar de simples. (...) Quanto a produções minhas, levaria mais tempo para conseguir fazer o que quero. Filme seria mais imediato. Portanto, como vê, filme, conto, ‘peça’ e tudo mais, além de experiência comunal, é tudo parte de uma ambição maior, mais universal e mais difícil; **encerrei minha época de fundar coisas, para entrar nessa bem mais complexa de expandir energias, como forma de conhecimento ‘além da arte’; expansão vital, sem preconceito ou sem querer ‘fazer história’, etc. No que vai dar, não sei, mas também há dez anos não sabia no que dariam as primeiras coisas ‘ambientais’; portanto, acho que vale jogar tudo para o alto**

- 2647 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

outra vez e recomeçar, como se nada houvesse contado.” (OITICICA, H. Carta a Lygia Clark em 23 de dezembro de 1969, *In*: FIGUEIREDO, L. 1998: 128-129) [grifo meu]

A citação esclarece, portanto, o instante que Oiticica conscientemente esquematiza a sua abertura estética para canais que radicalizam suas experiências anteriores frequentemente reconhecida pelos problemas explorados nas artes plásticas. Um dos maiores exemplos desta decisão encontra-se no projeto de “peça” mencionado por Oiticica. O artista problematizou o termo *performance* e “interpretação” no decorrer de sua trajetória artística e aprimorou o direcionamento a ser tratado conforme enfrentava as suas experiências. Oiticica deixa em lados opostos duas variantes contidas no termo “interpretação”, palavra usual para a tradução de “performance” naquele período. A primeira variante é o vedetismo, este seria um canal para imortalizar alguns intérpretes por meio de sua criação a partir de obras famosas – uma prática comum em ópera e teatro tradicionais. Já a segunda é valorização expressiva do intérprete e seria o reconhecimento da expressão do intérprete independente da qualidade das obras que o motivam. Oiticica, desejava, portanto, um intérprete que fosse mais criador de uma ação do que um intérprete de um texto literário pré-existente. Tal qual os teóricos na Bauhaus, Larzo Moholy-Nagy [1895-1946] e Oskar Schlemmer [1888-1943], Oiticica questionavam o significado demasiadamente interpretativo da palavra “*performance*” – “interpretação” e exigia que o termo fosse entendido em relação ao conteúdo expressivo dos artistas atuantes. A ação total só seria atingida segundo meios espirituais e físicos, por meio de iniciativa própria. Como ocorreu no futurismo, os objetos criados deveriam servir ao ato de criação, o produto perdia sua importância. (CARLSON, M. 2009: 107) Conforme Oiticica analisa os fenômenos decorrentes do contato com os fenômenos culturais da sociedade, abre caminho para identificar também que houve uma mudança no modo de entender a interpretação no teatro, cinema e na música. Nesse percurso, também as reflexões decorrentes do espetáculo *Paradise Now* que Oiticica assistiu em junho de 1969

- 2648 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

contribuíram para o desbravamento nesta linguagem. Assim, o dispositivo cenográfico criado na peça *Variedades Heliotica* é o principal motor para a ação dramática.

Exemplo significativo disso são os croquis de ideias de Oiticica para o primeiro ato de uma encenação bastante peculiar: o plano de peça *Variedades Hélioitica*, Hélio Oiticica, 1969. Com estrutura dramática bem diferente daquelas desenvolvidas durante sua adolescênciaⁱⁱ, nesta “peçalivre” – “free-play” - Oiticica parece ter organizado as ações – a *performance* – conforme criava o dispositivo cênico. Neste projeto a prática do lugar, simultânea a experiência cognitiva e sensorial do espectador seria sem dúvidas o maior estímulo à compreensão espaço-temporal da imagem-brasil. Tratava-se de uma cabine-banheiro, um penetrável com uma pia, um espelho e uma cortina para que a experiência do sujeito fosse íntima e individual. Ao todo seriam aproximadamente dez cabines, uma para cada participante voluntário. Esses espectadores-atores do sexo masculino seriam sujeitos a um roteiro entregue previamente. Toda a encenação é velada pela cortina e, pelo lado de fora da cabine, só seria possível percebê-las por meio da volumetria dos corpos em ação. O ambiente-penetrável à meia-luz foi projetado para que cada participante tivesse simultaneamente uma experiência sensorial a partir de sua própria masturbação. Oiticica idealizou um penetrável em que todos os elementos deveriam ser estimulantes para esse estado de gozo e transe. Após atingir o clímax, cada participante deveria limpar a pia e comer uma banana deixada embaixo da mesma. O artista afirmava que se tratava não de uma, mas de muitas bananas. Finalizada a experiência, era necessário seguir por um corredor escuro que levaria à saída do espaço cênico.

Nesse projeto, era como se a marchinha de Braguinha “*Yes, nós temos bananas*” e os objetos fálicos de Eichbauer ecoassem e encontrassem novas formas, ainda mais radicais, para a participação do espectador. Mais uma vez, era questionada a imagem-Brasil de exportação e o resultado imagético anunciava a internacionalidade brasileira. Desde 1968 Oiticica já anunciava que para se direcionar ao conceito de supra-sensorial

- 2649 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

era necessário tomar uma posição “marginal”. Um pequeno texto escrito em outubro de 1968, portanto antes da partida de Oiticica para Londres, foi redigido sob encomenda para o artigo *Marginália - arte e a cultura na idade da pedrada* de Marisa Álvarez Lima para a revista *O Cruzeiro*. Convidado em meio a diversos artistas para relatar em poucas linhas o conceito de “marginália”, Oiticica não mediu palavras para definir do que se trata esta tomada de posição. O fato resultou, portanto, no único trecho a ser censurado. O texto foi substituído pela palavra BLANK no espaço que lhe foi reservado. Tal qual os vazios cheios de significado do livro *Silence* de John Cage (1961), Oiticica desejava preencher o espaço com a palavra usada de costume quando alguma publicação era censurada na imprensa norteamericana.

“Supra (*aboutissement*) – a chegada ao supra-sensorial é a tomada definitiva da posição à margem. Supramarginalidade – *la vita*, malalindavita, o prazer como realização, vitacopulacer. **Obra? Que é senão gozar? Gostozar. Cair de boca no mundo. Cannabilidinar. Hummmmm... Sei que estou vivo – é só o que resta – o sabor, salabor, salibidor. **A nova era chegou: marginalibidocannabianismo: *l’opera* morreu. Morra a mão de ferro; sentir para o gozo. A palavra, o que se vê, ouve-se grita-se, canta-se, catarsis-se; o mundo que respirar. MARGINetical. A nova cara se descobre, é linda, é o que há séculos estava escondido, sai, ergue-se phalluvaginamente, supuxadamente, ergue-se a fumaça, sauna do novo mundo.** A rataria de cima corre – libertá tá tá tá tiro, tara, a bichalouca mexe, mexe ato gozo termal, sob a saraivada 22, 32, 38 45, sete meia cinco da noite que chega. Está quente. A mulher se lava. O homem se despe, recomeça.” (OITICICA, H. Carta para Lygia Clark de 15.10.1968 *In*: FIGUEIREDO, L. 1998: 55) [grifo meu]**

A ideia de marginalidade passou a ganhar destaque no discurso de Oiticica, e condicionou o debate nas trocas de cartas com Lygia Clark. A transformação gradativa da Tropicália em Marginália - no sentido de criar proposições estéticas ainda mais

- 2650 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

radicais e, por vezes, violentas - favorece a discussão e passa a ser um problema que acompanha a viagem de Oiticica à Inglaterra em 1969-1970. A escrita “sem papas na língua” do trecho de 1968 parece dialogar com a proposta de encenação radical criada meses depois em terras londrinas. No texto, *Experiência Londrina: Subterrânea*, escrito em 27 de janeiro de 1970, logo após o retorno de Oiticica ao Rio de Janeiro, o artista afirmava: “Meu trabalho é subterrâneo: porque é de dentro pro mundo, exportável: eu construo a face-brasil sem disfarce” (OITICICA, H. 1970. Tombo: 0307.70-p1). Esse discurso se desdobrava criticamente quando Oiticica anunciava, em contrapartida ao movimento *underground*, que “ser *Subterrâneo* é vencer a super paranóia–repressão–impotência–negligência do viver”; ou quando anunciava no texto *Diarréia Brasil* (1970) que o que deveria preocupar aos que procuram uma “saída” para o problema brasileiro é “a urgência dessa ‘colocação de valores’ num contexto universal”; ou ainda quando declarava que era “contra qualquer insinuação de um ‘processo linear’; a meu ver os processos são globais” (OITICICA, H. 1970: Tombo: 0328.70).

É possível reconhecer no desejo tropicalista a crítica à violência à qual se refere De Certeau no capítulo *A beleza do morto* (1995). O teórico discute que os recursos utilizados para aproximar a cultura popular e erudita são, historicamente, falhos em sua origem. De certa maneira, é possível reconhecer no discurso de Oiticica afirmativas coincidentes à perspectiva de De Certeau, para quem, “o domínio popular não existe ainda porque somos incapazes de falar dele sem fazer com que ele não mais exista” (DE CERTEAU, M. 1995:70/71). De Certeau sugere que para investigar a cultura em sua complexidade devemos em última instância desmanchar uma estrutura de poder que é intrínseca ao próprio ato de formular um discurso a respeito de um período ou cultura. Mais do que qualquer outro elemento, o teórico atribui à “violência política” - sob as quais as instituições de ensino e pesquisa estão submetidas - a causa primeira da supressão da violência no estudo das particularidades culturais. “O que proporcionou esses paraísos perdidos dos letrados foi, uma vez mais, uma vitória do poder”. (DE CERTEAU, M. 1995:78).

- 2651 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Oiticica estava atento aos diversos canais que ampliavam a participação/experiência do espectador. Enaltecer a abordagem “sexual” da montagem de *O Rei da Vela* se tornava uma alternativa e, sem dúvidas, em alguma medida estimulava as possibilidades de Oiticica dentro do campo das artes cênicas. Entretanto, é importante lembrar que Oiticica também aumentava o raio de suas referências a partir das experiências do rock internacional e colocava-os justaposto àquilo que estava sendo realizado com o movimento de vanguarda no Brasil. Sob o exercício de escrever sobre fenômenos que o atraía, Oiticica discutiu em 1973 a memorável *performance* que celebrava o retorno de Jimi Hendrix aos Estados Unidos (em Monterey) e que foi realizada 1967 portanto o ano de eclosão do momento tropicalista. Pelo grande sucesso de Hendrix na Europa e pela ampla repercussão da *performance*, possivelmente essa ação se constituía como uma referência durante a experiência londrina de Oiticica - entre 1968 e 1969 - e provavelmente direcionou a proposta de *Variedades*.

“Em MONTEREY estranharam HENDRIX: ele era CORPO – GUITARRA - FOGO: EJACULAR FOGO ELÉTRICO! FUDER COM AQUELA PLATÉIA! Pela primeira vez não era o preto q se elitizava ao nível da elite: jazz-qualidade era HENDRIX-ROCKCORPO q fulgia - froemia – gozava o eletrificamentento q anunciava o fim do elitismo da plateia q senta e quer ‘fruir qualidade’. HENDRIX banda na festa gozo elétrico pica e guitarra pernas ejaculantes q americaneiam o JOY de WOODSTOCK NATION -> CORPO q ROCKEIA guitarra nunca vista!” (OITICICA, H. 1973 Tombo: 0316.73 – p.10/13)

Se, em 1967, nos Estados Unidos, Hendrix queimava seu principal instrumento de vanguarda num ato de “de gozo estético” ao som da música *Fire*, nos anos 1970 era o *Teatro Oficina*, que num ato de similar “gozo estético” durante as filmagens de *O Rei da Vela*, queimava a imagem tropical – Ilha Paradisíaca da Guanabara - cenografia do segundo ato da encenação. O ritual de protesto foi a incorporação radical dos

- 2652 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

procedimentos de vanguarda do período. Queimar a cenografia era queimar a imagem, era queimar o instrumento de linguagem e, por fim, era também chegar às últimas consequências desses elementos, era recriar suas possibilidades.ⁱⁱⁱ

Ao se relacionar com os artistas da música que admirava, Oiticica era atraído ao exercício de liberdade do fazer cênico e partia, principalmente, do processo de desdobrar em imagem o discurso crítico da palavra, da música e de vivências. Trabalhar em conjunto com esses artistas era também renovar suas práticas e lançar-se ao eixo comportamental da qual estes músicos estavam atrelados. Claramente esta tática se configurava também como uma forma de resistir às críticas e ao curso que os trabalhos de artes plásticas eram conduzidos no Brasil. Oiticica parecia se preparar para retornar de Londres ao Brasil com uma perspectiva de renovação ainda mais ambiciosa. Não se tratava apenas de estender sua produção por outros meios, mas sobretudo de criar um novo procedimento de criação, de criar uma nova linguagem que se voltem para atos espontâneos de criação.

“Quero criar uma linguagem, não importa por que meios ou como : se planejo cinema-experiência e uma idéia para ‘peça’ experiência-participação, tudo é a continuação das experiências plásticas; agora, as transformações que se davam mais formalmente num nível plástico, mais lineramente (menos linear do que se poderia supor, no entanto), estão se processando num nível a meu ver maior e mais fundamental : sinto uma liberdade interior fantástica, uma falta de compromisso formal absoluto : não existe mais a preocupação em criar algo que evolua numa linha daqui para alí : creio que a maior ambição ainda seja a de procurar uma forma de conhecimento, ou formas de conhecimento, por atos espontâneos da criação : por isso bolei a experiência-cinema ‘Nitrobenzol & Black linoleum’, a experiência-peça ‘Variedades’, os contos que escrevo, os autos as capas feitas no corpo por grupos em comunidade ou na rua, etc.; a necessidade é de inventar agora algo livre, solto das amarras

- 2653 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

da invenção de ordem esteticista : inventar é criar, viver; por isso para mim acabaram as promoções ‘de arte’, chatíssimas, e a ‘crítica de arte’ atuante, completamente ‘por fora’, ignorante, quando não paternalizante, ridícula.” (OITICICA, H. 1970. Tombo: 0290.70-p2) [grifo meu]

Pelos depoimentos e cartas parece que o movimento de ampliar a prática na direção do *music-hall* era menos uma estratégia das produções de *show* e mais uma tentativa do próprio Oiticica de estender suas ideias a outros meios como um exercício de linguagem. A proposta também se apresenta como uma alternativa para adquirir certo retorno financeiro. Desde a criação dos *Bólides*, Oiticica se recusava a fazer uma “arte vendável” para preencher galerias ou estantes de colecionadores. Apesar de ter passado por algumas situações de dificuldade financeira, Oiticica só cogitava vender dos trabalhos as fases iniciais - desenhos e metaesquemas - e em nenhuma hipótese aqueles que se situavam no cerne do *Programa Ambiental*. Dessa maneira, oferecer um serviço de cenografia ambiental para esses artistas renomados era uma tática de se manter financeiramente aliada à expansão estética e o exercício de linguagem.

“Não quero ficar nessa cena da arte, como um artista que nada sabe fazer, ou limitado a contar com minha ‘obra’, etc. Exposições não me interessam, além de achar todo mundo da cena burro, etc. **Mas quanto a inventar novas possibilidades de contato público, isso me interessa; penso que posso ganhar um certo dinheiro com shows musicais, shows ambientais, principalmente no Brasil onde conheço tanta gente agora; vou propor a Roberto Carlos, talvez dê certo, ou a Gal ou Bethânia. Etc.** Quanto a produções minhas, levaria mais tempo para fazer o que quero. Filme seria mais imediato.” (OITICICA, H. 1969: Carta para Lygia Clark de

23.12.69 *In*: FIGUEIREDO, L. 1998:133) [grifo meu]

- 2654 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

É nesse sentido que os principais trabalhos de cenografia, junto com as experiências cinematográficas, passam a ser uma possibilidade concreta de atuação no retorno ao Brasil em 1970. Seria possível colocar em prática a necessidade de inventar novas relações com o público sem qualquer precedente. Oiticica munia-se para criar novas possibilidades de se relacionar com a imagem-Brasil. Em 1969, principalmente depois da prisão e exílio de Caetano Veloso e Gilberto Gil, muitos artistas ficaram sem um rumo definido no Brasil, sem entender exatamente como se relacionar com o “calar” à euforia dos anos precedentes. Estender as possibilidades para a cenografia era, naquele momento, uma promessa de agitar e retomar não apenas o cenário cultural da música, como unir forças para encarar a nova face-Brasil sem medo. Em 1970, já consolidada e instituída a transformação da Tropicália em Marginália, era necessário partir para enfrentamentos mais estratégicos e menos engessados em ideologias.

“I have no responsibility with any idea – ideals, hell with them – so I have no fear, do you see! I have no fear, do you hear. I tried for many a while to have it, but it seems as if I can’t have it – it is impossible for me. It isn’t part of me – I am hermaphroditized from you – I am the snake who bites its tail.” (OITICICA, H. 1969. Tombo: 0493.69p1e2)^{iv}

REFERÊNCIAS:

CAMPOS, Augusto. *Balanço da Bossa e outras bossas*. São Paulo, Perspectiva. 1974 2ª ed. Col. Debates

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Trad: Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: editora UFMG. 2009. Col. Humanitas.

COELHO, Frederico. *Eu, Brasileiro confesso, minha culpa, meu pecado: cultura marginal no Brasil das décadas de 1960 e 1970*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

COHN, Sergio. & COELHO, Frederico. (orgs.) *Tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros)

DE CERTEAU, Michel. *A cultura do plural*. Campinas: Papyrus, 1995. (Coleção Travessia do Século).

EICHBAUER, Hélio. *Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

FIGUEIREDO, Luciano. (org.) *Cartas 1964-1974: Lygia Clark & Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro, Ed UFRJ, 1998.

MENDES, Valerie. & HAYE, Amy. *A moda no século XX*. Trad. Luís Carlos Borges. Revisão técnica Joé Luiz Andrade. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

OITICICA, Hélio. *MEU TRABALHO É SUBTERRANEO* Tombo: 0307.70 disponível IN: Arquivo H.O. Data: 10/Mar/1970 Local: Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil. 1970

_____. *BRASIL DIARRÉIA* Número de Tombo: 0328.70 disponível IN: Arquivo H.O. Data de início: 05/Fev/1970 Data de término: 10/Fev/1970 Local: Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil. 1970.

_____. *EXPERIÊNCIA LONDRINA: SUBTERRÂNEA* Tombo: 0290.70-p2 disponível IN: Arquivo H.O. Data: 27/Jan/1970 Local: Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil. 1970

_____. Carta para Luís Carlos [Saldanha] em 24 de março de 1969. Tombo: 0694.69 disponível IN: Arquivo H.O. Data: 19/12/1969. Local: Londres / Inglaterra / Reino Unido. 1969.

_____. Discovery of HERMAPHRODIPOTESIS Tombo: 0493.69 disponível IN: Arquivo H.O. Data: 19/01/1969. Local: Londres / Inglaterra / Reino Unido. 1969

_____. *TRAMA DA TERRA QUE TREME (o sentido de vanguarda do grupo baiano)* Número de Tombo: 0280.68 disponível IN: Arquivo H.O. Local: Rio de Janeiro / Rio de Janeiro / Brasil. 1968. Texto publicado no Correio da Manhã do dia 14 de novembro de 1968. P.4

- 2656 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016

UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral, 1880-1980*. Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998. (2ª Ed.)



i

A crítica jornalística, em abril de 1968, chega a acusar o tropicalismo de um ‘estrangeirismo’ por se tratar de ‘uma versão brasileira de um movimento de costumes tradicionais iniciado na

Europa’ (COELHO, F. 2010: 161-162)

ii

Estimulado por sua tia, Sônia Oiticica, era comum, durante sua adolescência, Oiticica escrever e cenografar inúmeras peças de teatro, fazendo versões de clássicos literários tal qual Medéia. A iii

Depois disso, outras ações de destruição da cenografia se tornaram comuns na trajetória do Oficina. No filme *Prata Palomares*, por exemplo, há a total destruição da cenografia como um ‘ato de loucura’. (cf. LIMA, E. F.W. & MONTEIRO, C. M. F. 2012)

iv

“Eu não sou responsável sobre nenhuma ideia – ideais, inferno neles – então eu não tenho medo, pode perceber? Eu não tenho medo, me escuta? Eu tentei por muito tempo ter isso, mas parece que eu não posso tê-lo – é impossível pra mim. Isso não é parte de mim – eu sou ‘hermafroditizado’ por você – eu sou a cobra que come o próprio rabo” [Livre tradução do trecho acima]

- 2657 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG