

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

1022

A ENCENAÇÃO DE "O REI DA VELA" (OSWALD DE ANDRADE) PELO GRUPO OFICINA EM 1967: MARCO HISTORIOGRÁFICO DO DEBATE TROPICALISTA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.

LABORATÓRIO DE ENSINO E APRENDIZAGEM DE HISTÓRIA - UFU

N.º 1370 - Doação *Dea*

Data 28/09/2000

1.477

S. 9
(c)

KÁTIA ELIANE BARBOSA

A ENCENAÇÃO DE “O REI DA VELA” (OSWALD DE ANDRADE) PELO GRUPO OFICINA EM 1967: MARCO HISTORIOGRÁFICO DO DEBATE TROPICALISTA NO BRASIL CONTEMPORÂNEO.

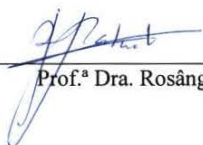
Monografia de conclusão de curso apresentada a Universidade Federal de Uberlândia, Departamento de História, para obtenção do título de Bacharel em História, sob a orientação da Prof^a. Dra. Rosângela Patriota.

Uberlândia, Julho - 2000.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA EM HISTÓRIA - CDHIS
CAMPUS SANTA MÓNICA - Fone: (34) 3021-1000
AV. UNIVERSITÁRIA - 14040-900 - UBERLÂNDIA - MG - BRASIL

LABORATÓRIO DE ENSINO E APRENDIZAGEM	
COORDENADORIA DE ENSINO E APRENDIZAGEM	
GEM DE HISTÓRIA - UFG	
N.º	
Data	/ /
Data	

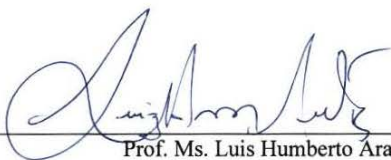
BANCA EXAMINADORA



Prof.ª Dra. Rosângela Patriota (Orientadora)



Prof. Dr. Alcides Freire Ramos



Prof. Ms. Luis Humberto Arantes

AGRADECIMENTOS

A conclusão deste trabalho foi possível devido a várias pessoas, que no decorrer do curso mostraram-se mais que companheiras de faculdade, contribuindo de maneira efetiva para este trabalho, à estas pessoas fica aqui o meu agradecimento.

Em primeiro lugar quero agradecer a minha orientadora, Prof^ª. Dra. Rosângela Patriota, que além de orientar este trabalho teve que aturar as minhas neuroses durante um bom tempo. Agradeço pela nossa relação ter superado o âmbito acadêmico, e por ela ter se mostrado mais que uma orientadora, e sim uma grande amiga, a quem devo muito da minha formação intelectual.

Ao Prof. Dr. Alcides Freire Ramos, por ter orientado durante dois anos o meu projeto de iniciação científica, que veio a se desdobrar nessa monografia, e pelas suas ricas sugestões em relação ao desenvolvimento do trabalho.

À Fapemig pelo fornecimento de uma bolsa de iniciação científica, que me deu oportunidade de desenvolver esse projeto.

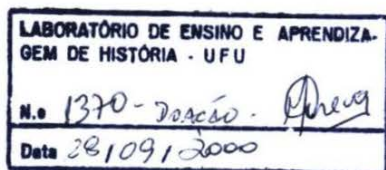
Aos integrantes do NEHAC e a troca de experiências durante as reuniões, que propiciaram sempre discussões pertinentes e ricas em relação ao meu objeto de estudo, contribuindo muito para a confecção deste trabalho.

À todos os meus professores que contribuíram para o meu crescimento intelectual. Ao amigo Ricardo pela correção ortográfica, às amigas Cláudia Renata, Enilza, Ana Cláudia e Nádia, que sempre estiveram ao meu lado, quebrando galhos, lendo textos, fazendo críticas, e por terem tornado esse período de formação acadêmica tão agradável e divertido.

E a minha filhinha Carollyne, lindinha, que foi muito afoita, e não esperou minha monografia ficar pronta.

ÍNDICE

Introdução-----	01
Capítulo I	
Tropicalismo: História, Arte e Política nos anos sessenta -----	06
Terra em Transe e seus significados para a discussão tropicalista-----	09
A linguagem musical do tropicalismo-----	14
Oitica e sua Tropicália: arte e experimentação-----	18
Capítulo II	
Oswald de Andrade: manifestos pau-brasil e antropófago e suas contribuições para o movimento tropicalista -----	20
Oswald de Andrade e a Semana de Arte Moderna-----	20
Manifesto pau-brasil e Manifesto Antropófago-----	22
Capítulo III	
A encenação de "O Rei da Vela" e sua importância para o debate tropicalista -----	26
O processo de criação do Teatro Oficina e suas contribuições para os horizontes da cultura brasileira-----	39
Considerações finais-----	48
Bibliografia-----	51
Anexo-----	53



Introdução

A historiografia, nos últimos anos, principalmente no que se refere a História da Cultura, tem propiciado o surgimento de novos temas, novos objetos; já é possível se pensar as manifestações artísticas e culturais como documento para pesquisa histórica.

Este trabalho de conclusão de curso objetiva analisar o movimento tropicalista¹ no Brasil, e suas contribuições no âmbito da História da Cultura. Para fazer essa análise utilizei como objeto de estudo a peça teatral “O Rei da Vela”², de Oswald de Andrade, encenada pelo grupo de teatro Oficina no ano de 1967.

Como historiadora optei por um enfoque cultural, mas nem por isso deixo de dar a devida importância aos aspectos políticos, econômicos, sociais e estéticos que fazem parte do recorte historiográfico escolhido. Tais aspectos serão abordados pelo viés cultural. Como nenhum documento pode ser pensado fora de seu contexto histórico, por meio da peça procurei mostrar a historicidade do texto teatral e evidenciar o processo histórico presente no debate estético.

¹ O termo Tropicalismo veio da obra de arte Tropicália, de Hélio Oiticica. Criador da obra que inspirou o nome do movimento, sua obra se insere ao lado das canções “Domingo no Parque” de Gilberto Gil, e “Alegria Alegria”, do filme “Terra em Transe” e da encenação de “O Rei da Vela”, no que veio a ser chamado de movimento tropicalista. O filme de Glauber Rocha “Terra em Transe”, marco do período, tenta problematizar as questões do cotidiano, através de uma produção diferente, que o público às vezes não entendia. Por fim o grupo Oficina, com José Celso Martinez Corrêa à frente, encena o Rei da Vela, peça que revolucionou a forma de fazer teatro no Brasil. Como movimento artístico que abrangeu vários campos, o tropicalismo rejeitava os padrões do sistema, questionava a própria militância de esquerda presente no meio estudantil. Gilberto Gil, Torquato Neto, Rogério Duprat, o teatro de José Celso e o cinema com Glauber Rocha, assumem uma linguagem própria contra os valores vigentes, através de inovações estéticas, que a esquerda engajada politicamente não aceitava. Para maiores informações consultar: CALADO, C. *Divina Comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

² A peça “O Rei da Vela”, foi escrita em 1933, por Oswald de Andrade. Em toda sua carreira literária Oswald escreveu apenas três peças, “A Morta”, “O Rei da Vela”, e “O homem e o cavalo”. Escrita na década de 30, o Rei da Vela coloca em questão valores como o capitalismo, o comunismo, retrata a política de alianças do período, questiona a aristocracia rural de São Paulo. Ver SILVA, A. S. da. *Oficina: Do teatro ao te-atô*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

É notório que sua encenação é um marco para o teatro brasileiro do ponto de vista estético, do ponto de vista cênico, do ponto de vista político, e no que se refere à linguagem teatral. Ao lado de “Terra em Transe”, filme de Glauber Rocha, das músicas de Caetano, Gil, Tom Zé, dos Mutantes, e outros que farei referência no decorrer dos capítulos, além da concepção de arte desenvolvida por Oiticica a partir de Tropicália, sua encenação é referencial para se pensar o movimento tropicalista, e como o teatro, num período de grande efervescência contribuiu para o debate político, estético e cultural, dialogando diretamente com o momento histórico.

Tentarei resgatar esse momento histórico de grande importância para a historiografia brasileira, momento em que o teatro teve um papel essencial para a discussão política do país, pois, a cultura nesses anos reflete a sua situação, e nas produções artísticas, no geral, estão presentes anseios, propostas e críticas. É neste contexto, que farei um análise da obra “O Rei da Vela”, discutindo o porquê do sucesso de sua encenação em 1967, o que leva o grupo Oficina a fazer determinada escolha, e em que sentido a peça teatral aponta novas perspectivas para o teatro brasileiro, rompendo com determinados padrões e leituras do período, recuperando em parte, o processo de criação do teatro Oficina e as diferentes teorias teatrais que influenciaram a encenação de “O Rei da Vela”, embora um espetáculo teatral, em nenhuma hipótese possa ser resgatado por completo.

É pensando esse processo chamado Tropicalismo, como uma idéia de movimento construído posteriormente, que tento trazer do anonimato pessoas que são pouco citadas quando o assunto é mencionado, e também desmistificar a noção que a historiografia privilegia, a hierarquização em relação a música. Após várias leituras, análise de biografias, livros acadêmicos, bibliografia especializada, depoimentos e entrevistas foi possível chegar a essa conclusão.

Posso afirmar que em nenhum momento houve a pretensão de se iniciar um movimento. O ano de 1967, considerado auge do tropicalismo, agrega o lançamento de Terra em Transe, a encenação de O Rei da Vela, o lançamento das músicas de Caetano Veloso e Gilberto Gil, além da exposição Tropicália. Para que isso ocorresse as condições foram dadas bem antes, nos anos cinquenta, quando se inicia o cinema novo, com novas propostas e uma nova estética. A partir de então, pessoas com diferentes caminhos, se viram com mesmas afinidades, anseios estéticos. Portanto, podemos falar que houve naquele momento uma **“circularidade de idéias”(grifo nosso)**. O termo é mais adequado, porque a idéia de movimento veio a ser construída posteriormente.

No primeiro capítulo dessa monografia **“Tropicalismo: História, Arte e Política nos anos sessenta”** farei uma discussão geral do Tropicalismo, relacionando o momento histórico, a concepção de arte predominante e suas relações com a política do período. Como referenciais para abordar o tema, no âmbito dos acontecimentos históricos, temos o filme “Terra em Transe”, a encenação de “O Rei da Vela”, “Tropicália” e as músicas “Alegria, Alegria” e “Domingo no Parque”. Por meio desses referenciais discutirei o movimento.

Este capítulo pretende mostrar ao leitor como o tropicalismo com suas manifestações artísticas e culturais repercutiu na História da Cultura, e de certa forma foi entrave para o período de ditadura militar, significando contestação à ordem vigente.

É nesse sentido que procuro situá-lo historicamente, contextualizando o momento em que ele começa a mudar o cenário brasileiro, com novas propostas, novos padrões de comportamento, que vão redimensionar a atividade cultural do país, e em poucos meses coadunar amplos setores em torno da nova estética .

Contrário ao que muitos pensam, e afirmam, o tropicalismo não surgiu com a música, com os baianos Caetano e Gilberto Gil. Após vasta análise da bibliografia ficou perceptível que, o enfoque dado à música, sem dúvida, tem um locus privilegiado.

Para o entendimento do Tropicalismo é essencial voltar à Semana de Arte Moderna, em que Oswald nos propõe uma nova estética, a antropofagia, que ficou esquecida durante anos e somente em sessenta é resgatada. Portanto, pretendo com meu segundo capítulo intitulado **“Oswald de Andrade: manifestos pau-brasil e antropófago e suas contribuições para o movimento tropicalista”**, resgatar por meio da figura de Oswald os significados e influências da Semana de Arte Moderna para o movimento. Farei uma análise dos seus manifestos, e como a antropofagia influencia a produção cultural do período.

O último capítulo é dedicado à encenação de “O Rei da Vela”. Nesse capítulo, além de mostrar como o texto teatral pode contribuir para o debate historiográfico, contendo em seu interior aspectos políticos, econômicos, culturais e sociais - como qualquer obra de arte - pretendo mostrar ao leitor de que maneira repercuti na política do período, em que sentido causa uma ruptura com a concepção estética e com a leitura do PCB, além de mostrar como o processo de criação do Teatro Oficina contribui para a cultura brasileira e para o debate tropicalista no Brasil contemporâneo.

Acredito que uma revisão da bibliografia a posteriori³, nos dá uma percepção

³ A autora Bárbara Tuchaman faz uma discussão interessante a esse respeito, pontua que a distância nos dá a possibilidade de ter uma visão mais ampla, de julgar com justiça ambos os lados de uma disputa, já que ambos são essenciais para se entender o processo histórico. TUCHAMAN, B. *A Prática da História*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.

mais ampliada dos fatos⁴ históricos, e ajuda a desconstruir a idéia de que naqueles anos se tinha a intenção de iniciar um movimento, o que não é verdade.

Portanto, a metodologia escolhida para a confecção deste trabalho consistiu na realização de balanços historiográficos a respeito do tropicalismo e da historiografia do período, no intuito de ampliar a visão de cultura e política que se tem daqueles anos.

Após a realização desses balanços foi possível reforçar as premissas que nortearam esse trabalho, a necessidade de desconstruir a hierarquização que se tem em relação à música, o resgate daquelas pessoas que participaram ativamente do que se convencionou chamar tropicalismo e que ficaram no anonimato, a idéia de construção de um movimento a posteriori, e a ruptura estética por parte dos chamados tropicalistas, que estão presentes nas considerações finais.

Espero que este trabalho aborde todas as questões que me propus esclarecer, bem como mostre ao leitor as relações que se estabelece entre os diversos setores da produção cultural, relações entre arte, política e cultura, passando pelas discussões de militância, arte engajada, nacionalismo, concepção de revolução, e como elas contribuem para o debate tropicalista em questão.

⁴ O historiador enquanto sujeito produtor do conhecimento, tem nas mãos a tarefa de fazer as seguintes indagações a respeito do "corpus documental" que será utilizado na pesquisa: "que o registro documental é capaz de nos falar, a respeito de um passado", "...o que significa como simples objeto?", "...como e por quem foi produzido?", "...qual a relação do documento no universo da produção?", "...por quem fala tal documento?", "...de que história particular participou?" e "...o que o fez perdurar como depósito de memória?". É respondendo a estas questões que mostrarei a importância da peça teatral *O Rei da Vela* para o debate teatral do período. MARSON, A. *Reflexões sobre o procedimento histórico*. In: *SILVA, M. A. da. Repensando a História*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984. Pág. 52.

Capítulo I

Tropicalismo: História, Arte e Política nos anos sessenta.

O movimento tropicalista, considerado um dos mais expressivos da década de sessenta, desde meados de Outubro de 1967 a Dezembro de 1968, com suas manifestações artísticas e culturais, influenciou vários setores como o cinema, o teatro, as artes plásticas e a música, contestando os padrões da época e redimensionando a atividade cultural do país. Inúmeros artistas identificaram-se com o tropicalismo, que se propunha a fazer uma crítica à concepção de arte do período e sua relação com a política.

A militância política e cultural de estudantes ligados a União Nacional dos Estudantes e intelectuais buscava reformas no campo político e cultural. No ano de 1961 surge, ligado a UNE, o primeiro Centro Popular de Cultura. Para entendermos melhor a atuação do CPC⁵ é necessário fazer referência ao momento histórico em que ele surge: momento de efervescência política em que a ideologia nacionalista permeava toda a sociedade. Entre os anos de 1962-1964, com uma ação política orientada à esquerda, os CPCs exercem uma atividade de conscientização das massas populares, levando a arte a todos os públicos e defendendo uma concepção de "arte revolucionária"⁶, "nacional, popular e democrática", como caminho para uma revolução social.

⁵ Para maiores esclarecimentos acerca da atuação do CPC com relação a cultura popular ver: ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional. Da cultura desalienada à cultura popular: o CPC da UNE*. São Paulo: Brasiliense, 1994, pp. 68-78.

⁶ O livro "Cultura e Participação nos anos 60", nos dá um panorama geral da década de sessenta, relacionando cultura e política os autores mostram as principais transformações culturais ocorridas no cinema, no teatro, nas artes plásticas e na música, mostrando como essas transformações assumiram uma conotação política, e como a arte foi interpretada como um instrumento capaz de transformar a realidade. HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

Inicialmente o setor estava ligado ao teatro, peças eram encenadas em fábricas, favelas, sindicatos. Posteriormente o movimento abrange o cinema, as artes plásticas, a música e a alfabetização. No entanto, o CPC se restringiu a levar uma consciência “esquerdizante” aos intelectuais, não atingindo seus reais objetivos.

No ano de 1962, destaca-se em Pernambuco o MCP - Movimento de Cultura Popular, além de dedicar-se ao teatro, o movimento constitui-se numa das mais ricas e concretas experiências de alfabetização, através do método Paulo Freire⁷.

Esses movimentos permitiram que as forças de esquerda tivessem grande presença nas esferas de produção cultural, e significativo poder de contestação, fazendo também com que o Partido Comunista do Brasil exercesse um papel crescente de articulador das forças progressistas no país, pelo menos até 1964, quando os militares dão um “golpe”. O discurso até então revolucionário cede lugar ao conservadorismo da sociedade e ao “ufanismo patriótico”.

João Goulart tinha as reformas sociais como alicerce de governo, e dessa forma

⁷ Grande educador da época, ele defende que a educação deve orientar-se no sentido da “libertação” pela conscientização, e que o despertar de uma consciência crítica só é possível através de uma visão de mundo baseada na experiência de vida, ou seja, cunhada na práxis dos educandos. Logo se espalharam pelo Brasil ciclos de estudos com essa finalidade, mas com o governo militar e o acirramento da censura, todos os movimentos são extintos e postos na ilegalidade. Para uma compreensão do Método Paulo Freire e de sua obra enquanto educador, ver:

FREIRE, P. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

_____. *Conscientização: teoria e prática da libertação, uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes, 1980.

_____. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

o apoio das massas. Durante seu mandato, o social⁸ teve um avanço expressivo. Assim como o ideário do Partido Comunista do Brasil, esse avanço preocupava os setores conservadores. Diante disso, a direita dá um golpe, com a finalidade de barrar os setores progressistas.

Entretanto, mesmo com o "golpe" o governo vai enfrentar focos de resistências e alguns entraves para a consolidação do militarismo, principalmente no que se refere às produções artísticas do período, que se até 64 assumiram um caráter revolucionário, após o "golpe" vão assumir um caráter de resistência ao regime.

Outro entrave serão as forças denominadas progressistas, mesmo na ilegalidade o PCB continuará atuando, e as forças de esquerda vão tentar uma reorganização e redimensionamento de suas atitudes, buscando outras formas de atuação. Dissidências entre elas ocasionarão uma cisão após 67, período no qual a tendência à luta armada se firma no país, contrariando a ideologia do PCB. O governo vai tomar medidas mais drásticas para barrar essa vertente, temos então nesse período o decreto do Ato Institucional número 5, no ano de 1968.

Durante o período ditatorial, os setores artísticos irão organizar-se e suas produções passam a contestar o regime militar, a arte vai assumir um caráter de resistência; todos esses setores assumiram um determinado posicionamento político diante da

⁸ Goulart soube articular "crescimento industrial" com as massas. Setores da burguesia e outros setores como o agrário, se viam ameaçados nesse processo. Com o intuito de acelerar o crescimento do país, e consolidar o processo de industrialização, esses setores se uniram para propiciar que o país se inserisse numa economia de mercado monopolista. Acerca disso Edélcio Mostaço coloca: "Alguns setores da burguesia, se chegaram a um namoro não de todo coeso e muito menos pacífico com as esquerdas nos anos anteriores, provaram que diante de uma simples ameaça de seus poderes não hesitaram em bandear-se francamente para a direita. Assumindo os riscos de também ser explorada pelo capitalismo internacional mas, ainda assim, garantindo lucros que a solução à esquerda poderia dissipar, a burguesia optou pelo apoio ao golpe". MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982, p. 75.

sociedade, e das questões que a permeavam. O objetivo da análise presente nesse capítulo é mostrar como foram se coadunando diversos interesses entre eles, e posteriormente como amplos setores foram enquadrados no movimento tropicalista.

Para análise do movimento, nossos referenciais serão: "Terra em Transe"(1967), filme de Glauber Rocha, considerado precursor do cinema novo, "O Rei da Vela"(1967), peça de Oswald de Andrade encenada pelo grupo Oficina, e as músicas de Caetano e Gil, "Alegria, Alegria" e "Domingo no Parque", além da exposição de Hélio Oiticica, "Tropicália". Acreditamos serem estes os fatos que, correlacionados, originam o movimento tropicalista no âmbito dos acontecimentos históricos.

“Terra em Transe” e seus significados para a discussão tropicalista.

Acredito que o cinema novo⁹, mais precisamente o filme *Terra em Transe* foi essencial para a discussão tropicalista que vai, posteriormente, estar presente nas demais produções culturais do período. Portanto, para se pensar o tropicalismo, faz-se necessário uma retomada do cinema novo, suas propostas e a figura de Glauber Rocha. O cinema novo, que abre espaço para as produções brasileiras e para um cinema engajado politicamente¹⁰, vinha com uma nova perspectiva: **"a realização de filmes descolonizados, vinculados criticamente à realidade do subdesenvolvimento, capazes de traduzir a**

⁹ Segundo Heloísa Buarque, o cinema novo "assumindo um papel de frente no campo da reflexão política e estética, expressaria de forma radical as ambigüidades que dilaceravam a prática política do intelectual em nossa história recente." HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. Op. Cit.

¹⁰ "A expressão "cinema novo" seria utilizada, logo em seguida, por Ely Azeredo, para batizar os novíssimos cineastas cariocas. "...Obviamente, os jovens cineastas eram de esquerda e traziam para sua arte uma preocupação com o povo brasileiro, uma reflexão sobre a arte popular. O conteúdo ideológico era fortemente marcado no filme". MACIEL, L. *Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996, p. 57.

especificidade da vivência histórica de um país do Terceiro Mundo."¹¹ Glauber se dizia influenciado pela estética da época, em sua obra estavam presentes as preocupações ideológicas que marcavam sua geração.

Ao surgir em fins da década de 50 e início de 60, o cinema novo insere-se num contexto em que, no campo cultural, tínhamos uma produção ideológica vinculada à problemática do nacional-desenvolvimentismo, alimentada pelos intelectuais do ISEB¹². Datam também desse período a Bossa Nova, os grandes espetáculos encenados pelo Teatro Brasileiro de Comédia, tínhamos uma produção cultural totalmente articulada com um projeto nacionalista de desenvolvimento.

Ainda em 50 é criada a Cia Vera Cruz, no intuito de concorrer com as produções estrangeiras que dominavam o mercado brasileiro; no entanto; a companhia não obteve grande êxito, foi fechada no ano de 1957. Mesmo com a falência da Vera Cruz o interesse pelo cinema é crescente. **“Os impasses enfrentados pela nascente produção cinematográfica eram objeto de vivas discussões sintonizadas com as experiências do cinema de autor realizadas na Europa e animados pelo desejo de se organizar um cinema capaz de se inscrever de forma crítica no processo cultural brasileiro”**¹³.

Glauber Rocha vai ser o grande destaque do cinema novo, talvez pudéssemos dizer que não seria possível esse movimento sem ele. Utilizando da técnica descontínua e fragmentária de Jean-Luc Godard¹⁴, e convivendo com a perspectiva revolucionária, o

¹¹ HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. Op., Cit., p. 37.

¹² O autor Renato Ortiz, acerca do papel do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) coloca que o órgão era responsável por formular “...uma série de conceitos políticos e filosóficos que são elaborados no final dos anos 50 se difundem pela sociedade e passam a constituir categorias de apreensão e compreensão da realidade brasileira”. ORTIZ, R. Op. Cit. p. 47.

¹³ Ibidem., p. 35.

¹⁴ As idéias e técnicas de Jean-Luc-Godard, cineasta francês, foram muito utilizadas por Glauber e pelos cineastas do cinema novo. Um dos grandes sucessos do diretor foi o filme “La Chinoise”

cinema novo se propõe a realizar filmes vinculados à nossa realidade, a realidade do subdesenvolvimento, um comprometimento com os problemas no nosso tempo.

O trabalho de Glauber era marcado pelo imprevisto. Em seus primeiros filmes é visível por parte dele uma preocupação maior com a estética e com a forma cinematográfica, como é o caso dos curtas “O Pátio” e “A Cruz na Praça”; depois de “Deus e o Diabo” ele se dedica a falar de poder político em seus filmes.

“Barravento” é o seu primeiro longa. Percebemos no filme uma preocupação por parte do produtor em transformar o mundo, aliás, marca da geração sessenta. Naquele momento, se acreditava no poder de transformar a sociedade por meio de uma arte revolucionária.

Antes do sucesso de *Terra em Transe*, que propõe a desconstrução da política populista do período, Glauber filmou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que expressa a possibilidade de uma ruptura tanto política quanto estética. Após a queda do governo de Goulart, Glauber continuava reafirmando o sentido revolucionário do cinema novo. Após esses anos, a difícil convivência do trabalho intelectual e da prática política, a vivência da elite e o engajamento do movimento popular, iriam constituir-se em matéria para o cinema. Em meio a esses impasses, em 1967 Glauber filma *Terra em Transe*, filme que melhor expressa a trajetória do movimento.

Em “Terra em Transe” está presente uma linguagem metafórica, que mostra a perda das ilusões dos setores progressistas – na década de sessenta acreditavam estar bem próximos do poder, se não detinham grande hegemonia e presença marcante nos setores culturais, nos festivais de teatro, de cinema e de música, presença que ainda permaneceu mesmo com o acirramento da censura, quando se passou de uma concepção de arte

revolucionária para uma arte de resistência. No filme temos uma crítica às esquerdas, à corrupção dos políticos, ao povo que é visto como imbecilizado.

Segundo o autor Alcides Freire Ramos, em seu artigo intitulado “Terra em Transe e a desconstrução do populismo”¹⁵, o filme é considerado histórico porque se coaduna com a noção de história imediata, quando foi filmado o populismo, que desde a era Vargas fora a forma encontrada pelas classes dominantes de manipular e controlar as massas.

No presente artigo o autor chama atenção para o fato de como o cinema pode se apropriar do discurso da História, reproduzindo ou rejeitando interpretações historiográficas. Em *Terra em Transe* temos a representação da elite brasileira, o filme mostra como o processo histórico é complexo, com vários agentes, várias interpretações, e não linear. Como qualquer documento político ou estético, o filme carrega inúmeros significados, Glauber tem um talento aliado à capacidade de reflexão muito grande. Ele mantém um diálogo direto com o neo-realismo italiano, com o cinema de Eisenstein e o cinema de Godard. O seu filme é uma ruptura estética e política, ruptura com a crença da revolução burguesa via partido.

A história do filme se passa em Eldorado, cidade em que a situação política está insustentável. O grande protagonista do filme é o poeta, jornalista e militante Paulo Martins. Após a sua experiência política o poeta afirma que: **“a política e a poesia são demais para um homem só.”**¹⁶; o descontentamento com a política faz com que ele dedique-se apenas a poesia.

¹⁵ BERNADET, J. C. e RAMOS, A. F. Terra em Transe e a desconstrução do populismo. In: *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994.

¹⁶Ibidem., p. 64.

Cena marcante do filme é a que o líder encontra o povo, na qual é mostrado o colapso do populismo. Temos nesse momento os discursos políticos de todos os grupos da sociedade representados, a igreja, o sindicato, os estudantes e o povo. Quando um sindicalista está falando, Paulo, o poeta, manda ele calar a boca e fala do seu comprometimento com a política populista. Quando o povo é chamado para falar, alguém tapa a sua boca e diz que ele não passa de um imbecil despolitizado. Essa era a noção de povo para os populistas.

No filme cada personagem simboliza um projeto de um grupo social, Porfírio Dias representa a tradição cristã, que tenta manter o povo sob seu domínio. Fuentes representa a burguesia progressista, controla as fábricas e minas de Eldorado, mas apesar de sua posição social não é um líder político, e não tem um projeto político para todo o país. Vieira é o líder populista que domestica as classes oprimidas. Todos esses personagens e outros mais que não fizemos referências aqui, simbolizam segmentos da sociedade, a maneira com a qual a política populista manipulava o povo. A análise crítica da sociedade brasileira, repercuti no ambiente cultural e vai ser estímulo para o movimento tropicalista.

Ainda em relação ao filme *Terra em Transe*, Luís Carlos Maciel pontua: **“pode-se afirmar que Terra em Transe foi a pedra fundamental para o movimento da tropicália, que fez exatamente isso, criou uma imagem metafórica, estilizada do país.”**¹⁷ O filme retrata a perda das ilusões por parte da esquerda que desde início da década de 60 acreditava na possibilidade da revolução, **“Terra em Transe, porém, tem a consciência da complexidade. Reflete a perda das ilusões, a superação da ingenuidade, o processo de aprofundamento que iria finalmente conduzir a 68”**¹⁸; a falta de um

¹⁷MACIEL, L. C. Op. Cit., p. 112.

¹⁸Ibidem., p. 113.

projeto político por parte da esquerda, adequado à nossa realidade, contribui para que a sua prática política, bem como a concepção de revolução seja questionada, portanto, ocorrem as dissidências dentro do próprio setor.

O Cinema Novo, portanto, abre caminho para a discussão tropicalista que agora vai estar presente também no teatro e em outros setores, a encenação de *O Rei da Vela* em 1967, e a dedicação do espetáculo a Glauber é um exemplo disso. Segundo José Celso, o teatro estava precisando da estética agressiva que o cinema novo possuía, e essa agressividade é encontrada pelos integrantes do Oficina em Oswald de Andrade.

A linguagem musical do tropicalismo.

Além do cinema e do teatro, a produção musical insere-se também nesse quadro de resistência cultural, há uma preocupação em se usar a arte como instrumento transformador da realidade, isso está presente nas temáticas musicais, que em sua maioria faziam uma crítica à política do período. Os festivais de música comuns na época revelaram grandes nomes para a música popular brasileira, como Caetano, Gilberto Gil, Chico Buarque, Elis Regina, dentre outros.

A estética realista presente também nas músicas, com letras que faziam referência a problemas ligados a nossa realidade ocasionou um forte nacionalismo por parte da esquerda, o estranhamento do público acostumado a determinados padrões, que davam ênfase a música de protesto, as temáticas do nordeste, foram responsáveis pela hostilidade em relação ao movimento tropicalista.

Em 1958, quando temos a eclosão da bossa-nova, novos elementos já utilizados por João Gilberto¹⁹ enriqueciam a música brasileira. João Gilberto criou um estilo de cantar pessoal, no qual **“...incorpora procedimentos e elementos contraditórios no populário brasileiro anterior, outros extraídos do jazz, reformulando-os segundo uma concepção própria, enquadrada na BN.”**²⁰ Em 1968, especialmente Caetano e Gilberto Gil chamam atenção para o fato de incorporar à música não apenas elementos da cultura nacional, mas o que fosse surgindo de informação, de tendências, como o rock, o pop, o que seria de certa forma “retomar a linha evolutiva” iniciada com João Gilberto.

Ano de inúmeros festivais, os critérios de avaliação pelo público e críticos levavam em consideração a brasilidade e o conteúdo político-social das canções para sua classificação. Mas, Caetano e Gil ousaram em suas canções. A simples mudança do arranjo surpreendeu o público e foi suficiente para começar a veicular na imprensa que ambos tinham uma nova postura artística e política.

O que ambos fizeram foi, ao lado de outros artistas, assumir uma posição de revisão cultural das manifestações artísticas do período, juntamente com Torquato Neto, Gal Costa, Hélio Oiticica, José Celso, Glauber Rocha dentre outros. Em comum, todos queriam uma maneira de superar o subdesenvolvimento, a mesclagem de elementos “cafonas”, com o que havia de mais moderno e avançado, como as guitarras.

¹⁹ Surgida no Rio de Janeiro, em 1958, a bossa-nova foi um grande passo dado pela música brasileira, reconhecida internacionalmente influencia até hoje arranjadores e músicos. O ritmo da bossa nova consistia numa batida tradicional do samba, através do estabelecimento de uma correspondência com as configurações rítmicas da estrutura melódica, sambas em estilo jazzístico. Os participantes queriam encontrar uma saída para o samba que falava apenas em barracão, foi quando surgiu um baiano com uma batida de bossa realmente nova: João Gilberto, que ao lado de Tom Jobim, Vinícius de Moraes, Nara Leão, iniciam uma nova forma de canção. As bibliografias utilizadas para essa análise foram:

CAMPOS, A de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

TINHORÃO, J. R. *Pequena História da Música Popular: da modinha à canção de Protesto*. Rio de Janeiro: Vozes, 1978.

²⁰CAMPOS, A . Op. Cit, p. 36.

O tropicalismo associa deboche à mistura de comportamentos hippie e pop, revive os arcaísmos brasileiros, valorizando o elemento brega e o cafona. Inova ao incorporar guitarra elétrica na música, sons rústicos, influências do jazz, e outros elementos que não estavam presentes apenas na cultura brasileira²¹. Caetano acompanhado de um conjunto de rock, os “Beat Boys”, e Gil, acompanhado pelos Mutantes, inauguram novos horizontes em relação à música, “Alegria, Alegria”²² e “Domingo no Parque” abrem novos caminhos para a produção musical.

O tropicalismo propõe uma discussão diferenciada, um novo relacionamento com o público, e uma redefinição da posição artística; faz isso retomando a postura antropofágica que sobressai do modernismo. Segundo Favaretto: **“(...) O Tropicalismo definiu um projeto que elidia as dicotomias estéticas do momento, sem negar, no entanto, a posição privilegiada que a música popular ocupava na discussão das questões políticas e culturais. Com isso, o tropicalismo levou à área da música popular uma discussão que se colocava no mesmo nível da que já vinha ocorrendo em outras, principalmente o teatro, o cinema e a literatura”**²³.

²¹ A experimentação em amplos setores artísticos, cinema, artes plásticas, teatro e música marca o movimento tropicalista, e nem sempre ela foi bem vinda, como pontua Favaretto: “ Não havia, assim, interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público. Naquele tempo “a realidade rompia as formas, pondo à mostra o caráter político, interessado, dos valores sociais”(...) Manteve acesa, durante toda a década, uma polêmica de grande alcance cultural, em torno da oposição entre arte alienada e arte participante. Havia agressividade, quando não desprezo, contra as tendências experimentalistas, assim como uma recusa da importação de formas, ritmos e estilos”. FAVARETTO, C. *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979, p. 14.

²² “Alegria, Alegria apresenta uma das marcas que iriam definir a atividade dos tropicalistas: uma relação entre fruição estética e crítica social, em que esta se desloca do tema para os processos construtivos(...)no procedimento de enumeração caótica e de colagem, tanto na letra quanto no arranjo-indicações certeiras do processo de desconstrução a que o tropicalismo vai submeter a tradição musical, a ideologia do desenvolvimento e o nacionalismo populista.” Ibidem. p. 09.

²³ Ibidem, p. 17.

Os ritmos regionais, o folclore, a música dos “Beatles”²⁴, de Bob Dylan, o jazz e a bossa-nova serão incorporados às canções por meio da antropofagia oswaldiana, essa mesclagem vai levar a um redimensionamento da estrutura da canção. Ao lado dessa reestruturação os tropicalistas vão fazer uso da imagem para contribuir com o impacto causado por suas canções, roupas de plástico com cores fortes, colares de macumba, que foram usados por Caetano quando apresenta “É Proibido Proibir”, são elementos que enfatizam o efeito cafona. A alegorias, o riso, a zombaria, a ironia, o grotesco se encarregam de explicitar a função crítica das músicas, criticando gêneros, estilos e a própria concepção de arte da burguesia, a alegoria para o tropicalismo é um procedimento.

A linguagem musical tropicalista tem por objetivo renovar a tradição, refletir acerca da situação cultural vigente e a noção de arte engajada que predomina na sociedade. Ao lado disso discute temas como o nacionalismo, consumo e participação.

Mesmo sem ligações com o PCB e diretamente com a política, essas questões não estiveram ausentes em seus trabalhos. Segundo coloca Edélcio Mostaço, naqueles anos: **“...pensar o estético é, antes, pensar o político”**²⁵; portanto, ao contestarem a estética do período, os tropicalistas²⁶ também faziam uma crítica à política, à concepção que se tinha

²⁴ O interesse pela música dos Beatles deveu-se em grande parte aos Mutantes: Rita, Sérgio e Arnaldo. Os garotos tinham um jeito debochado de fazer humor, diferenciado da atitude séria dos músicos da bossa nova e chamada MPB. Convidados para tocar em parceria com Gilberto Gil, nesse momento, o encontro com os tropicalistas abrem as portas para o grupo. Foi então que Gil percebeu a importância do rock e da guitarra elétrica para a música naquela época. CALADO, C. Op. Cit.

²⁵ MOSTAÇO, E. Op. Cit., p. 11.

²⁶ “No tropicalismo, a colocação do aspecto estético e do aspecto mercadoria no mesmo plano faz parte do processo de dessacralização, da estratégia que dialetiza o sistema de produção de arte no Brasil por distanciamento, aproximação do objeto-mercadoria. Esta posição destoava de outras, quer de esquerda, quer de direita, que, embora com justificativas diversas, condenavam, unanimemente, o envolvimento comercial da arte, considerado naquele momento como compromisso com a indústria cultural(...)Comprometido com a questão da participação política dos artistas, o público a que se dirigia o trabalho dos tropicalistas repudiou-lhes a postura, tachando-a de reacionária e considerando-a uma agressão contra a música popular brasileira.” FAVARETTO, C. Op. Cit. p. 98.

de arte. Mesmo que não engajados em um partido e contra uma determinada ideologia presente naqueles anos, o trabalho deles é essencial para o entendimento daquele período.

Oitica e sua “Tropicália”: arte e experimentação.

Em relação às artes plásticas, destacamos a obra de Hélio Oitica, “Tropicália”²⁷, que inspira e dá nome ao movimento tropicalista. A obra era um labirinto em forma de caracol, com muita areia no chão, rodeado de plantas tropicais, muito verde, muito tropical. As pessoas percorriam o labirinto até chegarem a uma televisão com a programação normal.

A concepção de arte de Oitica esteve ligada às questões estéticas levantadas nos anos 50 e 60. O artista plástico, como todos aqueles que vivenciaram os anos sessenta, queria uma arte de vanguarda, brasileira, que incorporasse por meio da antropofagia elementos estrangeiros. O próprio autor afirma que sua obra: **“Tropicália é a primeiríssima tentativa consciente, objetiva, de impor uma imagem obviamente brasileira ao contexto atual da vanguarda e das manifestações em geral da arte nacional.”**²⁸

Em Tropicália temos uma desconstrução das experiências dos participantes e também de Oitica, das referências culturais e artísticas, das estruturas fixas. A experiência

²⁷ Descrição da obra de Oitica, segundo o próprio autor: “Tropicália é um labirinto feito de dois penetráveis, PN2 (1966) *Pureza é um mito* e PN3 (1966-1967) *Imagético*, - plantas, areias, araras, poemas-objeto, capas de *Parangolé*, aparelho de TV. É uma cena que mistura o tropical (primitivo, mágico, popular) com o tecnológico (mensagens e imagens), proporcionando experiências visuais, tácteis, sonoras, assim como brincadeiras e caminhadas: ludismo”. FAVARETTO, C. *A invenção de Hélio Oitica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992, P. 138.

²⁸ FIORAVANTE, C. *E a Cor dançou com Oitica*. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, quarta-feira, 09/09/98, p. 1, (Ilustrada).

com as imagens, que são devoradas segundo Oiticica: **“é efeito da participação, que agora assume dimensão equivalente à da proposição – realizando idéias e estendendo indefinitivamente as pontencialidades do comportamento”**²⁹; em Tropicália está presente o experimentalismo e a crítica.

É com sua obra Tropicália que Oiticica participa de um dos momentos mais críticos e criativos da nossa cultura, juntamente com “Terra em Transe”, “O Rei da Vela”, e o grupo musical baiano, todas as produções em questão têm em comum a radicalidade crítica, que parte da devoração antropofágica, devoração de linguagens, da cultura externa, mistura de elementos arcaicos e modernos. A circularidade de idéias foi possível porque na época o tom crítico impunha-se como uma ruptura com a cultura do período.

Tropicália está diretamente vinculada à “Nova Objetividade” desenvolvida por Oiticica: **“...Com a teoria da Nova Objetividade queria eu instituir e caracterizar um estado da arte brasileira de vanguarda, confrontando-o com os grandes movimentos da arte mundial (Op e Pop) e objetivando um estado brasileiro da arte ou das manifestações a ela relacionadas”**³⁰. Essa nova objetividade passa pela noção de antiarte, que consiste em “fazer uma nova arte” por meio do experimento, e derrubar os padrões então vigentes da produção artística, contestando assim o realismo.

A partir do tropicalismo temos o experimento, que dá início a uma nova proposta: uma relação com o público que não seja apenas catártica, e o leve a refletir acerca do papel desempenhado pela arte, do seu papel enquanto cidadão, exigindo deste seu posicionamento político e uma postura crítica diante da realidade.

²⁹AVARETTO, C. Op. Cit.

³⁰Ibidem, p. 152.

Capítulo II

Oswald de Andrade: manifestos pau-brasil e antropófago e suas contribuições para o movimento tropicalista.

Oswald de Andrade e a Semana de Arte Moderna

Para um melhor entendimento do tema abordado nesta monografia é necessário que o leitor saiba quem foi Oswald de Andrade, e como suas idéias, principalmente a antropofagia, foi essencial para o que posteriormente veio a ser denominado movimento tropicalista.

Oswald foi poeta, romancista, teatrólogo e ensaísta, destaca-se como um dos grandes nomes da semana de arte moderna³¹. A polêmica, a inquietude e a boemia, são características presentes em sua obra. Foi filiado ao partido comunista durante vários anos, ingressou pelas mãos de sua companheira Patricia (Pagu), em 1930, no entanto, nunca desenvolveu a militância de forma ortodoxa, sendo apenas um simpatizante do partido, principalmente após a revolução russa de 1917, que somada com a conjuntura política do país tornava convidativa à participação partidária.

Nesse período, estão em voga as idéias comunistas, temos o integralismo, o tenentismo e o partido comunista tem como ideal fazer no Brasil uma revolução calcada

³¹ A semana de arte moderna, em 1922, abre novos horizontes e possibilidades para a cultura brasileira. Destacam-se na pintura Anita Mafaldi, Pagu (Patricia) que foi companheira de Oswald, Mário de Andrade, dentre outros jovens, que revolucionaram São Paulo neste ano, com suas idéias bastante avançadas para a época. A seguinte bibliografia pode ser consultada a respeito da temática:

DEL PICCHIA, M. *A Semana Revolucionária. Conferências, artigos e crônicas sobre a Semana de Arte Moderna e as principais figuras do movimento modernista no Brasil*. Organização, apresentação, resumo biográfico e notas: Jácomo Mandatto. São Paulo: Pontes, 1992.

HELENA, L. *Totens e tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro: Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985.

nos ideais russos, ou seja, seu ideal enquadrava-se nos ditames da “Internacional Comunista”. É sabido que, nesses anos, acreditava-se nos ideais marxistas, na ilusão de que seria possível a ditadura do proletariado, mesmo em meio a perseguições políticas, violência policial e censura.

A militância de Oswald era diferenciada porque ele não se enquadrava na “classe burguesa” e nem na “classe trabalhadora”, nem exercia uma práxis política tão efetiva. Ele aproximava-se mais da rebeldia e, contrário ao pensamento do partido marxista, de que a ditadura do proletariado seria possível. Podemos dizer que Oswald conseguia enxergar além, pois sabia que as condições aqui no Brasil, totalmente diferentes da Rússia, não viabilizavam a revolução. Acredito que uma das prováveis causas de discordância com o partido foi essa visão do autor, equívoco percebido pelo partido anos mais tarde.

Após o ano de 1930, o PCB segue o seu caminho acreditando que realmente seria possível transformações profundas na sociedade brasileira, e os militares do país, engajados no partido, bem como as demais atividades partidárias, se direcionam no sentido dessa proposta de mudança.

Em 1945, após anos de discordâncias, Oswald desliga-se do partido face a divergências ideológicas. Segundo ele a esquerda estava perdida naquele momento frente aos novos acontecimentos e não tinha uma proposta viável para a sociedade, nem mesmo conseguia uma síntese de posicionamentos. A dissidência entre os próprios setores de esquerda contribui ainda mais para que haja um agravante na situação do país.

Em relação à “semana de arte moderna” em 1922, além de inaugurar novos horizontes e perspectivas para a cultura brasileira, há uma ruptura com a tradição. Na Europa, movimentos radicais denominados de vanguarda mudavam os rumos da literatura e das demais formas de manifestações artísticas. Os participantes da semana de arte moderna

vão beber nas fontes dessas vanguardas e buscar as inspirações para os seus trabalhos. Estas vanguardas européias e o conhecimento de suas idéias, vieram contribuir para uma redescoberta do Brasil. Portanto, o modernismo foi um movimento prenunciador, preparador e criador de um estado de espírito nacional.

Oswald foi o único participante que teve preocupação com o teatro. Em sua dramaturgia percebemos o diálogo com o “futurismo russo”³², com o expressionismo, dadaísmo, além de influências de Maiakovski, Piscator e Brecht. Na encenação de “O Rei da Vela”, percebemos o quanto o futurismo é utilizado como recurso teatral.

Manifesto pau-brasil e Manifesto antropófago

No ano de 1926 Oswald escreve o “Manifesto do pau-brasil”³³, que fala das relações entre modernidade e nacionalidade, no qual o autor persiste na formação cultural do Brasil, sem negar os avanços tecnológicos. Ele nos propõe novas leituras entre colonizado e colonizador, sempre buscando a ruptura das relações hierárquicas oficiais, na procura de afastar-se dos valores determinados via ótica das elites que redigiram a nossa história.

³² O futurismo russo foi um movimento que estabelecia uma nova concepção de arte: “seria uma nova forma de arte e ação; uma lei de higiene mental, um movimento que pretende ser antitradicional, renovador, otimista, heróico, dinâmico, e que se ergue sobre as ruínas do passadismo. Os futuristas objetivaram a sintonia da arte com a era da velocidade, das máquinas e das massas agitadas pelo trabalho.” Estas idéias estão presentes na dissertação de mestrado de LACERDA, G. T. C. *São Paulo nos anos 30: Teatro e História em Oswald de Andrade*. São Paulo: Mestrado – Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista, 1997, p. 20.

³³ A alegoria na obra de Oswald foi um recurso estético muito utilizado para exercer crítica a cultura oficial. “Num país de doutores anônimos, o projeto pau-brasil legitimava, no nível de uma alegoria do nacional, os segmentos marginais de nosso processo cultural. Estes sim marginalizados por valores que nossas elites haviam importado, até para fazer nossa independência. Valores que Oswald irá investigar e “deglutir” com seu humor, sua paródia, sua fragmentação alegórica. p. 142. HELENA, L. Op. Cit. p. 142.

Em seus dois manifestos, percebemos que o autor tem a intenção de intervir socialmente, pois estava preocupado não somente com as questões estéticas; suscita a discussão em torno da identidade cultural e do nacionalismo³⁴, o que ocasiona uma ruptura com a cultura oficial. Talvez seja por esse fato que em muitos aspectos Mário de Andrade se sobressai, e Oswald seja considerado o anárquico, o rebelde. Este, mais do que aquele, teve a ousadia de ir contra valores pré-estabelecidos.

Segundo a autora Lúcia Helena, Oswald está preocupado com a renovação artística e em divulgar uma nova estética, para ele a **...arte não é uma forma imediata, mas dialetizada, de transformação social, e de que sua finalidade não é a “salvação das massas”**..., portanto, partindo dessa concepção de Oswald, é perceptível porque a antropofagia é uma proposta estética retomada com o tropicalismo, nos anos sessenta, acreditava-se que a arte tinha a função social de transformar a realidade, e os setores culturais partilhavam dessa idéia.

Em ambos os textos de Oswald temos traços cubistas, uma linguagem fragmentada. No primeiro manifesto escrito em 1924, o autor faz uma crítica à visão oficial da nossa história. Em linhas gerais as preocupações de Oswald são em relação a: cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica da intelectualidade conservadora da sociedade brasileira, a valorização da cultura originalmente brasileira, por meio de uma revisão dos posicionamentos proporcionados pela colonização, e renovação livre da tradição. O autor propõe unir a tradição colonial às novas tendências da modernidade.³⁵

³⁴ Oswald como intelectual de esquerda, sempre preocupou-se com a dominação cultural, portanto em sua obra estão presente discussões em torno da identidade cultural, do nacionalismo, segundo ele nossas raízes deveriam ser preservadas, sem renegar a cultura que vem de fora, mas assimilá-la de forma antropofágica. “...vemos em Oswald uma consciência intelectual viva e dilacerada, um pensamento ágil, que trouxe para o cenário nacional o despertar da discussão de problemas ainda hoje carentes de aprofundamento, como a questão da identidade cultural e a do nacionalismo.” Ibidem, p. 135.

³⁵ Estas idéias estão presentes no livro de Lúcia Helena. Ibidem.

Num primeiro momento o autor procura ridicularizar o ufanismo com que a história oficial lê a história brasileira, por meio da ótica externa. Portanto, a autora acredita, e concordo com ela, que o texto do manifesto **“expressa novas formas de convivência do homem com a sociedade, sempre objetivando a ruptura das relações hierárquicas oficiais, na busca de divergir do compromisso visceral com os valores e a ótica das elites que redigiram nossa história.”**³⁶ É uma crítica à cultura dominante, que é a norte-americana. Em “O Rei da Vela”, a todo instante ela esta presente. Oswald faz referências ao capital estrangeiro, às relações entre colonizado e colonizador, à nossa condição de “subdesenvolvidos”.

Já no manifesto antropófago o autor sugere uma revisão dos posicionamentos proporcionados pela colonização. No tocante a essa questão ele escreve: **“a questão da destruição e da construção integram-se, a todo instante, nas proposições do autor à medida que o instinto antropofágico destrói, via deglutição, os elementos da cultura importada, mas garante a sua manutenção através de um processo de absorção dos mesmos”**³⁷. Como um país subdesenvolvido e atrelado ao capital norte-americano, estamos permeáveis à influência deles. Aliás, estamos fadados a agir como fantoches. Oswald tinha o grande desejo de proporcionar ao país uma identidade cultural independente do modelo colonial. Para ele, a cultura de fora deveria ser deglutida³⁸ e incorporada à luz de nossas experiências.

Ainda à respeito do manifesto, escreve Haroldo de Campos: **“assimilar sob espécie brasileira a experiência estrangeira e reinventá-la em termos nossos, com**

³⁶Ibidem, p.139.

³⁷Ibidem, p. 31.

³⁸ A antropofagia destrói os elementos da cultura importada, mas ao mesmo tempo a mantém pelo processo de absorção dos mesmos.

qualidades locais iniludíveis que dariam ao produto resultante um caráter autônomo e lhe confeririam, em princípio, a possibilidade de passar a funcionar por sua vez, num confronto internacional, como produto de exportação³⁹; essa antropofagia presente na obra de Oswald nos anos 20, na década de sessenta é novamente buscada pelos tropicalistas.

A antropofagia consiste então numa proposta estética, apresenta-se como forma radical de negar o comportamento do passado. Nega o aparelhamento colonial político-religioso repressivo advindo do colonizador, sob o qual se forma a sociedade brasileira, a sociedade patriarcal e seus padrões de conduta, ou seja, a cultura oficial, a imitação dos valores advindos da metrópole.

Em relação à antropofagia enquanto recurso estético, pontua Augusto de Campos: **“a antropofagia, que – como disse Oswald – ‘salvou o sentido do modernismo’, é também a única filosofia original brasileira e, sob alguns aspectos, o mais radical dos movimentos literários que produzimos.**”⁴⁰. Essa postura foi a forma encontrada de defendermos nossa cultura, de reagir à cultura dominante que nos é imposta, e tentar diminuir a dependência cultural a que estamos fadados. Nesse sentido, o tropicalismo, por meio dessa estética, faz uso de tudo que vem da cultura externa, como é o caso das guitarras na música, das teorias teatrais, moldando-as conforme a nossa realidade e nosso contexto histórico. A antropofagia caracteriza-se por uma atitude crítica e contestadora. A crítica à dependência cultural é uma questão que permeia várias obras de Oswald.

³⁹ VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

⁴⁰ CAMPOS, A. de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978, p. 124.

Capítulo III

A Encenação de O Rei da Vela e sua importância para o debate tropicalista.

Além de palco de grandes espetáculos teatrais, nos anos sessenta o teatro acredita na capacidade transformadora da arte. Dois grupos destacam-se, o Arena e o Oficina, ambos de São Paulo. Algumas considerações a respeito dessas companhias teatrais revelaram-se essenciais para a produção cultural do período e para o entendimento do que se pretendia por meio da produção artística naqueles anos.

Assim como o teatro produzido pelo CPC, as produções do Arena tinham o intuito de aproximar a arte do povo, a companhia estava impregnada de uma política de esquerda e com conteúdo político-social em suas produções. Por meio de uma perspectiva realista e um forte engajamento político⁴¹ buscava uma transformação da realidade, temos então o surgimento de um teatro político, que buscava em suas produções refletir por meio da arte a realidade brasileira. Com essa proposta ideológica, segue uma alternativa concreta de proposta de luta, o povo e os estudantes para o Arena seriam os agentes transformadores.

O Oficina tem uma outra perspectiva, não possuía ligações partidárias mas também estava inserido dentro de uma estética realista. E suas produções buscavam uma inovação estética; havia a todo tempo não só uma preocupação político-social, mas também com a forma teatral. O próprio nome Oficina, nos sugere conserto, aprimoramento, e é isso que o grupo no decorrer dos anos buscou, a cada encenação uma renovação dramática, a

⁴¹ O Arena destacava-se enquanto uma companhia de teatro realista. Cabe aqui ressaltar que seus fundadores, Augusto Boal e Vianninha eram ligados ao Partido Comunista Brasileiro, o que acreditamos ter influenciado a maneira de produzir e pensar do grupo, que sempre esteve ligado as questões políticas e a uma determinada concepção de arte.

busca por uma arte engajada, pelo aprimoramento do trabalho de ator e da linguagem cênica.

Todo esse trabalho realizado conjuntamente pelos integrantes do grupo, vários anos de pesquisas e estudos propiciou à companhia firmar-se como uma das mais importantes do país, reconhecida internacionalmente. E o momento de grande importância para o grupo foi o ano de 1967, quando fora encenada a peça "O Rei da Vela" de Oswald de Andrade, instante em que juntamente com "Terra em Transe" (1967), e as músicas de Caetano e Gilberto Gil, "Alegria Alegria" e "Domingo no Parque", tivemos uma verdadeira revolução em relação à estética do período.

No ano de 1967, ao inaugurar sua nova casa de espetáculos, o Oficina procurava um texto que: **"ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira"**⁴². A sugestão partiu de Luís Carlos Maciel, o texto ideal segundo ele seria "O Rei da Vela" de Oswald de Andrade.

O texto de Oswald era uma resposta à radicalidade do Oficina naquele momento, a estética e a política almejada pelo grupo, coadunando com os interesses de José Celso e da própria esquerda. Nesse sentido o diretor faz a seguinte colocação: **"...há um certo clima no teatro brasileiro que se respira, na falta de coragem de dizer e mesmo possibilidade de dizer o que se quer e como se quer (censura, por exemplo)... Eu padeço talvez do mesmo mal do teatro do meu tempo, mais dirigindo Oswald eu espero me contagiar um pouco, e todo o elenco, com sua liberdade."**⁴³.

Encenada em três atos, o primeiro ato acontece em São Paulo num escritório de

⁴² CORRÊA, J. C. M. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)*, organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998, p.85.

⁴³Ibidem, p. 90.

usura que passa a ser a metáfora de um país dominado pelo imperialismo. No espetáculo há uma mistura de todas as artes, circo, teatro de revista e ópera. Por meio do estilo circense, a exploração capitalista é mostrada na figura de Abelardo I, um agiota vendedor de velas.

O segundo ato se passa na Bahia de Guanabara, no Rio de Janeiro, é o ato da frente única sexual. Como afirmou José Celso, nada mais apropriado que o teatro de revista para ilustrar a vida do burguês brasileiro, a sua antropofagia e como ele vive de conchavos com os reis das velas e os americanos.

No terceiro ato, por meio do estilo operístico temos a tragicomédia da morte. Após o falecimento de Abelardo I e a substituição por Abelardo II (figura que ele mesmo criou), fica visível como no universo burguês um indivíduo é facilmente substituível por outro, desde que esteja de acordo com os interesses da burguesia.

O espetáculo denunciava por meio de metáforas todas as relações que permeavam a sociedade brasileira. A peça escrita em 1933 mostrava as alianças políticas do período, entre burguesia e aristocracia, o conchavo e a manutenção por um determinado "status" na sociedade.

A falência das esquerdas em 1964 e a falta de um projeto político eficaz por parte da mesma, propiciou a vitória da classe burguesa e a inserção do país nos moldes capitalistas de produção, rendendo-se de vez ao imperialismo americano e excluindo a grande massa da população, ou seja, o povo que na peça é representado pelos jujubas⁴⁴.

Oswald no ano de 1933 retrata muito bem essas questões. Mais de trinta anos depois de escrita, a atualidade de "O Rei da Vela" se fez presente em 1967, ano de sua

⁴⁴ "De um lado a história dos Mr. Jones (personagem americano na peça) do outro, os jujubas (massa de marginais representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro) e sua não história...". PEIXOTO, F. *Especial: Teatro Oficina*. In: *Revista Dionysos. Ministério da Educação e Cultura*. SEC - Serviço Nacional de Teatro. Janeiro, 1982, nº 26, p. 150.

encenação, casando com o momento histórico que o país vivenciava.

O questionamento das tradições, dos padrões estéticos da época é feito por meio da paródia, da ironia. A busca por uma linguagem nacional, brasileira, faz com que a diferenciação estética crie certa hostilidade, enfrentada pelos tropicalistas, que inseridos nesse contexto, de inovação estética, abraçam a antropofagia enquanto postura.

Naquele momento Oswald é resgatado pelo Oficina justamente pela historicidade presente em "O Rei da Vela", atento às questões que permeavam seu momento histórico, a criatividade do autor, clareza e radicalidade na linguagem foi o que permitiu a José Celso criar em cena, inovar: **“ O rei da vela marcou uma nova fase no teatro brasileiro, tanto do ponto de vista artístico quanto do ângulo estético, criando condições para uma mudança radical na postura de nossa crítica teatral, que acabou trocando de fetiche: abandonou a chamada fidelidade ao texto pela criação autônoma do espetáculo, abrindo caminho para a aceitação generalizada da atual vanguarda.”**⁴⁵, possibilitando uma releitura do processo histórico por meio do recurso cômico.

A simbologia rica presente no espetáculo fala por si mesma, o público se depara com um espetáculo audiovisual, que expressa por meio do signo sua mensagem, cabendo ao público interpretá-la. Ao misturar todas as artes, o diretor incorpora a liberdade de criação de Oswald. A paródia, a avacalhação, a pornografia presentes no espetáculo mostram a realidade brasileira, cada figurino e acessório tinham uma linguagem precisa.

Todos os efeitos utilizados na encenação, a maquilagem, as máscaras usadas pelos atores, as vestes, compunham e davam um novo colorido ao espetáculo e iam construindo a cena e dando a dimensão histórica da mesma, que fala dos problemas

⁴⁵MACIEL, L. C. Op., Cit., pp. 17-18.

presentes em 1933, e ainda hoje presentes em nossa sociedade. Essa linguagem diferenciada, irreverente, que às vezes chocava, assustava, ou indignava o público. Segundo José Celso, tinha o objetivo de acordar um público adormecido, uma burguesia que ia ao teatro para ver grandes espetáculos, e depois saía apática do mesmo. A intenção do Oficina era incitar o público à reflexão, fazer do teatro um meio para acordar a “consciência crítica” do público.

A experiência teatral significou para Oswald a abertura de novas possibilidades contribuidoras da reconstrução da cultura nacional. De todos os representantes da semana de arte moderna ele é o único que se preocupou com o teatro. Em toda sua carreira literária ele escreveu três peças, “O Rei da Vela”, “A Morta” e “O Homem e o Cavalo”. “O Rei da Vela”, escrita no ano de 1933, do ponto de vista historiográfico, tem como grande tema em questão a revolução de 1930. A crítica às elites dirigentes está presente nos vários diálogos que conduzem a ação dramática e, nas rubricas, ele apresenta as personagens com o objetivo de desmascarar o país, apontando sua leitura da situação econômica do país, referente à década de 30.

Várias temáticas permeiam as falas das personagens, tais como a industrialização, a decadência da aristocracia cafeeira, a dependência econômica e cultural, família, sexo e casamento. As palavras que ele empresta a seus personagens provocam um remexer na moral e nos bons costumes da bem-comportada sociedade paulista. “O Rei da Vela” traduz os anseios e expectativas do autor num momento em que a esquerda brasileira tinha na Rússia o seu referencial. Embora irreverente e avesso à disciplina partidária, Oswald de Andrade era um homem de esquerda, tendo a revolução socialista como meta a ser alcançada. Sua peça está envolta, deste modo, numa leitura que se insere no plano do engajamento político, mas não aponta o viés da tradição do PCB. E vai muito além da

questão político-econômica ao admitir a necessidade de uma transformação cultural da sociedade brasileira.

No texto teatral, percebemos a intenção do autor e sua concepção cênica, ele fala por meio das rubricas que permeiam todo o texto. Ora apontam o cenário, ora mostram os figurinos de alguma personagem, e dão outras indicações. Cada personagem desponta com uma significação especial, embora elas não possuam dimensão psicológica, no desenvolvimento da ação dramática, todas se apresentam com grande importância, em conjunto vão cumprindo seu papel, moldando em cada ato os diálogos norteadores do texto.

Por menor que seja sua participação na peça, os personagens possuem uma função que contribui para o direcionamento dado a ela. As ações nos dão os traços dos personagens, ação aqui não significa movimento, mas o silêncio, a omissão, a recusa a agir, apresentados dentro de um certo contexto também funcionam dramaticamente.

Em muitas situações de “O Rei da Vela”, os personagens demonstram suas características. O trecho em que Abelardo, num monólogo expõe o que pensa acerca da família de Heloísa é um exemplo. Ele questiona a dignidade e a moral da família dela, dizendo que ela tem apenas um nome a oferecer, um brasão.

Outro fato bastante presente na peça, ou seja, no texto teatral, é a descrença que ele tem do processo histórico, e o elemento fundamental utilizado por ele para demonstrar isso é a farsa. A dependência econômica é um tema recorrente. No primeiro ato, há todo um diálogo com o futurismo; já no segundo, temos uma visão tropical que mostra o ócio da burguesia, como é o tropicalismo nos trópicos, a sexualidade aflorada do brasileiro.

Do ponto de vista visual, temos um impacto causado pelas cores, Abelardo I na praia está vestindo uma calça cor de ovo, ou seja, cores fortes entram em sintonia com a temperatura elevada dos trópicos. Outro fator a analisar é a junção de elementos arcaicos

com modernos; o maio futurista de Heloísa em contraste com o arcaísmo dos trópicos, a crítica a um Brasil moderno, que mescla elementos arcaicos e modernos e que não reconhece seu subdesenvolvimento. Já para o tropicalismo, a dependência existe, a alienação existe e temos que viver em meio a isso, reconhecer que somos subdesenvolvidos.

Do ponto de vista estético temos um diálogo⁴⁶ com o futurismo-russo, do ponto de vista cênico o grande interlocutor é Maiakovski. Todo um repertório popular é mobilizado, o resgate do circo. Uma série de significados é construída, uma jaula no escritório, que mostra como Abelardo I trata seus clientes feito bichos. Oswald trabalha com a idéia de coisificação.

O casamento de Abelardo I e Heloísa é a relação fundamental para a estrutura dramática da peça. Em “O Rei da Vela” há um casamento de texto teatral e cena, a sonoplastia, maquiagem, os figurinos são perfeitos e traduzem tudo o que Oswald e o Oficina pretendiam naquele momento. Embora muitos críticos afirmem que o texto de Oswald é anárquico, ele não é, está explícita uma intenção política do autor, ele tem um olhar cômico do processo histórico, o que não deixa de ser uma crítica. As metáforas utilizadas no texto, em verdade, são formas claras de relatar o que o autor pensa sobre o processo histórico vivenciado, metáforas já presentes em seus dois manifestos.⁴⁷

Em relação aos personagens, Abelardo I é a própria mostra do arcaico em contraste com o moderno. Ele representa a burguesia em ascensão, mas vive de vender

⁴⁶ O teatro de Oswald possui elementos do trabalho experimental do teatro futurista, expressionista e dadaísta, em sua obra encontramos ponto de convergência com as realizações de Maiakovski, Piscator e Brecht. HELENA, L. Op. Cit.

⁴⁷ Estas idéias estão presentes em: NANDI, I. *Teatro Oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

velas. Representa na peça aquele que enriquece às custas dos sofrimentos dos outros, passa por cima daqueles que estão em pior situação financeira.

Heloísa é noiva de Abelardo I, vinda de uma família aristocrata, sabe que o casamento é apenas um negócio, na ação é vista quase sempre acompanhada de homens, trocando sua sexualidade por bem estar econômico. A união deles é apenas um negócio, entre aristocracia arruinada e burguesia.

O Intelectual Pinote, é um escritor de biografias, ao entrar em cena é perguntado por Abelardo I: **“...qual é a sua cor política nesses agitados dias de debate social?”**..., ele responde que mantém uma cor neutra, o que não agrada o agiota que o expulsa do escritório. Oswald mostra aqui o intelectual que vende sua mão de obra, por ser comprometido com as elites e a cultura dominante.

A secretária mostra por meio de sua fala que é uma pessoa romântica e que acredita no amor sem traição. Apresenta-se insatisfeita com o seu salário e mesmo assim não cede aos galanteios de Abelardo I.

O cliente que fez seu primeiro empréstimo em fins de 1929, quando ainda era proprietário, culpa a revolução de 30 por ter ficado em má situação financeira.

Abelardo II é o duplo de Abelardo I e seu companheiro no escritório. No início da peça se mostra adepto das idéias socialistas. Mas, no terceiro ato, há uma transformação nas suas idéias e atitudes, seu comportamento passa a ser outro dentro da peça.

Dona Cesarina, futura sogra de Abelardo I, mostra em seus diálogos que sente grande atração por Abelardo, e vive tentando ceder às cantadas dele. D. Poloca no segundo ato é a grande defensora das famílias aristocráticas e aposta na sua superioridade em relação aos novos ricos. Em segredo é a melhor amiga de Abelardo I, sempre assediada por

ele. Ao ceder à tentação sexual é chamada de “Polaquinha”, termo usado para designar prostitutas francesas na época.

Joana(João dos divãs), irmã de Heloísa é uma garota em crise, cheia de vícios, está sempre reclamando que o irmão Totó roubou-lhe o namorado. Totó-fruta-do-conde⁴⁸, mostra-se revoltado porque rompeu com Godofredo, que o trocou por uma prostituta do mangue. O personagem de Coronel Belarmino lembra o coronelismo presente na política brasileira, vive suspirando por um banco hipotecário para que possa dar uma guinada em sua situação financeira. Através dos personagens acima, Oswald ataca os diversos setores da sociedade brasileira e seus preconceitos.

Perdigoto veste-se militarmente, faz continência, é um bêbado e jogador, adora cartas, tenta convencer Abelardo da importância de uma milícia rural fascista. O americano, personagem que entra no final do primeiro ato e simboliza toda a dependência de um país subdesenvolvido.

A rubrica do primeiro ato nos dá todas as indicações do cenário:

“Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretaria Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS.

⁴⁸ Fruta do conde indicava uma condição de homossexualismo.

Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever na ante-sala.”⁴⁹

Em cima das rubricas Zé Celso recria o texto, constrói uma cena antropofágica, ao lado de Euchbauer, que traduz Oswald cenicamente, causando o impacto da cena. O que marca mais no trabalho do Oficina, e na criação do espetáculo “O Rei da Vela”, é uma mistura, a busca de várias linguagens que vão dar a riqueza da encenação, e romper com a leitura proposta pelo PCB. A escolha política se traduz na produção estética. O reconhecimento do subdesenvolvimento, que passa pela discussão tropicalista, perspectiva já apontada em “Terra em Transe” por Glauber Rocha.⁵⁰

O impacto da jaula em cena, o tratamento dado aos clientes, como bichos domados sem nenhuma dignidade, a crítica que os personagens fazem, D. Cesarina por exemplo, da cintura para cima veste-se como dama fina da sociedade, e da cintura abaixo criticava o personagem vestindo como vedete do teatro de revista. A inspiração de Abelardo II em Getúlio e João Goulart, são elementos cênicos que traduzem a crítica que o grupo queria fazer à sociedade.

Temos em *O Rei da Vela* uma cena antropofágica, que deglute, incorpora outras experiências teatrais, sem desprivilegiar os elementos nacionais, reconhecendo o nosso subdesenvolvimento, que é o que propõe a discussão tropicalista.

O teatro de Oswald constrói um novo espaço cênico, contesta o teatro burguês por excelência, em “O Rei da Vela”, a revolução cênica é marcante, ao trabalhar com

⁴⁹ ANDRADE, O. *O Rei da Vela*. São Paulo Editora Abril Cultural, 1976.

⁵⁰ Podemos atribuir a riqueza do espetáculo a constante insatisfação do Oficina com os resultados artísticos obtidos, isso fez com que o grupo ao longo dos anos estivesse sempre aberto a experimentação, favorecendo assim a linguagem desenvolvida por eles, o sucesso e a riqueza das encenações do período referido. Ver: SILVA, A. S. e J. GINSBURG. A linguagem teatral do Oficina. In: *Oficina: Do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981, pp. 215-237.

personagens estereotipados, sua crítica é contundente à sociedade. A releitura do processo histórico é feita por meio do recurso cômico, do grotesco.

Toda a proposta que se tinha em relação à arte nos anos sessenta era em relação ao fato dela servir de sua serventia enquanto instrumento de transformação da realidade. Nesse contexto, grupos como o Arena e o Oficina apontam uma perspectiva para o teatro que não diverge muito; mesmo porque durante muito tempo o interlocutor do Oficina foi Augusto Boal. Ambos partilhavam da perspectiva de que a arte seria um meio de se modificar a realidade. No Arena o engajamento político era mais claro. O Arena investe na dramaturgia, portanto, a base que vai formar o Arena é de dramaturgos, sem falar que havia por parte deles uma consonância de propostas que passava pela mesma proposta que a do PCB e pela leitura que propunha o ISEB: a busca pelo nacional, pelo herói-nacional, que naqueles anos era identificado com as camadas populares.

Já o Oficina, contrário ao Arena, vai investir na pesquisa cênica, e todo o resultado obtido pode ser apreciado no espetáculo “O Rei da Vela”, peça que causa um grande impacto político e cultural, porque é o primeiro espetáculo a romper com a leitura proposta pelo PCB. Os integrantes do grupo não acreditavam na possibilidade da resistência democrática para modificar a realidade, o grupo está mais próximo da perspectiva revolucionária, de romper com teatro enquanto instituição, acabar com a bilheteria, romper com os valores burgueses. Seus integrantes pensaram o seu momento histórico, interagiram com ele e por meio da arte interferiram no processo político, poucos foram os grupos que preocuparam-se em construir uma linguagem cênica e investir na pesquisa cênica e dramaturgia.

O Oficina mesmo não conseguindo construir um rosto forte, pois já entra numa discussão que tem seu lugar demarcado, ainda assim foi capaz de aglutinar em torno de si pessoas e idéias, por isso seu teatro teve grande ressonância.

O impacto do golpe vai repercutir nas encenações do Oficina, temos a grande guinada no ano de 1967, com a encenação de *O Rei da Vela*. O espetáculo propõe uma ruptura que já fora apontada por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, que colocava uma análise que não estava posta. No filme, Glauber faz toda uma discussão das relações de poder no Brasil; faz uma desconstrução do populismo e quebra com a leitura que estava em consonância com o PCB.

Essa ruptura propõe o reconhecimento do nosso subdesenvolvimento. Como afirmava Oswald, por meio da antropofagia deveríamos incorporar as tendências vindas de fora e assimilá-las à luz de nossas experiências. A encenação de “O Rei da Vela” é um momento em que isso acontece, são mesclados em seus atos elementos arcaicos com elementos modernos, toda uma releitura do processo histórico é feita utilizando-se o recurso cômico. O espetáculo rompe com a catarse, aproxima-se do teatro dialético que propõe Brecht, do teatro épico, um teatro capaz de transformar o mundo, que suscite reflexões no indivíduo, acabando com a ilusão do teatro realista.

Depois de “O Rei da Vela” um claro exemplo de radicalização é a encenação que ele fez fora do Oficina, de “Roda Viva”, teatro denominado de “teatro de agressão”. Desde então Zé Celso busca por um teatro mais radical, tenta explorar todas as possibilidades do palco, pois, para ele, o teatro deveria ser violento, e possuir uma estética agressiva, seria uma forma de acordar um público que estava apático, público este que se dizia revolucionário, termo que deveria ser substituído por incorformismo.

Este público não estava disposto a romper com os valores burgueses, com a tradição: embora proletário, ele sonhava em acumular bens, dinheiro e muitos viam o teatro apenas como diversão. Eram esquerdistas ligados a valores burgueses, portanto, há uma grande diferença entre ser de esquerda e ser revolucionário. Esse caminho trilhado pelo Oficina vem no intuito de desmistificar um público, que segundo Zé Celso, juntamente com o PCB defendia o realismo como único recurso estético.⁵¹

A questão do engajamento está presente desde o golpe de 64, alguns vão permanecer no campo da resistência democrática, como é o caso do Arena, e outros vão optar pela revolução, e até mesmo pela luta armada. Como chama a atenção em seu artigo “Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém”⁵², Vianninha defende a postura do Arena, afirmando que o único meio de manter o engajamento é manter-se em cartaz, ocupar as brechas da sociedade, ou seja, resistir nas condições que são dadas, pois se a conjuntura histórica os impedia de ser revolucionários, não havia alternativa senão a resistência.

Tanto o Oficina quanto o Arena, no decorrer dos anos sessenta foram espaços de manifestações, por meio do engajamento político, via partidária ou não, questionaram a sua eficácia enquanto instrumento de transformação da realidade.

Os grupos teatrais em questão, à cada peça encenada, procuraram estabelecer mediações com a realidade histórica na qual estavam inseridos, mantendo um diálogo com a sociedade, se posicionando diante de determinadas questões, dessa forma, contribuindo para a riqueza de encenação que tivemos durante esse período.

⁵¹ Esta discussão está presente em: MACIEL, L. C. *Quem é quem no Teatro Brasileiro (estudo sócio-psicanalítico de três gerações)*. In: *Revista Civilização Brasileira*, Caderno especial nº 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968, pp. 49-68.

⁵² VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: *PEIXOTO, Fernando*. (org.). Vianninha: teatro – televisão – política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

É nesse sentido que o grupo Oficina, a partir de “O Rei da Vela”, rompe com a estética do período e permite que desde então o debate em torno do teatro e sua função social seja repensado. Nessa nova etapa que se inicia, a concepção de espetáculo tem que partir de um teatro épico, histórico, ou seja, dialético, que propicie um maior entendimento da realidade histórica na qual estamos inseridos.

O processo de criação do teatro oficina e suas contribuições para os horizontes da cultura brasileira.

As principais teorias teatrais que influenciaram o processo de criação do teatro Oficina, e estabeleceram novas relações entre arte e política, sem dúvida partiram da leitura de autores como Stanislavski, Brecht e Artaud, que mudaram o cenário da dramaturgia no país.

Começarei a discussão pontuando o realismo de Stanislavski, e suas implicações para o trabalho de ator nas encenações dos grupos teatrais que se destacavam em 60, pois durante muito tempo prevaleceu no meio teatral apenas a sua influência, o teatro produzido no país era até então catártico.

Para Stanislavski, a identificação era palavra chave, o “ **(seu sistema) só tem utilidade quando se transforma numa segunda natureza do ator, quando este deixa de se preocupar com ele e quando seus efeitos começam a aparecer naturalmente em seu trabalho**”⁵³; a técnica utilizada pelo ator deve ser absorvida completamente, e funcionar

⁵³ STANISLAVSKI, C. *A preparação do trabalho de ator*. io de Janeiro: Graal, 1982, p. 11.

como estímulo ao processo criador. Para viver o papel de ator, seria necessário que os processos internos fossem adaptados à vida espiritual e física da pessoa.

Visto que, a identificação era a base de toda a teoria stanislavskiana, para um ator viver um papel, não bastava exteriorizar o personagem, ele deveria adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. Para o sistema de Stanislavski, não havia distinção entre ator e personagem.⁵⁴ Portanto, partindo desses pressupostos, a estética realista, e até mesmo o naturalismo são essenciais para elaboração interior do papel⁵⁵.

Acreditava-se que esse tipo de arte, que produzisse no expectador uma identificação, que buscasse nas experiências vivas dos seres humanos reproduzir artisticamente as impalpáveis nuances, poderia fazer com que ele entendesse e experimentasse os acontecimentos do palco, enriquecendo a sua vida interior e deixando impressões que permaneceriam nele, mesmo com o decorrer do tempo.

Baseado nos pressupostos dessa estética realista, Stanislavski coloca que arte não se confunde com realidade, ela é criadora, portanto cria sua própria vida. No entanto, estamos tão acostumados ao conceito do palco como representação fiel do mundo, que chegamos a esperar que o teatro produzisse espetáculos que retratassem a realidade tal qual como ela é.

No período que estudamos, o grupo Arena destaca-se como uma companhia de teatro realista, nessa perspectiva de retratar a realidade brasileira, fazendo um teatro político que se propunha a transformar a sociedade, ao lado da MPB (música popular brasileira),

⁵⁴ Estas idéias estão presentes no livro de Constantin Stanislavski. Ibidem, p. 43.

⁵⁵ Acerca da criação do personagem pelo ator, Stanislavski pontua que “o objetivo dele é não somente criar a vida de um espírito humano, mas, também, exprimi-la de forma artística e bela. O ator tem obrigação de viver interiormente o seu papel e depois dar a sua experiência uma encarnação exterior”. Ibidem, p.44.

das canções de protesto, por meio da estética realista tínhamos uma denúncia do que se passava na sociedade brasileira naqueles anos, de forma explícita.

A estética realista foi por muito tempo predominante nas produções culturais, até chegar ao Brasil as leituras de Bertolt Brecht, totalmente contrário a essa estética e a um teatro que se propusesse à identificação. E dá novos rumos à cena brasileira, por meio de um teatro que foi denominado de épico⁵⁶.

Brecht entra no Brasil por três diferentes caminhos: primeiro, pelas traduções francesas de que se valem os escritores modernistas, a partir dos anos 40; segundo, por alemães exilados, que nos anos 40 começam diversas atividades teatrais; terceiro, pelo contato direto que vários profissionais de teatro e críticos brasileiros tiveram nas suas viagens à Europa com peças de Brecht, quando assistiram a montagens francesas ou a encenações do “Berliner Ensemble” na França⁵⁷.

O sucesso de Brecht⁵⁸ nos anos pós-64 se deve, sobretudo, à sua capacidade de corresponder à politização do teatro brasileiro e à capacidade dos grupos teatrais de adaptá-lo com sucesso à situação brasileira, sua obra estava intimamente ligada à trajetória política e cultural do país, especialmente no contexto da resistência contra o regime militar. Por um lado, foi utilizado para ensinar estratégias militantes, foi evocado para explicar situações

⁵⁶ Sobre o teatro épico de Brecht ver:

ELSSIN, M. *Brecht: dos males, o menor, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.

BADER, W. *Brecht no Brasil*. Organização e introdução de Wolfgang Bader. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

⁵⁷ BADER, W. p. Cit. p. 15.

⁵⁸ O teatro nos anos sessenta, por meio de suas encenações, tentava estabelecer um diálogo com a sociedade por meio da estética realista, que era baseada nos ensinamentos de Stanislavski. Após 64 temos um outro direcionamento em relação as produções culturais, a estética realista vai ser questionada, e é nesse momento que Brecht entra com força no nosso teatro, com um teatro que propõe ao público reflexão, por meio do estranhamento, ele vai questionar a continuidade do processo de realismo, bem como o método e a concepção que se tinha do espetáculo teatral.

históricas semelhantes, foi aplicado no trabalho da conscientização política; por outro lado, algumas encenações foram proibidas e alguns textos censurados.

Qualquer trabalho teatral em torno de Brecht carrega um alto grau de complexidade onde entram os mais diversos fatores, desde os elementos especificamente teatrais até as substâncias ideológicas de uma visão crítica do mundo, combinados todos para conseguir efeito conscientizador no público⁵⁹.

O teatro épico de Brecht é justamente o contrário do que propunha Stanislavski, é a não identificação, é um teatro que se propunha a suscitar reflexões nos espectadores, no qual ator e personagem não se identificam.

Ao começar a formular idéias a respeito desse teatro, Brecht escreveu peças que tinham tendência expressionista, utilizava uma linguagem poética, era perceptível em seus trabalhos influência do teatro político de Piscator, com quem já havia trabalhado. Brecht propunha um teatro épico⁶⁰ que fosse capaz de transformar o teatro num foro para o debate dos acontecimentos contemporâneos, proposta que casa com os acontecimentos que se desenrolam aqui no Brasil durante a década de 60. Nesses anos o teatro foi palco de discussões políticas, exerceu crítica ao regime militar, e se propôs a transformar a realidade.

O teatro que Brecht critica, materializa diante dos olhos do público uma ilusão de acontecimentos reais, que atrai cada membro individual da platéia para dentro da ação fazendo com que ele se identifique com o herói, essa identificação o leva a esquecer-se de si mesmo. Segundo Brecht, esse tipo de teatro, não acrescenta nada ao expectador, a partir

⁵⁹ Estas idéias estão presentes no artigo de Wolfgang Bader. Op. Cit. p. 19.

⁶⁰ A respeito da sua concepção de teatro épico, ele escreveu em 1931, "quando a natureza humana tem de ser compreendida como a "totalidade de todas as condições sociais" a forma épica é a única que pode abranger todos os processos que poderiam servir o drama como materiais para um teatro plenamente representativo do mundo. Elssin, M. Op. Cit, p. 134.

do instante em que ele se identifica, sua análise será a partir do ponto de vista que ele já tem da realidade. Para Brecht, esse teatro “...será um meio de reconforto mental do mesmo modo que uma boa refeição que se toma com prazer nos reconforta fisicamente, mas não deixa traços permanentes”⁶¹.

Em relação ao público, Brecht diz que ele deveria ser levado a pensar, e a identificação com os personagens impediria que isso ocorresse, essa catarse não permitiria que o expectador tivesse tempo e nem objetividade para sentar e refletir com criticidade sobre as implicações sociais e morais da peça.

O espetáculo teatral, segundo Brecht, deveria cortar pela raiz qualquer ilusão de realidade, já que o teatro “épico” é estritamente histórico⁶², dialético e propicia um maior entendimento da realidade, porque o distanciamento vai permitir ao espectador refletir e criticar.

No teatro “épico”, não há nenhuma tentativa de se criar personagens fixos, altamente individualizados. A personalidade emerge da função social do indivíduo e se altera com essa função. Elementos presentes no cenário e na música são utilizados para destruir a ilusão⁶³ da realidade no espetáculo teatral.

A principal preocupação do teatro épico é a história⁶⁴ que os personagens estão

⁶¹ Ibidem, p. 136.

⁶² “Afirmava Brecht que o teatro “épico” era o único capaz de representar a complexidade da condição humana numa era em que a vida do indivíduo não pode mais ser compreendida isoladamente, separada das poderosas tendências das forças sociais, econômicas e históricas que afetam milhões de pessoas. Ibidem, p. 137.

⁶³ A destruição da ilusão do palco ocorria ... “Pela inibição do processo de identificação entre espectador e personagem, pela criação de uma distância entre eles, que permite ao público olhar a ação com espírito objetivo e crítico. As coisas mais familiares, as atitudes, as situações, serão vistas sob nova e estranha luz, e criarão pela surpresa e admiração, uma nova compreensão da situação humana. Ibidem, p. 142.

⁶⁴ Segundo Brecht: “Tudo depende da estória; ela é que constitui a peça principal do espetáculo”. Pois a estória (Brecht usa a palavra alemã *Fabel*, com suas implicações didáticas) é a sequência de acontecimentos que constitui a experiência social da peça; é ela que fornece o campo dialético para a ação recíproca das forças sociais, da qual parecerá nascer a lição da peça. Ibidem, p. 154.

envolvidos, a identificação de ator e personagem não é significativa, o que conta é o estudo das relações humanas. Contrário ao teatro de Stanislavski, não são os personagens, mas a história na qual estão envolvidos que se torna a principal preocupação do teatro épico, narrativo, histórico.

No espetáculo brechtiano, as atitudes básicas dos seres humanos são expressadas pelo que chamou “Gestus”, termo que não significa apenas gesto, mas que cobre toda a gama dos sinais exteriores das relações sociais, inclusive “maneira de portar-se, entonação, expressão facial, durante a encenação de O Rei da Vela, pelo grupo Oficina em 1967, esse “gestus” foi muito utilizado.

Cada vez mais, Brecht foi ganhando a cena brasileira, na medida em que seu teatro tinha por objetivo, despertar “ **...as faculdades críticas do espectador e que se concentrava em mostrar-nos a humanidade do ponto de vista das relações sociais, serviria de instrumento de mudança social, de laboratório para o esclarecimento revolucionário; em outras palavras, que o teatro “épico” fosse o teatro marxista par excelente⁶⁵**”, em anos em que por meio do marxismo se buscava uma mudança da sociedade, acreditava-se que esse teatro levaria o público a se perguntar como isso poderia ser feito.

Os simpatizantes de Brecht têm um papel fundamental para a repercussão de seu teatro aqui. Fernando Peixoto, um dos integrantes do Oficina, talvez um dos que mais divulgou sua obra aqui no Brasil, partilha das suas idéias e acredita assim como ele que o teatro é um instrumento poderoso para a reflexão crítica: uma manifestação do homem em sua historicidade concreta.

⁶⁵Ibidem, p. 155.

Para que o teatro de Brecht não perca seu sentido, Fernando Peixoto ressalta que “ **temos que ser brechtianos diante de Brecht, precisamos descobrir como assumi-lo histórica e criticamente, como repensá-lo em função de nossas tarefas e necessidades, precisamos encontrar nossa resposta, a partir de nós mesmos, artistas e intelectuais inseridos num processo histórico específico**”⁶⁶; do contrário seu teatro perderá a sua essência, e seu alcance político e intelectual.

O projeto de Brecht foi, nos anos de resistência, uma esperança de postura crítica. Hoje precisamos resgatá-lo para que a arte perca seu caráter mercadológico e seja concebida como resultado de um processo de criação coletiva, como uma arma de conscientização e politização que suscite reflexão crítica. Temos de resgatar o papel que ela exercia em sessenta, ou seja, sua contribuição ao pensamento estético marxista por meio da concepção de um realismo crítico e socialista, não propondo diretamente soluções, mas sobretudo fornecendo os dados para que o próprio público ou leitor seja racionalmente conduzido a compreender a verdade.⁶⁷

Brecht nos ensina coisas que serão importantes para as nossas vidas e para o nosso trabalho no e em torno do teatro. Entre estas, nos ensina as vantagens da reflexão e da atitude crítica, que nos recomenda a não aceitar nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir. E também, que as coisas não são imutáveis, que cabe a nós transformar aquelas que precisam ser mudadas.

⁶⁶BADER, Wolfgang. Op. Cit. p. 26.

⁶⁷Ibidem, p. 27.

As contribuições de Artaud⁶⁸ à respeito do “Teatro da Crueldade” são essenciais para entender esteticamente as propostas do grupo de teatro Oficina, principalmente em se referindo à encenação de “O Rei da Vela”.

Do ponto de vista do conteúdo, o “teatro da crueldade” propõe que se trabalhe com assuntos e temas atuais, que correspondam à agitação e inquietude de uma época. Quando temos a encenação de “O Rei da Vela”, em 1968, o Oficina faz exatamente o proposto por Artaud, a encenação da peça casa com o momento histórico atual.

Outro elemento que Artaud propõe, e que foi um recurso utilizado na encenação de “O Rei da Vela”, é o fato dos personagens não possuírem dimensão psicológica. Para Artaud: **“Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro dirigirá”**⁶⁹. Os personagens, por meio de seus gestos, suas falas e simbologias vão dando a dimensão histórica da cena.

Quanto a forma teatral, é a encenação e não o texto que se encarrega de materializar os temas que o teatro propõe, por meio dos movimentos, das expressões e gesto, antes mesmo da utilização das palavras. **Para Artaud “...a encenação é e será o ponto de partida de toda criação teatral..., é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha dualidade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação”**⁷⁰; foram esses pressupostos que permitiram a José Celso ousar na encenação de O Rei da Vela, além das rubricas do texto permitirem essa liberdade de criação, a

⁶⁸ ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 12.

⁶⁹ Ibidem. p. 122.

⁷⁰ Ibidem. p.90.

linguagem teatral utilizada em O Rei da Vela, carregada de simbologia, é responsável pela ruptura que sua encenação provoca com a estética do período.

Essa nova concepção de espetáculo teatral, buscada em Artaud, tem por objetivo “acordar” a consciência do público. José Celso queria uma comunicação direta entre palco e platéia, o que, segundo Artaud, seria possível apenas se o palco fosse eliminado. A ausência deste, convidaria ao desenvolvimento da ação em todos os espaços físicos da sala, instituindo assim uma nova visão de espaço cênico

Em relação à linguagem, o riso⁷¹, recurso cômico bastante utilizado na encenação de “O Rei da Vela”, rompe com a linguagem tradicional. Como diria Artaud, há um abandono da utilização ocidental da palavra; tem-se então a **“linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos, atitudes, gestos mas com a condição de que se prolonguem seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos uma espécie de alfabeto”**⁷²; esses elementos por si só, constituem a riqueza cênica que vemos em “O Rei da Vela”.

Foi utilizando todas essas influências, por meio da antropofagia oswaldiana, que o grupo oficina contribuiu para a riqueza de encenações que ocorreram durante a década de sessenta. A partir de “O Rei da Vela” e da ruptura que essa peça representa em nossa dramaturgia, temos um “repensar” das questões estéticas, políticas e culturais em torno da produção artística, não só no teatro, mas em amplos setores.

⁷¹ “A questão é não fazer aparecer em cena, diretamente, idéias metafísicas, mas criar espécies de tentações, de atmosferas propícias em torno dessas idéias. E o humor com sua anarquia, a poesia com seu simbolismo e suas imagens fornecem como que uma primeira noção dos meios para canalizar a tentação dessas idéias.” p. 86.

⁷² Ibidem, p. 85.

Considerações Finais

A arte exerceu grande influência para o debate cultural e político em 60, principalmente porque se propunha a modificar/transformar a sociedade: portanto, o papel da cultura nesses anos, reflete a situação do país, os impasses da sociedade. Durante a ditadura as produções artísticas vão se constituir em um grande foco de resistência ao regime, devido ao caráter politizante, democratizante e conscientizador que a arte assume.

A Cultura de uma época reflete os anseios e perspectivas de um determinado momento histórico, portanto, foi partindo dessa noção de cultura que fiz um resgate do que denominou-se chamar de movimento tropicalista, pois desde então surgem novos horizontes, bem como novos posicionamentos e propostas para a produção cultural do período.

A estética presente nas produções do período, além de contribuir qualitativamente para que nossa dramaturgia desse um salto a partir da ruptura proposta pela encenação de “O Rei da Vela”, permitiu que o debate teatral fosse repensado. Pensando a nossa dramaturgia por meio da recuperação de alguns aspectos da encenação de “O Rei da Vela”, e do resgate da sua historicidade, foi possível perceber como o “processo histórico” está presente no debate estético, e como o teatro por meio de uma nova linguagem baseada na antropofagia dialogou com a sociedade.

Acredito que essa abordagem foi essencial para o entendimento de inúmeras questões que fervilhavam nos anos sessenta; dentre elas, o questionamento da estética realista e o estabelecimento de uma nova relação com o público.

A crítica ao populismo, política que desde a era Vargas dominava o país como forma de manipular as massas, é feita pelos tropicalistas. O grande salto, nesse sentido, é dado pelo cinema novo e o filme *Terra em Transe*, que desconstrói totalmente essa política. Posteriormente, seguem seus passos o teatro, a música, literatura, as artes plásticas. O movimento tropicalista, embora todos aqueles que participaram dele afirmem que não tinha nenhuma intenção política, nem sequer de iniciar um movimento, ainda assim propõe uma ruptura para a sociedade, que repercute na política.

Realmente, naqueles anos, não havia um movimento; essa idéia veio a ser construída posteriormente. Houve sim, uma circularidade de idéias, identificação de propostas. Daí que a idéia de movimento é apenas uma construção da historiografia.

Após o estudo do tema, algo que me intrigou muito foi o fato de grande parte da historiografia colocar a música como referencial para se pensar o movimento, quando na realidade, no âmbito dos acontecimentos históricos, temos os referenciais “Terra em Transe”, “O Rei da Vela” e “Tropicália”, além das músicas “Alegria, alegria” e Domingo no Parque”, que conjuntamente estabeleceram na sociedade um novo posicionamento em relação à arte, à estética e aos padrões do período, também o fato de várias pessoas permanecerem no anonimato me incomodou, Tom Zé, Torquato, Rogério Duprat entre outros, contribuíram muito para as idéias que se formularam naqueles anos, e são pouco citados.

O “Rei da Vela” é, sem dúvida, um marco para o debate tropicalista do ponto de vista historiográfico. A partir de então o teatro não é mais o mesmo, temos um repensar das relações que se estabelecem entre arte e política, a retomada da essência do teatro e de uma arte mais compromissada com a realidade.

Assim, a ruptura proposta pela encenação de *O Rei da Vela* refere-se à noção de teatro realista. Sem estarem preocupados em seguir a mesma leitura proposta pelos militantes do PCB, o grupo rompe com a perspectiva histórica apontada para a sociedade naqueles anos para a sociedade, propondo uma leitura diferenciada do processo histórico, que passa pelo cômico, pelo grotesco e pela noção de um teatro dialético, disposto a suscitar no expectador uma criticidade acerca do processo histórico no qual está inserido, indo, com isso, na tentativa de um rompimento com a noção de teatro burguês.

Bibliografia

- ANDRADE, O. de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Editora Abril Cultural, 1976.
- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BADER, W. *Brecht no Brasil. Organização e introdução de Wolfgang Bader*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BERNADET, J. C. e RAMOS, A. F. Terra em Transe e a desconstrução do populismo. In: *Cinema e História do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994, pp. 62-71.
- CALADO, C. *A divina Comédia dos Mutantes*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- _____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Editora 34., 1997.
- CAMPOS, A. de. *Balanço da Bossa e Outras Bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- CARONE, E. O PCB (1964-1982). In: *Corpo e Alma do Brasil*. São Paulo, Difel, 1982, Outubro, v.03, pp. 01-85.
- CORRÊA, J. C. M. *Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974), organização e notas de Ana Helena Camargo de Staal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- COSTA, I. C. A. *A hora do teatro Épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.
- DEL PICCHIA, M. *A Semana Revolucionária. Conferências, artigos e crônicas sobre a Semana de Arte Moderna e as principais figuras do movimento modernista no Brasil*. Organização, apresentação, resumo biográfico e notas: Jácomo Mandatto. São Paulo: Pontes, 1992.
- ELSSIM, M. *Brecht: dos males, o menor, um estudo crítico do homem, suas obras e suas opiniões*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1979.
- FAVARETO, C. F. *Tropicália, Alegoria, Alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996.
- _____. *A Invenção de Hélio Oiticica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1992.
- FREIRE, P. *Educação e Mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____. *Conscientização: teoria e prática da libertação, uma introdução ao pensamento de Paulo Freire*. São Paulo: Moraes, 1980.
- _____. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FILHO, R. R. *A personagem dramática*. Rio de Janeiro: INACEN, 1986.
- FIORAVANTE, C. E. a Cor dançou com Oiticica. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, quarta-feira, 09/09/98, p. 1, (Ilustrada).
- HELENA, L. *Totens e Tabus da modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, Niterói, Universidade Federal Fluminense, 1985.
- HOLLANDA, H. B. de e GONÇALVES, M. A. *Cultura e Participação nos anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- LACERDA, G. T. C. *São Paulo nos anos 30: Teatro e História em Oswald de Andrade*. São Paulo: Mestrado - Departamento de História da Faculdade de História, Direito e Serviço Social da Universidade Estadual Paulista, 1997.
- MACIEL, L. C. *Geração em Transe: Memórias do tempo do tropicalismo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.
- _____. *Os anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

- _____. Quem é quem no Teatro Brasileiro (estudo sócio-psicanalítico de três gerações). In: Revista Civilização Brasileira, Caderno especial n.º 2 (Teatro e Realidade Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, julho de 1968, pp. 49-68.
- MARSON, A. Reflexões sobre o procedimento histórico. In: Silva, M. A. da. (org.) Repensando a História. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984.
- MOSTAÇO, E. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da cultura de esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.
- NANDI, I. *Teatro oficina: onde a arte não dormia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- NEVES, J. das. *A Análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.
- ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAES, M H S. *A década de 60. Rebeldia, Contestação e repressão política*. São Paulo: Ática, 1992.
- PATRIOTA, R. *Vianinha: um dramaturgo lançado no coração de seu tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999.
- PEIXOTO, F. Especial: Teatro Oficina. In: Revista Dionysos. Ministério da Educação e Cultura. SEC - Serviço Nacional de Teatro, Janeiro, 1982, n.º 26.
- _____. *O que é teatro*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- _____. *Teatro Oficina (1958-1982): trajetória de uma rebeldia cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- PEREIRA, C. A. M. *O que é Contracultura*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- SADER, E e GARCIA, M A. Do populismo ao militarismo. In: Sader, Eder. Um rumor de Botas. A militarização do Estado na América Latina. Teoria e História. 11. Polis, pp. 133 a 178.
- SCHWARZ, R. Cultura e política: 1964-69. In: O pai de família e outros estudos, Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Pág. 61 - 92.
- SILVA, A. S. da. *Oficina: Do teatro ao te-ato*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.
- STANISLAVSKI, C. *A preparação do trabalho de ator*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- TINHORÃO, J. R. *Pequena história da música popular: Da modinha ao tropicalismo*. São Paulo: Arte, 1986.
- TUCHAMAN, B. *A Prática da História*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- VELOSO, C. *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- VENTURA, Z. *1968, o ano que não terminou. A aventura de uma geração*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VIANNA FILHO, O. Um pouco de pessedismo não faz mal a ninguém. In: PEIXOTO, Fernando. (org.) Vianninha: teatro – televisão – política. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANEXO

MAPEAMENTO DA PEÇA TEATRAL “O REI DA VELA”, DE OSWALD DE ANDRADE.

1º ATO

RUBRICA INICIAL – Em São Paulo, Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O Prontuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUÍCIDIOS – TANGAS.

Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever ante-sala.

RUBRICA	MOMENTO	PERSONAGENS	ESPAÇO FÍSICO	DIÁLOGO
Primeira rubrica Situa o espaço de cada personagem Segunda rubrica Indica a vestimenta de Abelardo II. Terceira rubrica Demonstra a situação de tensão do cliente.	Momento I	Abelardo I, Abelardo II e o cliente.	Descrito na rubrica inicial.	O diálogo entre os personagens Abelardo I e o cliente, é sobre a dívida atrasada de seu Manoel Pitanga, o cliente tenta justificar o atraso e liquidar a dívida, pois não tem culpa da situação em que se encontra. Além disso diz que os juros cobrados por Abelardo I estão muito altos. Abelardo I irritado não aceita a proposta do cliente, discute com ele e manda-o embora.
Não há rubricas	Momento II	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial, acrescentando neste momento a menção à jaula como um local onde se encontram os devedores.	Ambos iniciam um diálogo, abordando questões como família e propriedade, usando o cliente como referência. Para Abelardo I família e propriedade andam juntas, ele cita a Rússia como exemplo de desordem social de desemprego.
Não há rubricas	Momento III	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na	Abelardo I e II em cena falam da

			rubrica inicial.	família de Heloísa, da decadência da aristocracia paulista. Por isso Abelardo I vai casar-se com Heloísa “flor mais decente dessa velha árvore bandeirante”, uma das famílias fundamentais do império. Aqui está presente a aliança entre burguesia e aristocracia (propriedade e família).
Primeira rubrica Indica o estado de ansiedade de Abelardo I. Segunda rubrica Abelardo II mostra o castiçal de latão, penhora de madame Lanale. Terceira rubrica O telefone toca.	Momento IV	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo II lê o Bordereau que o banco devolveu, com uma lista de devedores. Abelardo I e Abelardo II decidem sobre a situação de diversos clientes, se reformam, penhoram ou protestam essas pessoas. Alguns clientes cometeram suicídio por causa das dívidas e deixaram a família numa situação embarçosa.
Primeira rubrica Indica que Abelardo	Momento V	Abelardo I, Abelardo II e o advogado (ao	O mesmo descrito na rubrica inicial,	O diálogo evidencia uma conversa ao

II atende o telefone. Segunda rubrica Conversa de Abelardo I ao telefone. Terceira rubrica Abelardo I bate o telefone.		telefone).	acrescentando-se aqui a utilização de um telefone.	telefone de Abelardo I e seu advogado, dizendo que Teodoro, um cliente vai usar da lei da usura. Abelardo I manda linchá-lo, acusando-o de bolchevista, afinal os clientes que vão implorar por dinheiro atrás dele.
Primeira rubrica Mostra a atitude de Abelardo II e reforça a utilização de sua roupa de domador.	Momento VI	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial. No entanto, há aqui também a presença de uma porta de ferro que corre pesadamente.	Abelardo I manda abrir a jaula. Irrita-se com Abelardo II quando ele fala das leis sociais, pois o dinheiro é seu e ele tem direito de emprestá-lo a taxa de juros que ele bem entender.
Primeira rubrica Demonstra a presença de homens e mulheres nas grades de uma jaula e suas atitudes perante o chicote de Abelardo II. Segunda rubrica Abelardo II estala o chicote de domador.	Momento VII	Abelardo I, Abelardo II e vários clientes (um italiano, uma francesa, um russo branco e um turco).	O mesmo descrito na rubrica inicial, entretanto, há agora uma jaula, de onde saem todos os clientes devedores.	Após aberta a jaula, os clientes aparecem atropeladamente nas grades. Abelardo I discute com inúmeras vozes, e defende o direito de emprestar o seu dinheiro a taxa de juros que ele bem entender, fala que não vai fechar mais nenhum negócio, os clientes desesperados imploram e

Terceira rubrica Neste instante os clientes são ameaçados com um revólver. Quarta rubrica Devido a irritação dos clientes na jaula, Abelardo II procura fechar a porta de ferro. Quinta rubrica Demonstra a atitude de Abelardo II perante a irritação dos clientes: Dá um tiro para o ar.				expõem sua situação para tentar negociar a dívida.
Não há rubricas	Momento VIII	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	A situação tem início quando saem os clientes e o telefone toca. Abelardo II atende, é o reverendo que quer entrevistá-lo, Abelardo I marca horário em seu escritório. Abelardo II diz que o padre quer a alma de Abelardo I, que quer tratar do seu

				testamento. Abelardo I pergunta a Abelardo II se ele é socialista, e ele responde que é o primeiro socialista do teatro brasileiro.
Primeira rubrica Indica mudança de Abelardo I no cenário. Ele senta-se e inicia a leitura e análise de várias propostas.	Momento IX	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I propõe a Abelardo II examinarem algumas situações de clientes, começam com a de Carmo Belatine. Combinam de emprestar o dinheiro enquanto os filhos dele forem pequenos, até ele melhorar de vida, depois nem mais um papagaio! Abelardo I vai tomar tudo dele.
Primeira rubrica Indica o aspecto físico da personagem. Segunda rubrica Os personagens sentam-se perto um do outro. Terceira rubrica Abelardo I	Momento X	Abelardo I e secretária.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse momento Abelardo I pede para que sua secretária rediga uma carta para Cristiano de Bensaúde em resposta a uma carta que ele escreveu propondo a Abelardo frente única contra os operários. No meio do diálogo Abelardo I canta

tenta tocar os cabelos da secretária.				a secretária, que diz ser noiva e fiel, e que precisa é de um aumento porque seu salário está muito baixo e o custo de vida subiu muito.
Primeira rubrica Demonstra a aparência física de Heloísa de Lesbos quando entra no escritório de seu noivo Abelardo I.	Momento XI	Abelardo I e Heloísa.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Heloísa de Lesbos diz ao noivo que o casamento de ambos é um negócio. Ela diz que não há de ser um negócio como ele realiza com os clientes.
Não há rubricas	Momento XII	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo II entra e diz a Abelardo I que um cliente insiste em ser recebido por ele. O cliente é um intelectual que quer fazer a biografia de Abelardo I.
Primeira rubrica Revela o tipo de vestimenta usada por Pinote. Segunda rubrica Mostra o pavor de Heloísa diante do objeto que traz o intelectual	Momento XIII	Abelardo I, Abelardo II, Heloísa de Lesbos e Pinote.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	O diálogo é marcado pelo interesse de Abelardo I em saber qual é a posição de Pinote face à sociedade. Abelardo I pergunta se ele é revoltado ou bolchevista. Pinote diz que é um biógrafo, e confessa não entender nada de política. Pinote

Pinote. Terceira rubrica Apresenta a atitude de Abelardo II, ao segurar a faca.				diz que pretende escrever sobre grandes homens, e diz ser neutro. Abelardo I revoltado com sua posição de neutralidade manda Pinote sair, chama-o de oportunista.
Não há rubricas	Momento XIV	Heloísa Abelardo I.	e O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I e Heloísa discutem como tratar os intelectuais, as crianças e as mulheres. Heloísa diz que não pode suportar por muito tempo a miséria, questiona Abelardo I do seu rápido enriquecimento. Ao longo do diálogo ambos falam da falência do Coronel Belarmino e das atuais propriedades de Abelardo I, que ficaste “O Rei da Vela”.
Não há rubricas	Momento XV	Heloísa, Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo II entra e avisa a Abelardo I que o americano está chegando, Abelardo I pede para que Heloísa saia.
Primeira	Momento XVI	Abelardo I e	O mesmo	Entra Mr. Jones,

rubrica Revela o gesto evasivo de Heloísa. Segunda rubrica Abelardo I, no meio da cena curva-se até o chão diante da porta aberta.		Heloísa.	descrito na rubrica inicial.	Abelardo I curva- se diante dele e o recebe muito bem.
---	--	----------	---------------------------------	---

2 ° ATO

RUBRICA INICIAL – Uma ilha tropical na Baía de Guanabara , Rio de Janeiro.

Durante o ato, pássaros assobiam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço . A abertura de uma escada ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas.

Com o pano fechado, ouve-se um toque vivo de corneta. A cena conversa-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima.

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Sem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena.

RUBRICA	MOMENTO	PERSONAGENS	ESPAÇO FÍSICO	DIÁLOGO
Primeira rubrica O instante em que Abelardo I coloca sua futura sogra, D. Cesarina na rede. Segunda rubrica numa conversa D. Cesarina ameaça Abelardo I.	Momento I	Abelardo I e D. Cesarina.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I lança inúmeras cantadas a D. Cesarina, sua futura sogra. D. Cesarina comenta que Totó seu filho está desgostoso, pois seu amigo de 03 anos, Godofredo o abandonou. D. Cesarina diz.
Primeira rubrica Demonstra a aparência de totó, ao se preparar para a pescaria. Segunda e terceira rubricas Mostra as atitudes de totó frente a mãe e Abelardo I.	Momento II	Totó-fruta-do-conde, D. Cesarina e Abelardo I.	O mesmo descrito na rubrica inicial, acrescentando aqui uma vara de pescar que Totó trazia na mão.	Neste momento, o diálogo entre Totó e a mãe mostra a intenção dela de consolar o filho. Já Abelardo I manda-o tomar cuidado com a praia, conversa com Totó em tom de brincadeira, de deboche.
Não há rubricas	Momento III	D. Cesarina e Abelardo I.	O mesmo descrito na rubrica inicial, mas aqui temos a presença de um leque.	Cesarina continua a conversa com Abelardo I, fala de como Totó está abatido depois que brigou com Godofredo. Eles dialogam sobre as dores de Totó.
Primeira rubrica D. Cesarina retoma o leque,	Momento IV	Abelardo I e D. Cesarina .	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Cesarina em cena. D. Cesarina pergunta a

que estava sobre a mesa. Segunda rubrica Apresenta a expressão surpresa de Abelardo I. Terceira rubrica Revela a imitação dramática que Abelardo I faz de um casal em choque. Quarta rubrica O momento em que D. Cesarina chateia-se e deixa a rede.				Abelardo I se ele não tem ciúmes do americano com Heloísa, pois ele anda com uns brinquedos brutos com ela. Abelardo I caçoa, acha ridículo o ciúme, e imita um casal em crise.
Primeira rubrica Indica que D. Poloca vem surgindo na escada. Segunda rubrica Mostra que D. Cesarina sai de cena.	Momento V	Abelardo I e D. Cesarina e D. Poloca.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	D. Poloca entra em cena e comenta: que lindo par. D. Cesarina sai para preparar rabigalos.
Primeira rubrica Demonstra a aproximação de D. Poloca. Segunda rubrica Abelardo I cantarola. Terceira rubrica Indica a indignação de D. Poloca	Momento VI	D. Poloca e Abelardo I.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	D. Poloca diz a Abelardo I que viu ele dando em cima da sogra. Ela conversa o tempo todo com Abelardo I em um tom de crítica, de hostilidade. Apesar de ambos manterem um diálogo bem íntimo, D. Poloca

Quarta rubrica Mostra o gesto de D. Poloca para com Abelardo I				mantém a posição de “a neta da baronesa de pau-de-ferro”, e tratar Abelardo I de “novo rico”, arrivista e O Rei da Vela.
Primeira rubrica Indica o momento em que os personagens em tom de brincadeiras sentam-se.	Momento VII	Heloísa, Joana (João dos Divãs), Abelardo I e D. Poloca.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Os personagens em cena discutem sobre as relações amorosas daqueles presentes na ilha.
Primeira rubrica Demonstra a emoção de Belarmino. Segunda rubrica Indica a consternação de Abelardo I. Terceira rubrica Mostra o momento em que Belarmino retira-se da cena.	Momento VIII	Belarmino, Abelardo I, Heloísa, João e D. Poloca.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Diálogo basicamente entre Abelardo I e seu Belarmino. Ambos discutem a questão da dívida brasileira, e concordam que só falta um banco hipotecário para o país. Seu Belarmino pergunta porque a dívida não é paga com café, Abelardo I diz que vai perguntar a Mr. Jones. Par ambos, o banco deveria ser americano ou inglês, precisamos de capital estrangeiro, empréstimos e emissões também para resolver a crise.
Primeira rubrica	Momento IX	Heloísa, D.	O mesmo	Belarmino se

Indica a movimentação de Abelardo I, quando sai pela direita.		Poloca, João e Abelardo II.	descrito na rubrica inicial.	retira perguntando: Que fazem os homens novos? D. Poloca diz que os homens novos são ateus assim como Abelardo I.
Primeira rubrica Mostra Heloísa fumando com a tia, D. Poloca.	Momento X	Heloísa, D. Poloca e João.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	No diálogo de D. Poloca com Heloísa e João, vimos como D. Poloca longe de Abelardo I fala dele com um sentimento de repulsa. D. Poloca nesse momento diz também para João e Heloísa se portarem como “damas”.
Primeira rubrica Mostra que João tem o vício de roer a unha do polegar. Segunda rubrica Indica a mesma atitude de João, só que agora com mais intensidade. Terceira rubrica Mostra que D. Poloca, irritada com João pega-lhe no braço.	Momento XI	D. Poloca, João e Heloísa.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	João, Heloísa e D. Poloca falam dos convidados que virão para o casamento. Ao longo do diálogo João e Heloísa vão em tom sarcástico caracterizando os personagens.
Primeira e Segunda rubricas – Demonstram as atitudes de João	Momento XII	Abelardo I, João, D. Poloca, o americano e Heloísa.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I chega com o americano, Abelardo I pergunta que

				briga é essa. João diz que é porque D. Poloca não quer deixar que Totó tenha nenhum vício. O diálogo nos mostra a discussão sobre o vício de roer unhas de João, e Abelardo I faz o tempo todo críticas a um membro da família de Heloísa.
Primeira rubrica Indica a “suposta” intimidade de Heloísa com o Americano, bem como seus interesses pelos negócios de Abelardo I.	Momento XIII	Abelardo I, João, Heloísa e o americano.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse momento percebemos o interesse de Heloísa em relação aos negócios de Abelardo I e com as questões do Brasil, como o pagamento da dívida. Heloísa pergunta a Jones porque o Brasil não paga a dívida com café que estão queimando, o americano diz que o Brasil precisa de aviões, muitos para trocar por café. Abelardo I confirma, temos que nos armar para a guerra, ficando sempre do lado do americano.

Primeira rubrica Mostra a utilização do rádio, enquanto um meio de comunicação que “amaciaria o ambiente” Segunda rubrica Indica o momento em que Abelardo I liga o rádio. Terceira rubrica Demonstra a atitude de João ao mudar a estação do rádio e grudar no banquinho.	Momento XIV	João, Abelardo I, Heloísa e o americano.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse diálogo os personagens discutem que tipo de música devem ouvir. João liga o rádio, está passando uma valsa de Strauss, ele quer mudar de rádio, mas Abelardo I não deixa, pois ele gosta dessa música, diz que para ele essa é a voz do adultério. Já Heloísa e João dizem preferir um foxe.
Primeira rubrica Indica a maneira como D. Poloca ficou escandalizada com a atitude da sobrinha.	Momento XV	D. Poloca e Heloísa.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	D. Poloca tenta manter a pose de neta da baronesa, vai vestir-se para o banho e pergunta se Heloísa não vai também.
Primeira rubrica Faz referência ao momento em que Heloísa sai de cena retirando-se pela esquerda.	Momento XVI	Abelardo I, Heloísa e Totó.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Totó chega da pescaria sem nada nas mãos. Abelardo I e Heloísa perguntam o que aconteceu. Ele diz que um peixe enorme tirou tudo dele, “Deve ter sido um tubarão”; Abelardo I mais uma vez brinca com Totó: “Não.

				Decerto foi um peixe-espada...”
Primeira rubrica Esta rubrica demonstra a atitude desgostosa de Totó fruta do conde. Segunda rubrica Indica bem o estilo “sentimentalista” de Abelardo I.	Momento XVII	Totó e Abelardo I	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Novamente Abelardo I faz brincadeiras com Totó. O diálogo mostra como Totó está desgostoso depois que Godofredo o abandonou, traindo-o com uma mulher do Mangue, todas, menos ela. Vemos na fala de Totó como ele é preconceituoso.
Primeira rubrica Indica o instante em que Abelardo I, agora sozinho fecha o rádio.	Momento XVIII	Abelardo I em cena.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I, sozinho, diz que todos daquela família são uns crápulas, Totó, Perdigoto, a cunhada e a sogra, e ele é que ainda deve sentir-se honrado de entrar numa família digna dessas. Fala de Abelardo I : “Vai...Ofélia...Entra para um convento! Agora é o outro que chegou na lancha. O paud’água. Vem buscar dinheiro. Mais dinheiro! Passei a vida arrancando osso, pele de meio mundo para ser

				explorado agora...por um fascista...colonial !
Primeira rubrica Apresenta a entrada de Perdigoto, quando o mesmo faz uma “saudação militar cabalística “. Segunda rubrica Indica o modo de sentar de Perdigoto. Terceira rubrica Demonstra o silêncio que permeia o ambiente onde se encontram Abelardo I e Perdigoto. Quarta rubrica Indica o jeito cínico de Perdigoto. Quinta rubrica Nesta rubrica a indicação de uma fisionomia calma de Perdigoto.	Momento XIX	Abelardo I e Perdigoto.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	
Primeira rubrica Demonstra um momento de silêncio de Abelardo I.	Momento XX	Abelardo I e Perdigoto.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Durante o diálogo Abelardo I e Perdigoto discutem a possibilidade de formar uma

Segunda rubrica Indica que a personagem Abelardo I pensa sobre a proposta de Perdigoto. Terceira rubrica Apresenta Abelardo I num momento de preparação do cheque. Quarta rubrica Perdigoto faz alusão ao sair, ao cheque de dez contos que recebera de Abelardo I.				milícia patriótica rural, porque é preciso acabar com o descontentamento dos colonos na fazenda de Perdigoto.
Não há rubricas.	Momento XXI	Abelardo I	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse momento Abelardo I nervoso critica a família de Heloísa depois de ser ofendido por Perdigoto, e pergunta será que é ele que tem que se sentir honrado de entrar para aquela família? Antes mesmo de entrar para a sua família ele a salvou da miséria. E diz que Perdigoto sim, é um crápula, pois deu dinheiro a ele e ele perdeu tudo jogando, e agora gasta com bebida, deixando

				a fazenda totalmente desorganizada.
No final da situação há uma rubrica que indica a saída de Heloísa pela esquerda, e a entrada, em cena usando um maio centenário de D. Poloca.	Momento XXII	Abelardo I e Heloísa.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	O diálogo entre Heloísa e Abelardo I vai mostrar o descontentamento de Abelardo I em relação a família de Heloísa. Ela pergunta se Abelardo I está arrependido, não te trago vantagens sociais, políticas e bancárias? Abelardo I no desenrolar da conversa aposta em Perdigoto, o mais degenerado dos irmãos será útil, vai fundar a primeira milícia de São Paulo. Abelardo I também afirma que o cristianismo é necessário para justificar os ócios de uma classe.
Primeira rubrica Demonstra a atitude de Abelardo I, no intuito de ficar a sós com D. Poloca. Segunda rubrica Apresenta a	Momento XXIII	D. Poloca e Abelardo I.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I a sós com D. Poloca a assedia novamente. Pergunta se ela ganhasse um milhão de dólares o que faria? Ela responde que iria para Petrópolis.

emoção de D. Poloca.				Abelardo I pede para beijá-la, e lhe propõe uma noite de amor, uma viagem, os dois a sós.
Terceira rubrica Mostra mais um vez um momento de silêncio de Abelardo I.				
Quarta e Quinta rubricas – Indicam os agrados de Abelardo I para com D. Poloca.				
Sexta rubrica Indica a saída de cena de Abelardo I que atira dos beijos.				

3º ATO

RUBRICA INICIAL – O mesmo cenário do Primeiro Ato, à noite. A cena está atravancada de ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Uma maca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre uma mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I.

RUBRICA	MOMENTO	PERSONAGEM	ESPAÇO FÍSICO	DÍALOGO
Primeira rubrica indica o gesto de Heloísa. Segunda rubrica Mostra-nos a atitude de Abelardo I. Tira um revólver do bolso. Terceira rubrica Demonstras o gesto consolador de Abelardo I. Quarta rubrica Apresenta a expressão desoladora de Heloísa (choramingando) diante toda a situação vivenciada. Quinta rubrica Mostra-nos a atitude de Heloísa ao ver o revólver. Sexta rubrica indica que Abelardo I defende a arma. Sétima rubrica Demonstra um gesto carinhoso de Heloísa.	Momento I	Heloísa, O ponto e Abelardo I.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nessa situação Heloísa lamenta a desgraça que caiu sobre eles, Abelardo I fora roubado por Abelardo II, a falência vai desmascará-lo. Heloísa sempre choramingando tenta convencer Abelardo I a não se matar, que ainda resta uma saída. Mas, Abelardo I decide que vai se matar, tira um revólver do bolso, começa a lembrar atos tomados por ele quando era “O Rei da Vela.”

Oitava rubrica Indica o momento em que Abelardo agita o revólver. Nona a décima terceira rubrica Demonstra a ironia e o desespero de Abelardo I. Décima quarta e décima quinta rubricas – Apresentam os contatos finais entre Abelardo I e Heloísa: Um beijo. Décima sexta rubrica “O passo encobre a cena. Ouve-se um grito terrível de mulher e uma salva de sete tiros de canhão. Quando reabre, Heloísa solta jogada sobre a maca. Abelardo está caído na cadeira de rodas que centraliza a cena. O telefone ressoa. Silêncio prolongado. O telefone insiste”. Décima sétima rubrica Indica a entrada da personagem Abelardo II, que				
---	--	--	--	--

entra em caráter dissimulado.				
Primeira rubrica Demonstra a atitude de Abelardo I, disfarçando que não sabia do que estava ocorrendo. Segunda rubrica Abelardo II aperta o botão para acender a luz. Terceira rubrica Demonstra que Heloísa, ao ouvir os dois Abelardo(s) conversando sobre seu destino, aumenta ainda a intensidade dos soluços. Quarta rubrica De acordo com o encaminhamento da conversa, Heloísa vai diminuindo os soluços. Quinta e sexta rubricas – Indicam um momento de silêncio entre Abelardo I e Abelardo II.	Momento II	Heloísa, Abelardo I, Abelardo II e Uma voz no rádio.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse diálogo entre Abelardo I e Abelardo II, Abelardo I diz saber que ele é o culpado, o ladrão, depois de fazer-se de desentendido, Abelardo II confirma que é o ladrão. Inicia-se então uma conversa com Abelardo II como se ele fosse sucedê-lo em tudo, até mesmo no casamento.

Sétima rubrica Demonstra que Abelardo II obedeceu a um “pedido “de Abelardo I (ligar o rádio) Oitava rubrica Indica um momento de silêncio em que as personagens ouvem os sons da internacional. Nona rubrica Indica que a musica terminou.				
Primeira rubrica Demonstra, num total silêncio a respiração de Abelardo I. Segunda rubrica Indica que ouvesse o barulho de um automóvel que passa na rua. Terceira rubrica Demonstra que Heloísa soluça de novo. Quarta rubrica Indica o movimento que Abelardo faz com a porta de ferro.	Momento III	Abelardo I e Abelardo II.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	No diálogo entre os personagens Abelardo I e Abelardo II, Abelardo I conta a história de Jujuba a Abelardo II. Jujuba era um cachorro de rua, mais idealista que fora adotado por soldados de um quartel. Na hora do almoço trouxe seus amigos, outros cachorros, um dia o major atirou nos companheiros de Jujuba, eles voltaram para a rua e mantiveram Jujuba no

				quartel, quando foi solto, Jujuba foi embora, morreu de fome com os outros cachorros mas não voltou ao quartel, foi fiel a sua classe. Abelardo I traiu a sua classe, era pobre como o Jujuba mais não fez como ele.
Primeira rubrica Indica um gesto de Abelardo I. Segunda rubrica Apresenta a entrada de outra personagem: Uma voz, “grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia”. Terceira rubrica indica que na ação, a voz grita.	Momento IV	Abelardo I e Uma voz.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Abelardo I e uma voz em cena falam das dificuldades daqueles que são tidos como mau pagadores.
Primeira rubrica Demonstra a presença de um silêncio pesado. Segunda rubrica Indica um gesto de Abelardo I. Terceira rubrica Indica que a personagem	Momento V	Abelardo I, Abelardo II, Heloísa, o americano. No final da peça todos os personagens entram em cena, vestidos a rigor.	O mesmo descrito na rubrica inicial.	Nesse instante temos a morte de Abelardo I, começa a vida de Abelardo II. Abelardo I tenta falar, pedir uma vela, gesticula, faz sinais, até conseguir pedir a vela. O Rei da Vela quer morrer

gesticula, na intenção de obter algo que deseje. Quarta rubrica Apresenta a personagem Abelardo II, tirando uma velinha do mostruário e acendendo-a. Quinta rubrica segundo o autor: “Silêncio, soluços. A cena emerge da luz frouxa da vela que Abelardo II colocou no castiçal de latão. Num último arranco o moribundo deixa cair a cabeça para trás e a vela no chão onde tomba também é permanente de borco” Sexta rubrica indica que Heloísa levanta-se e seus soluços tornam-se cada vez mais fortes.				de vela na mão, ele segura a vela, deixa cair a cabeça e a vela, tomba também. A peça encerra-se quando o americano, último a entrar em cena fala: Oh! Good Business!
--	--	--	--	--