



O rei da vela: o “aqui e agora” do Teatro Oficina durante a ditadura brasileira

O rei da vela: the "here and now" of Oficina Theater during the Brazilian dictatorship

Mariana Figueiró Klafke¹

Resumo

O artigo se propõe a analisar a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina em 1967, considerando este um momento fundamental tanto para o grupo em sua trajetória estética e política quanto para a cultura brasileira em um momento de reflexão sobre as responsabilidades da esquerda na conjuntura histórica de então. Mobilizando diversos textos críticos que analisam a montagem, buscamos compreender como o Oficina se apropriou do texto oswaldiano em contexto histórico diverso, o que essas escolhas mostram sobre as posições políticas do grupo e que impactos a peça trouxe para sua história.

Palavras-chave: Teatro Oficina. Teatro e Política. Ditadura.

Abstract

The article proposes to analyze the production of *O rei da vela*, play by Oswald de Andrade, performed by the Teatro Oficina in 1967, considering this a fundamental moment both for the group in its aesthetic and political trajectory and for the Brazilian culture in a moment of reflection on the responsibilities of the Left in the historical context of that time. By mobilizing several critical texts that analyze the production, we seek to understand how the Oficina appropriated the Oswaldian text in a diverse historical context, what these choices shows about the political positions of the group and what impacts the play brought to their history.

Keywords: Teatro Oficina. Theater and politics. Dictatorship.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. E-mail: marianaklafke@gmail.com.

Comentários iniciais

O rei da vela, peça escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937, faz parte de uma trilogia de textos teatrais intitulada Trilogia da Devoração, da qual também fazem parte os textos *O homem e o cavalo*, de 1934, e *A morta*, de 1937. A maior relevância de *O rei da vela*, porém, se dá muito mais tarde e de forma descolada das demais peças oswaldianas, quando é encenada em 1967 pelo Teatro Oficina de São Paulo. Trata-se de uma peça difícil de se analisar em toda sua relevância. Ater-se unicamente ao texto não dá a dimensão que a obra teve na cultura brasileira, já que seu impacto revolucionário se dá propriamente com a montagem do Oficina. Além disso, a montagem tem um caráter “autoral” forte por parte do diretor, ao qual só temos acesso via críticas e depoimentos do próprio José Celso Martinez Corrêa.

É bastante recorrente na crítica, inclusive imediata na época da montagem, de que foi a encenação do Oficina que deu ao texto modernista real relevância na cultura brasileira. Considerando o contexto de uma ditadura civil-militar fortemente calcada em um discurso de valores ligados a Deus, à Pátria e à Família, a peça de Oswald encenada pelo Oficina, em uma linha de provocação cruel e agressiva, teve um impacto altamente polêmico que mexeu com os ânimos tanto conservadores quanto de esquerda. Além disso, em uma visada que considere o desenvolvimento interno do teatro brasileiro, é necessário lembrar que neste momento histórico Oficina e Arena são os grupos de maior visibilidade no país, e para o Oficina é consensualmente *O rei da vela* que marca uma virada anárquica e revolucionária na sua trajetória. Para a cultura brasileira de forma mais ampla, cabe lembrar também o quanto essa virada é fundamental para o movimento tropicalista, que abalará estruturas nos anos seguintes.

O redimensionamento da relação com o público, a crítica à militância conscientizadora, a valorização das realidades ‘menores’ ligadas à experiência cotidiana e a recusa do ideário nacionalista-populista, em favor de uma *brasilidade* renovada (que buscava em Oswald de Andrade um ponto de referência) definem, em linhas gerais, essa nova disposição. De forma exemplar, está presente na radicalização do grupo baiano que, lançando a canção *Tropicália* de Caetano Veloso e o LP *Panis et Circencis*, ambos em 68, agita o ambiente cultural, fornecendo-lhe com o Tropicalismo a identidade de um movimento estético, de uma moda, de uma atitude política e existencial. (HOLLANDA; GONÇALVES, 1982, p. 65)

O ano de 1967 foi um ano marcado pela centralidade da questão do engajamento na cultura brasileira. Em todas as manifestações artísticas (cinema, música, teatro, literatura, artes plásticas etc.) este ponto é recorrente e objeto de polêmicas. Internamente na militância de esquerda, trata-se do momento em que estão se definindo mais claramente as posições divergentes entre resistência política pacífica e luta armada. Por um lado, um regime político cada vez mais claramente autoritário e mais firmemente institucionalizado; por outro, uma esquerda disposta a radicalizar a resistência. A cultura, neste contexto, ainda conta com o seguinte dilema: “a arte engajada (sobretudo na música popular e no teatro) e os intelectuais de esquerda desfrutavam de cada vez mais espaço e prestígio na mídia e na indústria cultural, ao mesmo tempo em que estavam cada vez mais isolados do contato direto com as classes populares” (NAPOLITANO, 2001, p. 60). O público disponível era majoritariamente composto pelas classes médias urbanas. O entendimento desta situação é central na virada do Oficina nesse ano, cuja nova posição é essencial para compreender o impacto de *O rei da vela* neste momento.

Após o incêndio em seu espaço, o Oficina passou um período realizando remontagens que o grupo sentia estarem defasadas em relação à visão que tinham neste momento pós-1964. Com a montagem de *O rei da vela*, o grupo encontra seu “aqui e agora” com um texto para inaugurar sua nova casa e também inaugurar uma nova comunicação com o público, mediada por uma nova visão da realidade brasileira. Zé Celso se pergunta no “Manifesto do Oficina”: “Senilidade mental nossa? Modernidade absoluta de Oswald? Ou pior, estagnação da realidade nacional?” (CORRÊA, 2003, p. 21). A última opção dá chave importante da leitura do grupo sobre o momento histórico. Para o diretor e porta-voz das ideias do Oficina, não havia mais possibilidade de cantar a nossa terra depois de toda a festividade pré e pós-golpe, e em Oswald o grupo encontrou um *cogito* para ser também seu: Esculhambo, logo existo! “Oswald nos deu n'*O rei da vela* a 'fôrma' de tentar aprender através de sua consciência revolucionária uma realidade que era e é o oposto de todas as revoluções. *O rei da vela* ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução” (CORRÊA, 2003, p. 22-23). A peça virou manifesto do grupo para comunicar sua visão da “chacriníssima” realidade nacional.

De um lado, a história de Mr. Jones (personagem americano da peça) e de outro os Jujubas (massa marginal representada na peça não por um ser humano, mas por um cachorro) e sua não-história - no centro o chamado

‘homem brasileiro’ que só e impotente para fazer sua história tem que partir para seu simulacro de história: sua existência carnavalesca, teatral e operística. [...] Não há história, não há ação no sentido hegeliano. A tese não engendra sua antítese por si só. A estrutura (tese) se defende (ideologicamente, militarmente, economicamente) e se mantém e inventa um substitutivo de história e assim de tudo emana um fedor de um imenso, de um quase cadáver gangrenado ao qual cada geração leva seu alento e acende sua vela. História não há. Há representação da História. Muito cinismo por nada. (CORRÊA, 2003, p. 23-24)

José Celso se propõe com seu trabalho de direção a fazer uma leitura própria do texto oswaldiano, argumentando que uma “montagem fiel” seria um contrassenso, considerando o poder criativo anárquico do autor da peça. O diretor considerou a peça incrivelmente ligada às estéticas do período, uma superteatralidade que é, nas suas palavras, “superação mesmo do racionalismo brechtiano através de uma arte teatral síntese de todas as artes e não artes, circo, show, teatro de revista etc.” (CORRÊA, 2003, p. 25), vendo nela potencial de mexer com o cenário teatral brasileiro, tão distante das inovações do Cinema Novo, na sua visão.

A nova relação com o público que o Oficina estabelece a partir de *O rei da vela* depende da leitura do grupo sobre este público e sobre a conjuntura política. Na famosa entrevista publicada no Caderno Especial nº. 2 da *Revista Civilização Brasileira* em julho de 1968, Zé Celso afirmou reiteradas vezes sua avaliação de que havia disponível toda uma gama de espetáculos mistificadores, destinados a aplacar a boa consciência burguesa, que consumia justificativas medíocres da sua posição e participação na vida nacional. “Esta justificativa ideológica tem girado em torno de um maniqueísmo que o coloca como vítima, emocionada ou gozadora, das pedras do seu caminho. Isto é: os militares, os americanos, o burguês reacionário (esse adjetivo é necessário)” (CORRÊA, 1968, p. 19).

José Celso Martinez Corrêa se refere ao que chama de “melhor público”, o público progressista que procura algum conteúdo ideológico na cultura, e para o qual o diretor pensa ser o melhor, em termos de eficácia política, a destruição de suas defesas e justificações. O Oficina se coloca em uma postura de desmascarar a realidade brasileira e o público diante dele mesmo, obrigando-o a deparar-se com a miséria que envolve seus pequenos privilégios, que dependem de diversas concessões, oportunismos, recalques e castrações. O grupo se propõe, considerando o seu público, a fazer um teatro da deseducação, confrontando-o. A expectativa do diretor era que isso despertaria a necessidade da iniciativa individual, o que ele defende ser a única forma de ação em “um

país onde tudo tem que ser inventado, criado, onde o fator de castração pessoal em função de ortodoxias políticas importadas e atitudes que somente revelam um super comodismo e a absoluta falta de criatividade, tem sido a nota mais importante” (CORRÊA, 1968, p. 20). Zé Celso acredita estar lidando com um público heterogêneo, que não responderá como classe, e por isso este viés da iniciativa individual. A escolha pela montagem de *O rei da vela* também revela uma leitura de conjuntura política mais ampla:

Com ‘O rei da vela’, a ruptura é total. Não somente com toda uma linha que vinha seguindo o Oficina, mas com todo um caminho da cultura brasileira diretamente comprometido com o Estado Novo e com os desenvolvimentismos posteriores. [...] O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da ‘cultura nacional’ do integralismo, com suas editôras, seus Alberto Tôrres, seu culto do nacional a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. (CORRÊA, 1968, p. 22)

Do ponto de vista estético, que não se separa das questões ideológicas, a montagem de *O rei da vela* traz também uma nova postura importante do Oficina, que recusa diversos modelos (os “compensados do TBC”, a “frescura da comédia dell’arte”, o “russismo socialista dos dramas piegas do operariado”, o “joanadarquismo dos shows festivos de protesto”) em favor do que consideram realmente arte popular brasileira: a revista, o circo, a chanchada. Em termos da montagem em si, Zé Celso enfatiza que se trata de uma obra de direção, sendo sua maneira de ler e interpretar o texto oswaldiano: “o que há de mais novo no ‘Rei da Vela’ é um estilo de direção que fala através das maquilagens, dos mínimos acessórios, das interpretações, do fato de serem atôres jovens que fazem papéis de personagens maduros, etc. Tudo isso é uma opção nova” (CORRÊA, 1968, p. 25).

Sobre as reações do público, Zé Celso afirma que são variadas, desde a apatia silenciosa até a revolta ou a adesão. O diretor caracteriza esta vivência como uma situação de luta entre palco e plateia, uma relação difícil, já que o público é agredido constantemente.

A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalcado e reacionário. E a nós mesmos também. Ora, ela não pode ter a adesão de um público que não está disposto a se transformar, a ser agredido. Ela não vai com as boas consciências, com as boas almas. Mas em compensação ela tem a adesão de um grande setor da platéia que se comunica com a violência do espetáculo. Tem servido para mim e para o Oficina como ponto de contato com tudo que vem surgindo de creativo e novo no Brasil. Antes do ‘Rei da Vela’, nós vivíamos isolados. (CORRÊA, 1968, p. 25)

O texto de *O rei da vela* apresenta uma série de características metateatrais muito interessantes, como personagens que praticamente representam outros personagens em cena², com vistas a demonstrar alguma caracterização, personagens com consciência dramática, que demonstram ciência do seu papel e fazem contato com o público, referências no próprio texto sobre sua condição de peça de teatro³, e ruptura da ilusão dramática, apresentando condições de bastidores em cena, por exemplo. Esses procedimentos levam a certo grau de distanciamento e estranhamento por parte da plateia, o que levou muitos críticos posteriormente a apontar semelhanças com o teatro brechtiano, apesar de assinalarem sempre que Oswald não conhecia o trabalho de Brecht. Acreditamos que esta comparação anacrônica é um vício de crítica, que refere constantemente os mesmos grandes nomes. Técnicas de distanciamento e estranhamento não são exclusividade do teatro épico brechtiano.

Em linhas gerais, *O rei da vela* expõe em seu enredo as alianças entre aristocracia rural decadente, burguesia nacional e capital estrangeiro, buscando desvendar a engrenagem socioeconômica que move o país. A peça é composta de três atos que se passam em dois espaços, o escritório de Abelardo I e uma ilha na Baía da Guanabara. A rigor, o enredo se desenvolve principalmente no primeiro e no terceiro atos, sendo o segundo mais propriamente um painel que caracteriza e tripudia nas alianças que são tema da peça. Sábato Magaldi afirma que a peça apresenta a falta de perspectiva do capitalismo, através de um Abelardo que rouba o outro, mas acreditamos que esta leitura não se sustenta: o que *O rei da vela* expõe é justamente o funcionamento da engrenagem capitalista, estando o poder e o dinheiro sempre nas mãos dos mesmos, através das mais sujas estratégias e alianças ou até mesmo golpes (nem o nome do “dono do poder” muda). Morre o capitalista, mas segue vivo o capitalismo em outras mãos.

Abelardo I, o protagonista, já é por princípio e definição um burguês avacalhado: rei da vela, produto que traz em sua denotação certo arcaísmo e indica a industrialização incipiente do país. No casamento/aliança com a filha da aristocracia decadente Heloísa já vem outra piada: os nomes referem os famosos amantes da Idade Média, mas não há amor nenhum em jogo. Alguns críticos defendem que *O rei da vela* é uma peça sustentada por

² Caso, por exemplo, da cena em que Abelardo II está caracterizado como domador.

³ Como quando Abelardo I diz: “O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo” (ANDRADE, 2003, p. 44).

uma tese, demonstrada através da interação entre tipos. Os personagens não possuem grande profundidade psicológica, por exemplo. Não se trata de um drama sobre relações inter-humanas, mas sim de uma análise das determinantes sociais de certas relações estruturantes do capitalismo em país subdesenvolvido.

Análises críticas da peça

“Ambíguo até a raiz do cabelo”: são os termos de Roberto Schwarz para descrever inicialmente o Teatro Oficina em “Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas”. Para o crítico, o grupo, também de esquerda, se encontra nos antípodas do Arena: “Se o *Arena* herdara da fase Goulart o impulso formal, o interesse pela luta de classes, pela revolução, e uma certa limitação populista, o *Oficina* ergueu-se a partir da experiência interior da desagregação burguesa em 64. Em seu palco essa desagregação repete-se ritualmente, em forma de ofensa” (SCHWARZ, 1978, p. 85). Ao contrário do Arena, que se ligava ao público pela simpatia e apostava no didatismo, o Oficina investia em uma espécie de choque profanador e se ligava ao seu público pela brutalização. O raciocínio do Oficina, em especial na figura do diretor José Celso Martinez Corrêa, parte do pressuposto de que, tendo a pequena burguesia alinhado-se com a direita (ou no mínimo não resistido) e a grande burguesia aliado-se ao imperialismo, qualquer consentimento entre palco e plateia seria um erro ideológico e estético. A questão é que um público considerável “gostou” de ser agredido e garantiu êxito comercial ao grupo.

Uma discussão recorrente na época referia-se à perspectiva do movimento estudantil: esta seria determinada por sua origem social pequeno-burguesa ou se trata de uma função social peculiar? Enquanto o Arena adota essa segunda opção e procura estabelecer aliança com seu público, o Oficina adota a primeira e trata a plateia em geral em chave negativa. Schwarz afirma que, embora essa resposta ao golpe de 1964 seja mais radical, não se trata de uma resposta política: “apesar da agressividade, o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes” (SCHWARZ, 1978, p. 86).

Schwarz observa que a dinâmica do Oficina com seu público inclui a possibilidade de que parte de plateia se identifique com o agressor, de forma que, se alguém, por

exemplo, sai da sala por sentir-se agredido ou ofendido, a satisfação dos demais é enorme. Para o crítico, está dada uma volta de perspectiva e há espaço argumentativo para nuançar a afirmação de ser o Oficina um grupo de esquerda:

Instalando-se no descampado que é hoje a ideologia burguesa, o Oficina inventa e explora jogos apropriados ao terreno, torna habitável, nauseabundo e divertido o espaço do nihilismo de após-64. Como então afirmar que este teatro conta à esquerda? É conhecido o “pessimismo de olé” da República de Weimar, o *Jucheeppessimismus*, que ao enterrar o liberalismo teria renunciado e favorecido o fascismo. Hoje, dado o panorama mundial, a situação talvez esteja invertida. Ao menos entre intelectuais, em terra de liberalismo calcinado parece que nasce ou nada ou vegetação de esquerda. O Oficina foi certamente parte dessa campanha pela terra arrasada. (SCHWARZ, 1978, p. 88-89)

Décio de Almeida Prado considera o Teatro Oficina uma espécie de continuador do Teatro de Arena e do Teatro Brasileiro de Comédia, tendo herdado daquele, com quem se iniciou no profissionalismo, a preocupação com o político e a intenção de exprimir o país e o momento histórico vivido, e deste o empenho estético e a preferência pelo repertório estrangeiro, notável na maior parte de sua trajetória. A importância central do Oficina para a história do teatro brasileiro, entretanto, encontra-se, como comentamos anteriormente, ligada à montagem de um texto nacional, *O rei da vela*, com o qual o grupo encontrou o “aqui e agora” do teatro nacional, nas palavras já citadas do diretor. Prado afirma que este “aqui e agora” tem diversos níveis: 1) político, já que na peça o marxismo não figura apenas no âmbito nacional, mas compreende o problema imperialista, a partir da figura de Mister Jones; 2) social, graças ao tratamento debochado da sexualidade, que tinha potencial para ferir a moral burguesa mais seriamente do que qualquer polêmica tratada com seriedade; 3) teatral, na medida em que o espírito paródico dialogava com a ideia de antiteatro, da qual se vinha falando muito no momento. A escolha pelo texto de Oswald vinha mesmo a calhar no momento histórico brasileiro:

Para uma nacionalidade que não caminhava no sentido de resolver os seus problemas, que tinha uma revolução de esquerda engasgada desde a década de trinta, nada melhor que a espinafração propugnada por Oswald: ‘A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração’. Ou como disse José Celso: ‘O rei da vela ficou sendo uma revolução de forma e conteúdo para exprimir uma não-revolução’. (PRADO, 2007, p. 113)

Prado afirma que, invertendo o ufanismo, a peça dá origem ao tropicalismo no teatro, com a aceitação “alegre e selvagem” de nosso subdesenvolvimento, mote de riso primeiramente para nós mesmos, ao enxergarmos nosso anacronismo histórico. Para o crítico, este procedimento resulta no momento pós-1964 mais crítico que as peças do Arena, já que a peça de Oswald nesse contexto acaba por disferir golpes críticos diretamente sobre a burguesia, e não sobre os militares, atingindo mais propriamente o cerne da questão. Esse é um novo tipo de teatro político, que supõe uma forma de revolta que atinge o homem como indivíduo e não como parte da coletividade, e procura afastá-lo de qualquer comodismo ou complacência. Nessa perspectiva, não cabe ao teatro promover a revolução, mas sim ser ele mesmo um ato revolucionário.

Para Décio de Almeida Prado, o Oficina, que viveu tendências tão opostas quanto a racionalidade de Brecht e o misticismo de Artaud, foi “emblema e guia” de sua geração, expressando com intensidade as contradições do momento histórico. O grupo passou pela exaltação do espírito crítico com *Galileu Galilei*, retornou ao Brecht mais niilista de *Na selva das cidades*, percorreu o Brasil, mais como seita do que como companhia teatral, em busca de novos sentidos e por fim dissolveu-se no esgotamento das forças dedicadas à missão, que mostrou-se impossível, de reinventar-se totalmente a cada novo espetáculo.

Sábato Magaldi considera *O rei da vela* como fundadora de uma nova dramaturgia no Brasil, “o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo”, que apresenta “uma visão desmistificadora do país” através de um procedimento no qual “a paródia substitui a ficção construtiva” e o foco é “o gesto demolidor de todos os valores” (MAGALDI, 2003, p. 7-8). Oswald expõe o procedimento através do qual as classes privilegiadas procuram manter os seus privilégios a partir da história do arrivista Abelardo, cuja riqueza provém de duas atividades rebaixadas, a agiotagem e a fabricação de velas, “resíduo religioso de um país feudal, em que todo morto guarda um pavio aceso entre as mãos postas” (MAGALDI, 2003, p. 9). Considerando o ímpeto oswaldiano de espinafração geral, a família do coronel Belarmino é retratada com as mais diversas “taras”, visíveis já nos nomes (Heloísa de Lesbos, João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde), associando o “desregramento sexual” aos hábitos dos donos do dinheiro, o que na altura da montagem do Oficina já soava bastante preconceituoso. Postos em cena a burguesia arrivista e a aristocracia decadente, completa o quadro analítico de Oswald, “então cristão-novo do marxismo” (MAGALDI, 2003, p. 9),

Mister Jones, capitalista e banqueiro norte-americano, de quem, evidentemente, Abelardo não passa de um feitor.

Magaldi procura esclarecer a condição de Abelardo II, caracterizado como socialista, a partir das dissensões da esquerda: “É que o comunismo ortodoxo, isto é, aquele que assumiu o poder com Lenine e depois Stalin, considerava desvios desde o trotskismo até as outras formas de socialismo, no seu entender aliadas ocultas ou abertas da burguesia” (MAGALDI, 2003, p. 10). Entretanto, o crítico passou ao largo da caracterização de Abelardo I como (ex-?)comunista, o que torna a questão muito mais problemática. Parte significativa dos críticos deixou o problema de lado, mas Iná Camargo Costa, cujo argumento será exposto adiante, trata da questão como centro de sua análise.

Sábato Magaldi propõe que a divisão da peça em três atos corresponde perfeitamente às intenções de Oswald de Andrade, mostrando o primeiro ato o modo como opera o protagonista, agiota, em seu escritório de usura, seguido de um ato que apresenta Abelardo I em um momento de lazer e ridiculariza absolutamente a burguesia em suas manobras para manter suas posições, e, por fim, um terceiro ato que dramatiza a morte de Abelardo I e sua substituição por Abelardo II. O crítico também aponta uma lógica coerente nas indicações de cenografia e indumentária, a partir das quais, aliás, elogia o espetáculo do Oficina, “fiel e ao mesmo tempo criativo” (MAGALDI, 2003, p. 12), cuja parte visual foi concebida por Hélio Eichbauer. O primeiro ato parodia o circo, com jaulas e Abelardo II vestindo-se como domador de feras; o segundo ato tem como referência o teatro de revista, com um telão pintado do Rio de Janeiro, de um mau gosto gritante; e o terceiro ato, no qual ocorre a morte de Abelardo I, é apresentado como ópera.

Mesmo que seja absolutamente improvável que Oswald conhecesse Brecht no início da década de 1930, Magaldi marca a semelhança entre os procedimentos de estranhamento/distanciamento na obra dos dois autores, evitando “os riscos do ilusionismo da estética aristotélica ou stanislavskiana” (MAGALDI, 2003, p. 13). Além disso, o crítico aponta também a carnavalização como procedimento importante da peça, sendo sua mola propulsora, como o autor enfatizou, a espinafração, cujo empenho destruidor expõe de forma cruel a condição do Brasil de país colonizado. A partir daí, Magaldi enfatiza o quanto a peça ganhou nova modernidade com a montagem do Oficina em 1967: “o golpe militar de 1964, fazendo regredir o país a melancólico obscurantismo, sugeria que a vida se havia paralisado – transcorreram trinta anos destituídos de História

autêntica. Oswald, sem contemplação, condenava o simulacro de História que era a realidade brasileira” (MAGALDI, 2003, p. 14). Outro procedimento interessante que o crítico aponta na peça é o ímpeto oswaldiano de manipular grandes esquemas, diminuindo a psicologia e subordinando os comportamentos à classe de origem ou à categoria profissional – além da continuidade entre Abelardo I e Abelardo II, há, por exemplo, a Secretária nº. 3, o que sugere secretárias anteriores e equivalência entre todas.

Eldécio Mostaço apresenta o *Oficina* como abertamente contrário a um quadro ideológico então predominante de uma cultura de esquerda marcada por certa positividade, carente de autocrítica, que Schwarz aponta como hegemônica no pós-Golpe, apesar da derrota política. O *Oficina* teria se colocado três tarefas: 1) fazer a crítica das contradições da “frente de resistência” de esquerda que se instalou na cultura brasileira; 2) redescobrir a linha evolutiva da cultura brasileira, ligada ao Modernismo de 1922; 3) iniciar um novo movimento, o tropicalismo, revolucionando os padrões tanto estéticos quanto políticos. *O rei da vela*, espetáculo-manifesto, marcou definitivamente esse percurso. A peça provocou reações as mais diversas, da esquerda e da direita: tentativas de invasão do teatro, ameaças telefônicas, protestos na plateia, reprovações etc. A polêmica montagem causou uma cisão ideológica que teve o mérito de clarificar posições no quadro político da cultura de então.

Discurso insurrecional, *O rei da vela* não deixaria mais o mesmo teatro brasileiro na consciência das novas gerações. Se a montagem, dedicada ao Glauber de *Terra em transe*, capitalizou uma série de inquietações generacionais que andavam pelo ar, representou por tudo e para todos o nascimento do tropicalismo. Caetano Veloso confessou ter escrito *Tropicália* sob a influência da montagem, bem como inúmeros outros criadores culturais passaram a referenciar-se em antes e depois de *O rei da vela*. Retomada do melhor espírito de projeto da Semana de Arte Moderna, o tropicalismo constituiu-se num discurso abrangente dentro da cultura brasileira recente, ainda não totalmente decodificado em sua enorme ressonância. (MOSTAÇO, 1982, p. 103)

A postura de rompimento do *Oficina* era total: se propunha a retratar o burguês não do ponto de vista da própria burguesia, ou com pretensões de representar o povo ou o proletariado, mas de um ponto de vista que se colocava como marginal, em bom espírito oswaldiano (para quem o contrário do burguês é o boêmio, e não o proletário). Contrário à postura do *Opinião* ou do *Arena* (exaltação do povo etc.), o *Oficina* se posiciona com violência no quadro ideológico de esquerda como uma outra via, distanciada da burguesia

e das esquerdas instituídas: “o Oficina e o geral dos tropicalistas optaram pela marginalidade em relação ao sistema, cientes de que possuíam táticas desestabilizadoras em seu programa e seu projeto, muito próximas da verdadeira luta que, ainda camufladamente, já começava a se agitar nas entranhas do país” (MOSTAÇO, 1982, p. 104).

Iná Camargo Costa também enfatiza o quanto o Oficina está nos antípodas do Arena, mas começa seu argumento em momento anterior, desde a formação do grupo: enquanto o Arena mudou a história da dramaturgia brasileira após receber no grupo jovens ligados ao movimento estudantil como Guarnieri e Vianinha, o Oficina, apesar de surgido na Faculdade de Direito do Largo São Francisco em 1958, desenvolveu-se à margem desse processo e até 1966 seu repertório de sucesso era composto basicamente de obras internacionalmente consagradas (o que, aliás, Costa enfatiza que o Arena já havia feito antes de 1958). É importante comentar que a análise de Costa sobre o Oficina é extremamente ácida em suas críticas, enfatizando, por exemplo, a ligação que o grupo teve com o Teatro Brasileiro de Comédia, apontando “os caminhos relativamente curtos que levam a arte ‘de esquerda’ ao aparelho produtivo da classe dominante” (COSTA, 1996, p. 142).

Costa procura relocalizar politicamente o Oficina retomando alguns pontos da trajetória do grupo e complexificando a noção, relativamente abstrata, de que o grupo se encontra simplesmente à esquerda. O Oficina tinha pelo menos um membro que era militante do Partido Comunista, o que por si só justificava apontar o grupo como ligado a ideias de esquerda naquele período, mas o que permitia afirmar com mais ênfase o esquerdismo do grupo era o seu repertório, que dá ensejo a críticas mordazes:

Normalmente apresentado como uma série de experiências no âmbito stanislavskiano filtrado pelo método do Actors Studio, o fato irrecusável era que, salvo por uma ou outra exceção, no essencial era constituído por autores *consagrados* entre (ou graças a) os stalinistas. [...] Com essa folha de serviços prestados à causa cultural stalinista, o Teatro Oficina parecia naquele ano de 1967 (em plena era de críticas à ‘revolução fracassada’ em 1964) perfeitamente credenciado para encenar *O rei da vela*, peça escrita pelo Oswald de Andrade dos tempos de sua ‘conversão’ à doutrina stalinista (COSTA, 1996, p. 143).

Costa recapitula também a ligação de Oswald de Andrade com o teatro, enfatizando a significação do empenho oswaldiano em tornar-se dramaturgo logo depois de sua filiação ao PCB, considerando a importância que teve o teatro na Revolução Russa e, portanto, o alto grau de interesse dos militantes comunistas brasileiros no teatro desde os anos 1920 (Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna, Joracy Camargo): “[Oswald de Andrade] agora se apresentava como um dramaturgo revolucionário, com uma proposta de mudança de função da poesia lírica (*A morta*), um retrato corrosivo da burguesia paulista decadente (*O rei da vela*) e o mesmo retrato em contraste com as conquistas do socialismo (*O homem e o cavalo*)” (COSTA, 1996, p. 147). Neste quadro, tornar-se-ia praticamente obrigatório levar a sério o discurso que Oswald propunha como revolucionário em *O rei da vela*, na visão de Costa, o que por si só levanta uma série de problemas interessantes.

Em *A hora do teatro épico no Brasil*, Iná Camargo Costa analisa minuciosamente o texto das peças que fazem parte do percurso de seu raciocínio, *O rei da vela* inclusa. Aqui, porém, optamos por focarmo-nos em alguns problemas que nos interessam em específico. Quanto à questão já citada acima do comunismo de Abelardo I, que outros críticos não enfatizaram, Costa defende que não se trata de uma crítica ao PC e seu programa, mas sim de teses, que também eram defendidas dentro mesmo do partido, de que é impossível “assaltar por dentro a cidadela capitalista”, como diz Abelardo: uma vez feita a adesão à classe dominante, não há volta possível e está selada a traição de classe e ideologia. O destino do personagem, nesse sentido, é exemplar.

No *Rei da vela*, o dramaturgo militante procurou dar um ‘fim merecido’ a tipos assim. Com essa chave adicional, podemos entender a função igualmente adicional dos referidos índices de *arrivismo* de Abelardo. Além da *necessidade* de ostentar cultura, socialmente determinada, pois Oswald de Andrade sabia perfeitamente que a classe dominante brasileira sempre valorizou a cultura como ostentação, o *personagem* precisava *ter* cultura, de preferência acima da média burguesa, pois ele fora concebido como um desses pobres literatos dos quais a Internacional Comunista ‘não toma conhecimento’. E, convenhamos, a criação de um agiota culto, que conhece Freud, discute a função do intelectual, cita João Cândido e a revolta dos marinheiros etc. facilitava muito a vida do dramaturgo que pretendia dispor de um *raisonneur* para *demonstrar* as próprias teses. (COSTA, 1996, p. 158)

Costa afirma que Abelardo I, alvo principal das críticas de *O rei da vela*, é exposto de forma ambígua e particularmente interessante por conta dos pontos de vista sob os quais ele é visto, um cruzamento esquisitíssimo entre olhar aristocrático e olhar stalinista. Conforme essa leitura, o aristocrata ridicularizaria o agiota sem modos enquanto o stalinista ridicularizaria a peça em sua engrenagem mesma e, ao mesmo tempo, permitiria a crítica da situação como um todo. O sobrecarregamento do personagem Abelardo (protagonista, *raisonneur*) se explicaria por essa dupla determinação ideológica e tem como resultado mais grave o fato de que o discurso comunista como propaganda do programa do partido, certamente parte importante das intenções do dramaturgo militante, fica seriamente comprometido, desacreditado em função do caráter do emissor.

Para Iná Camargo Costa, o papel de Abelardo II, um social-democrata, como antagonista é uma deformação histórica causada pela condição de Oswald de Andrade de militante do PCB, já que a relevância social desse grupo à época não sustentaria esta posição. Além disso, a condição de comunista de Abelardo, como já comentado, causa alguns estranhamentos em relação à condição de dramaturgo revolucionário que o autor, pelo que se sabe, pretendia.

Convenhamos que seria lícito esperar um pouco mais de um dramaturgo revolucionário, já que a destruição do arrivista é velha conhecida da comédia brasileira, ficando a suspeita (nas condições dadas) novidade do discurso 'comunista' formalmente neutralizada pelo enredo em que o dramaturgo o encerrou. Se a intenção fosse mostrar a capacidade da classe dominante brasileira de absorver até o discurso de esquerda, a peça não poderia ter sido mais feliz, mas a própria peça quer ser outra coisa. (COSTA, 1996, p. 165)

Sobre a montagem do *Oficina*, Costa começa por enfatizar que, dada a afirmação do diretor de que endossa o texto, sua análise se limita a alguns poucos aspectos. A crítica sobre o espetáculo foi quase unanimemente positiva, sendo as exceções mais notáveis Décio de Almeida Prado e Alberto D'Aversa. No caso do primeiro, as críticas estão centradas em três questões: 1) antipático ao marxismo, crê que as teses da peça não passam de "espírito revolucionário institucionalizado"; 2) conhecendo bem o "burguês antiburguês" que era Oswald, não vê na peça esgotamento e podridão do capitalismo, mas sim uso da sexualidade para criticar a família e a hipocrisia; 3) o espetáculo do *Oficina* intensifica isso e se alinha à tendência irracionalista mundial. Já Alberto D'Aversa admira a peça de Oswald e critica na verdade a montagem do *Oficina*, que ilumina os aspectos

mais problemáticos da peça: “Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista [...] com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama ‘apelação’, golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto” (COSTA, 1996, p. 173). O crítico desafia o público a refletir sobre o objeto de seu riso.

Costa defende que *Arena conta Tiradentes*, montagem que o Teatro de Arena realizou no mesmo 1967, abriu a temporada de críticas ao suposto papel conspirativo desempenhado pelas esquerdas em 1964 e *O rei da vela* segue essa linha, mostrando um social-democrata conspirando para derrubar um comunista e tomar seu lugar, seguindo rigorosamente a agenda da reação intelectual, se identificando aos vencedores e tripudiando nos vencidos. A crítica é novamente mordaz: “José Celso estava usurpando os créditos daqueles que criticava chamando de ‘festivos’ – daqueles que corriam da polícia no Rio de Janeiro enquanto ele mesmo ‘puxava uma fossa’ inspirada no existencialismo à Chiquita Bacana” (COSTA, 1996, p. 174). No fim das contas, Iná Camargo Costa acaba aproximando Arena e Oficina nos distorcidos resultados de suas montagens de 1967:

Assim como a inconfidência em *Tiradentes*, no *Rei da vela* comunistas e social-democratas são alegóricos – o assunto de todo mundo continua sendo 1964. Nessa nova conjuntura, justamente às vésperas do massacre, que Nelson Xavier chamou de *guerra civil*, o teorema formal da peça adquire um sentido que nem os militares ousavam formular: as esquerdas, quaisquer que sejam as suas convicções, são constituídas por políticos arrivistas que, no final das contas, lutam entre si utilizando os mais torpes recursos com o único objetivo de definir um vencedor – aquele que terá a duvidosa honra de aliar-se à classe dominante para ajudá-la na laboriosa tarefa de perpetuar-se como tal. (COSTA, 1996, p. 175)

Em sua dissertação *Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário*, Sônia Goldfeder (1977), cientista política, procura refletir sobre os laços que unem arte e revolução a partir das trajetórias cotejadas do Arena e do Oficina, dando ênfase especial nas peças *Arena conta Tiradentes* e *O rei da vela*, montagens que a autora acredita que são momentos de maturação de ambos os grupos, no caso do Arena maturação de um teatro político didático, que se propõe a ser arte participante da realidade brasileira, e no caso do Oficina de um teatro revolucionário, que rompeu com estruturas e renovou o movimento teatral nacional. Para tanto, a autora começa por perguntar-se o que define um teatro

revolucionário (isso depende de um vínculo direto com partido ou organização política? Expressar um conteúdo político basta para uma peça ser considerada revolucionária?) e expor a polêmica entre Piscator, que defende um teatro de atuação mais direta, com objetivo político-social em um contexto de agitação, e Brecht, que com seu teatro épico propõe outra dinâmica para a relação entre política e teatro, mais distanciada e racional. Enquanto Piscator propõe politizar e incitar o público à ação através da comoção e da exaltação, com o uso de heróis positivos, e defende a subordinação de qualquer ideal estético ao objetivo político, Brecht defende outro ponto de vista, afirmando que a arte proletária deve ser tão arte quanto qualquer outra: mais arte que proletária. Brecht se coloca a necessidade de um teatro da consciência, da problematização e da crítica, e não da ação e da resposta pronta.

Após este primeiro momento, Goldfeder apresentará uma análise comparativa das peças considerando diversos pontos: a questão do discurso didático, o tratamento do discurso político, o herói positivo, apologia e crítica quanto à questão da liberdade nacional, o julgamento sobre os intelectuais, a questão nacional, a concepção de povo. Os demais capítulos do trabalho são compostos por uma exposição sobre a trajetória do Arena, com análise especialmente minuciosa de *Eles não usam black-tie*, mas também comentários sobre *A mandrágora* e *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*, e sobre a trajetória do Oficina, com análises mais detidas de *Os pequenos burgueses*, *Roda viva* e *Na selva das cidades*. Com isto, Goldfeder pretendeu apresentar momentos fundamentais das trajetórias dos grupos dentro do seu recorte, a questão do engajamento no teatro.

Goldfeder afirma que *O rei da vela* se monta com construções políticas subjacentes, satíricas, a partir da atuação de personagens esquemas, tipos que se expõem com clareza, através de um discurso direto, que não se escondem ideologicamente e se tornam caricatos.; Não há discurso intermediário, explicativo. Para a autora, a peça se desenvolve em dois planos de tensões: um episódico, entre Abelardo I e Abelardo II, marcado pela temática da sucessão, e outro que é social – burguesia/proletariado, burguesia agrária/burguesia industrial, burguesia nacional/imperialismo. O primeiro ato apresenta uma pintura social e política, o segundo apresenta uma pintura moral e o terceiro explicita a problemática da sucessão. A função didática do texto estaria subordinada à sátira como recurso para reflexão e denúncia, com uma proposta de desvendar o que há por baixo das aparências. Goldfeder enfatiza a distância desse procedimento e o que ocorre em *Arena*

conta *Tiradentes*:

Está aí, a nosso ver, uma distinção fundamental entre as propostas do Arena e do Oficina neste ano de 1967. Enquanto o primeiro se pautava por uma tentativa de um teatro que se propunha a um didatismo, ou seja, apontar as falhas, os defeitos, mas ao mesmo tempo indicar a possibilidade de 'dias melhores' - a crítica em si já visava corrigir erros anteriores (o problema da organização, o problema dos maus revolucionários, o problema do descolamento entre grupo intelectual e o povo), o Oficina tinha como pauta a denúncia das classes dominantes, ou seja, centrar a crítica na burguesia, sem ter a preocupação de aventar a alternativa de mudança. A radicalidade estética, a nosso ver, é que pressuporá a radicalização política. Ela não se traduz de forma explícita como no texto do Teatro de Arena. Se existe uma proposta para alteração da situação vigente, a mesma está impregnando o texto, e mais ainda o próprio espetáculo dirigido por José Celso, porém sem se destacar e formar um discurso à parte. (GOLDFEDER, 1977, p. 32 - 33)

Quanto ao discurso político, Goldfeder (1977) afirma que o seu aparecimento não se dá por conta da própria temática, mas sim um discurso que se torna político na medida em que é uma denúncia, que se coloca ideologicamente de forma direta: "Oswald de Andrade em *O rei da vela* utiliza-se largamente da sátira, e nesta sátira o autor visa atingir a classe burguesa, a classe detentora do poder econômico, social e político" (p. 35). O discurso explícito permite que os personagens critiquem a si mesmos.

A questão do herói, que em *Arena conta Tiradentes* é central no intuito didático e em geral é um ponto importante de debate no que se refere ao teatro revolucionário⁴, em *O rei da vela* não tem vez. Não se encontra na peça nenhum personagem que possa ser classificado como "positivo", estando a tônica do espetáculo na crítica aguda à sociedade, denunciando e criticando os poderes constituídos de forma irônica a partir de uma concepção pessimista de nosso subdesenvolvimento. Não há ali exemplo a ser seguido, até porque o que encontramos são estereótipos ridicularizados ao extremo.

A crítica aos intelectuais, que em *Arena conta Tiradentes* é uma tônica importante, em *O rei da vela* se delimita em um tipo mais específico de intelectual, o que se abstém de um engajamento político. Esta crítica é feita a partir da figura de Pinote, que procura se colocar como neutro. O intelectual é acusado de superficialidade e alienação, sendo omissos

⁴ Enquanto alguns pensadores e teóricos defendem a necessidade do herói positivo para criar e mostrar um produto perfeito da nova sociedade, garantindo a eficácia política do espetáculo, outros, sendo o mais notável Brecht, questionam esta posição e advogam que um personagem "negativo" instiga mais do que um personagem "positivo", já que é apresentado criticamente. Além disso, a identificação com o herói por parte da plateia pode despertar o desejo de igualar-se a ele, mas dificilmente há condições concretas para tanto.

frente à realidade. No que se refere à questão nacional, tema forte em *Tiradentes, O rei da vela*, na medida em que tem como ponto focal de crítica a burguesia nacional, se coloca de forma também crítica em relação ao nacionalismo ufanista, apontando o quanto interesses de classe podem passar por interesses da nação como totalidade.

Considerações finais

Procuramos com esse texto retomar, em breves exposições com intenção de síntese, as polêmicas e debates estéticos e ideológicos que *O rei da vela* despertou e que endossam sua importância no cenário cultural brasileiro da época e na história cultural de nosso país. O golpe de 1964 teve enorme impacto na esquerda e nos nacionalistas. A perplexidade era generalizada. Primava a interpretação de que havia grande descompasso entre a marcha da história e a consciência popular. Havia a crise de consciência perante esse novo quadro de impasse, bem como a frustração e a sensação de isolamento político. O debate intelectual no período subsequente foi instigado pela procura de novas perspectivas culturais e políticas diante do novo cenário nacional. Em parte, essa abertura de debate pode explicar o florescimento cultural e artístico que vigorou de 1964 a 1968. Por outro lado, o regime militar não se ocupou de início com artistas e intelectuais, mantendo o foco na dissolução de organizações populares e na perseguição de parlamentares, políticos e sindicalistas. De início, isolados das classes populares e fazendo arte somente para a classe média consumidora de cultura, os artistas não representavam perigo. Segundo Napolitano (2001, p. 49), “A cultura passou a ser supervalorizada, até porque, bem ou mal, era um dos únicos espaços de atuação da esquerda politicamente derrotada”.

De 1968 em diante, com o acirramento da repressão, o teatro nacional recorre cada vez com mais força aos apelos em favor da guerrilha: Feira Paulista de Opinião (na qual Augusto Boal apresenta uma peça sobre Che Guevara, *A lua muito pequena e a caminhada perigosa*), *Os fuzis*, *Agamenon*. Entre 1969 e 1971, os principais grupos teatrais do período, Arena, Oficina e Opinião, se desarticularam.

Mostaço (1982) enfatiza que em 1968 as tendências de trabalho que o Arena e o Oficina vinham demonstrando se radicalizam. O Oficina, com a montagem de *Roda viva*, leva ao extremo sua disposição de provocar o público até o limite, buscando desnudá-lo. O Arena, com o empenho da I Feira Paulista de Opinião, aprofunda seu apelo à luta armada,

recorrendo àquele que era referência máxima do imaginário revolucionário em voga na época, Che Guevara. É nesta ocasião também que a polêmica entre certa esquerda propositiva e confiante na possibilidade de resistência (da qual Boal é uma figura emblemática) e a posição tropicalista niilista e irônica (com a qual o Oficina dialoga de perto) se acirra. Podemos conferir o clima no programa da Feira, por exemplo, no qual Boal critica o tropicalismo como neorromântico, inarticulado, tímido e gentil, homeopático.

Também é interessante conferir as entrevistas com Boal e Zé Celso que constam no primeiro número da revista *aParte*, publicação do TUSP - Teatro dos Universitários de São Paulo, publicada em 1968. Sob o título “Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje”, as entrevistas com os dois diretores apresentam contraste forte e eloquente. Boal nega com veemência o fracasso da ideologia anterior ao golpe, defendendo que o teatro de vanguarda de fato não poderia derrotar tanques golpistas, mas mesmo com repressão houve resistência do “teatro mais esclarecido” nos primeiros anos de ditadura. O discurso dos anos 1950 e 1960 segue vivo: “[O teatro] Deve ir às ruas, não para fazer média com a TV e o cinema, mas para encontrar o povo, que deve ser o destinatário de toda arte” (CORRÊA, 1968, p. 19). Zé Celso, por sua vez, critica o público do teatro e a mistificação que se fez dele: “O teatro tem hoje a necessidade de desmistificar, colocar este público no seu estado original, cara a cara com sua miséria, a miséria do seu pequeno privilégio feito às custas de tantas concessões, de tantos oportunismos, de tanta castração e recalque e de toda a miséria de um povo” (CORRÊA, 1968, p. 20). Ele não acredita em um teatro racionalista, que se propõe a ensinar algo. O florescimento cultural do período inicial da ditadura, já comentado nestas reflexões finais, é tópico forte de interesse do Teatro Oficina, que critica a posição positiva de uma esquerda artística propositiva e pouco autocrítica. A montagem de *O rei da vela* é momento fundamental nesse percurso e um marco na cultura brasileira do período.

Referências

ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

CORRÊA, José Celso Martinez. Depoimentos sobre o teatro brasileiro hoje. **Revista aParte** - Publicação do TUSP/Teatro dos Universitários de São Paulo. São Paulo - SP, n. 1, p. 19-26, mar.-abr. 1968.

CORRÊA, José Celso Martinez. O rei da vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. São Paulo, Paz e Terra, 1996.

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina** - o político e o revolucionário. 1977. 241f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1977.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e participação nos anos 60**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

MAGALDI, Sábado. O país desmascarado. In: ANDRADE, Oswald. **O rei da vela**. São Paulo: Globo, 2003.

MOSTAÇO, Eldécio. **Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião** (uma interpretação da Cultura de esquerda). São Paulo: Proposta editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)**. São Paulo: Contexto, 2001.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969: alguns esquemas. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

Submetido em: 31 jul. 2017

Aprovado em: 06 nov. 2017