UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

IDENTIDADE CULTURAL BRASILEIRA NOS FIGURINOS DE O REI DA VELA

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes, Área
de Concentração Teoria e Prática do Teatro,
Linha de Pesquisa História do Teatro, da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do Título de Mestre
em Artes, sob a orientação do Prof. Dr.
Fausto Roberto Poço Viana

SANDRA REGINA FACIOLI PESTANA

2012

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

**Catálogo na publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo**

Pestana, Sandra Regina Facioli

Identidade cultural brasileira nos figurinos de "O rei da vela" / Sandra Regina Facioli Pestana –
São Paulo : S. R. F. Pestana, 2012.

267 p. : il.

Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientador: Fausto Roberto Poço Viana

1. Teatro 2. Figurino 3. Identidade cultural 4. Teatro Oficina (companhia teatral) 5. EICHBAUER,
Hélio, 1941- I. Título II. Viana, Fausto Roberto Poço

CDD 21.ed. – 869.92

Pal Flaco, por compartir el pan con mortadela en estos lindos años.

*E também à Dalvina Rodrigues e Gislaine Monteiro - a Bolinha, responsáveis pelo
começo de tudo.*

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Prof. Dr. Fausto Viana, pelas conversas, provocações, direções e estímulos nessa grande aventura.

Às Profas. Dras. Beth Azevedo e Adriana Vaz Ramos por terem acompanhado e contribuído grandemente com este trabalho.

Aos queridos mestres Helô Cardoso e Márcio Tadeu.

Aos professores do programa de pós-graduação da ECA/USP, especialmente: Prof. Dr. André Lage, Prof. Dr. Clóvis Garcia, Prof. Dr. Ferdinando Crepalde e Profa. Dra. Silvia Fernandes.

Aos professores que contribuíram para essa pesquisa, Profa. Dra. Elena Vássina e Prof. Dr. Marcelo Araújo.

Aos arquivos e produtoras que gentilmente cederam imagens: Acervo Multimeios Centro Cultural São Paulo, Arquivo Edgard Leuenroth UNICAMP, Cinearte Produções Cinematográficas, Cinemateca Brasileira, CEDOC Funarte, CPDOC Fundação Getúlio Vargas, Memorial do Circo e Tempo Glauber.

Aos colegas do curso de pós-graduação da ECA/USP e aos que participaram e contribuíram enormemente com a intervenção *Habitar é Deixar Vestígios*, realizada na Quadrienal de Praga 2012: Dalmir Rogério, Rosane Muniz, Flaviana Benjamin, Flor Dias, Rafael Bicudo, Marta Travassos, Renata Berenstein, Kátia Egger, Mon Liu, Peter Frohlich, Rosário Ilardo, Ana Paula Guilherme, Elinaldo Santos, Felipe Souza, Livi, Luis Valls, Guto Martins, Elisete Jeremias e Caio Sanfelice.

Aos profissionais que atenciosamente me receberam e compartilharam sua experiência: Olintho Malaquias e Sônia Ushyama.

À Casa de Produção do Teatro Oficina Uzyna Uzona.

Aos queridos amigos e familiares, especialmente: Carlitos y Stellita, Carmen e Yuri Facioli, Diego Martínez, Diogo Cardoso, Edy Souza, Jorge Zagarzazú, Clara de Cápuia, Manu Coutinho, Sônia Madi, Paula Pripas e Marcelo Comparini.

Aos meus pais, Aparecida Facioli e Oswaldo Pestana, e aos meus irmãos, André, Elaine e Paulo, luzes no caminho.

Especialmente a Hélio Eichbauer e Luiz Henrique Sá que gentilmente me receberam e cederam imagens e informações preciosíssimas.

Agradeço ainda, especial e imensamente às queridas Senhoritas Isis Madi e Débora Zamarioli, e a Pedro de Freitas, por terem me acompanhado em mais este Périplo!

RESUMO

Este trabalho analisa os figurinos criados por Hélio Eichbauer para o espetáculo *O Rei da Vela*, escrito por Oswald de Andrade em 1930 e encenado pelo Teatro Oficina em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa.

A análise enfocou o tratamento dado pela companhia e pelo cenógrafo à questão da identidade cultural brasileira, observando como esta noção modifica-se conforme a vigência de ideologias da cultura brasileira.

Buscou-se detalhar como as referências utilizadas na criação do trabalho foram colocadas plasticamente em cena, observando quais foram os materiais e peças empregadas, seu uso e sua história na indumentária social.

ABSTRACT

This research analyzes the costumes created by Helio Eichbauer for the spectacle “O Rei da Vela”, written by Oswald de Andrade in 1930 and staged by the Teatro Oficina in 1967, directed by José Celso Martinez Corrêa.

The analysis focused on the approach given by the company and the designer to the issue of Brazilian cultural identity, remarking how this notion is modified as the ideologies of Brazilian culture change.

We tried to detail how the references used in the creation work were placed artistically at the scene, observing which were the materials and pieces involved, their use and social history in clothing.

SUMÁRIO

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS.....	8
INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I: O REI DA VELA NOS ANOS 1930.....	21
1. GENO-TEXTO.....	21
1.1 José Oswald de Souza Andrade	23
1.2 A construção da Identidade Nacional	25
1.3 O texto em relação ao geno-texto	36
2. A DÉCADA DA CRISE E A NECESSIDADE DE AGIR.....	40
3. INFLUÊNCIAS E CONFLUÊNCIAS ESTÉTICAS	42
4. O REI DA VELA.....	44
4.1 Procedimentos Dramatúrgicos	45
4.1.1 Paródia.....	45
4.1.2 Comicidade.....	46
4.1.3 O Rei em Revista	47
4.2 AS PERSONAGENS DE O REI DA VELA.....	52
Abelardo I.....	53
Heloísa de Lesbos	54
Abelardo II.....	55
Coronel Belarmino	55
Dona Cesarina	56
Dona Poloca	56
Joana, ou João dos Divãs	57
Totó Fruta-do-Conde	57
Perdigoto	58
Mr. Jones.....	58
5. INDICAÇÕES DE CARACTERIZAÇÕES VISUAIS DE ATORES NAS RUBRICAS DE O REI DA VELA	59
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS DESTE CAPÍTULO	62

CAPÍTULO II – O REI DA VELA ENCENADO PELO TEATRO OFICINA	65
1. CONTEXTO POLÍTICO-CULTURAL E CULTURA BRASILEIRA.....	65
1.1 <i>Modernismo como projeto</i>	66
1.2 <i>ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros</i>	67
1.3 <i>Consolidação da Indústria Cultural</i>	69
1.4 <i>Produções Teatrais do Período</i>	76
2. O TEATRO OFICINA.....	79
3. A REDESCOBERTA DE <i>O REI DA VELA</i>	82
4. UMA ENCENAÇÃO TROPICALISTA	84
4.1 <i>Tropicalismo</i>	85
4.1.1 <i>A aparência tropicalista</i>	90
4.2 <i>Hélio Eichbauer – o branco e preto e explosão tropical</i>	95
4.3 <i>Cenografia</i>	98
4.3.1 <i>Primeiro ato</i>	100
4.3.2 <i>Segundo ato</i>	104
4.3.3 <i>Terceiro Ato</i>	110
4.3.4 <i>Epílogo</i>	114
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS DESTE CAPÍTULO	116
CAPÍTULO III – ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO VISUAL DOS ATORES EM <i>O REI DA VELA</i>.....	118
1. LINGUAGENS DEVORADAS EM <i>O REI DA VELA</i> EM 1967	120
1.1 PARÂMETROS GERAIS.....	122
1.1.1 <i>Construtivismo Russo</i>	122
1.1.2 <i>Personagens-hieróglifos de Antonin Artaud</i>	129
1.1.3 <i>Arte-Vestível</i>	131
1.1.4 <i>Estética de Terra em Transe</i>	141
1.1.5 <i>Caráter sintético das visualidades do Teatro Épico;</i>	147
1.2 <i>Estéticas diretamente utilizadas</i>	150
1.2.1 <i>Referências da Sociedade do Espetáculo</i>	153

<i>Abelardo I – Primeiro Ato.....</i>	<i>156</i>
<i>Heloísa de Lesbos – Primeiro e Segundo Atos e Epílogo</i>	<i>160</i>
<i>Perdigoto – Segundo Ato</i>	<i>171</i>
<i>1.2.2 Da Cultura do Populacho para Alta Cultura</i>	<i>175</i>
<i>1.2.2.1 Circo e Circo-Teatro</i>	<i>175</i>
<i>Abelardo II – Primeiro Ato.....</i>	<i>176</i>
<i>Joana ou João dos Divãs</i>	<i>179</i>
<i>Dona Poloca – segundo ato</i>	<i>183</i>
<i>1.2.2.2 Teatro de Revista</i>	<i>189</i>
<i>Coronel Belarmino – segundo ato</i>	<i>190</i>
<i>Dona Cesarina – segundo ato</i>	<i>192</i>
<i>Mr. Jones.....</i>	<i>197</i>
<i>1.2.2.3 Ópera Mambembe.....</i>	<i>200</i>
<i>Abelardo I – terceiro ato.....</i>	<i>201</i>
<i>Abelardo II e Heloísa de Lesbos – terceiro ato.....</i>	<i>204</i>
<i>1.2.3 Cultura de Massa.....</i>	<i>209</i>
<i>1.2.3.1 Chacrinha e Chanchada.....</i>	<i>210</i>
<i>Abelardo I – segundo ato.....</i>	<i>214</i>
<i>1.2.3.2 Carnaval Carioca.....</i>	<i>216</i>
<i>Totó Fruta-do-Conde – segundo ato.....</i>	<i>217</i>
<i>A Baiana e o Índio das Bolachas Aymoré.....</i>	<i>221</i>
CONSIDERAÇÕES FINAIS	226
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	230
ANEXO	243

REFERÊNCIAS DAS IMAGENS

FIGURA 1: CARTAZES DE ROGÉRIO DUARTE - FONTE: BASUALDO, 2007, P. 190

FIGURA 2: EXPOSIÇÃO TROPICÁLIA, 1967, HÉLIO OITICICA – FONTE: DUNN, 2001, P.112

FIGURA 3: CAETANO VELOS E GILBERTO GIL EM VISUAL TROPICALISTA CRIADO POR REGINA BONI – FONTE: BASUALDO, 2007, P. 71

FIGURA 4: MAQUETE PARA A TEMPESTADA, DE W. SHAKESPEARE. PRAGA, 1964 – FONTE: CORREIOS, 2006, P. 15

FIGURA 5: MAQUETE PARA VASSA GELEZNOVA, DE M. GÓRKI. PRAGA, 1964 – FONTE: CORREIOS, 2006, P. 15

FIGURA 6: CENÁRIO DE JOSEF SVOBODA – FONTE: HAINAUX, 1956, P. 52

FIGURA 7: CENAS DE A RESISTÍVEL ASCENSÃO DE ARTURO UI, DE BERTOLD BRECHT – FONTE: HEKMAN DIGITAL ARCHIVE

FIGURA 8: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA CENÁRIO PRIMEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 9: CENÁRIO PRIMEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 10: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA CENÁRIO SEGUNDO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 11: CENÁRIO SEGUNDO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 12: MENINO COM LAGARTIXA - LASAR SEGALL – 1924 – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P. 103

FIGURA 13: BANANAL - LASAR SEGALL – 1925 – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P. 111

FIGURA 14: QUADRO LARANJAIS, DA REVISTA RIO FOLLIES, DE JARDEL JÉRCOLIS E GEYSA BÔSCOLI – CIA. JARDEL JÉRCOLIS – 1935 - CEDOC / FUNARTE – FONTE: ANTUNES, 2004, P. 291

FIGURA 15: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA O TERCEIRO ATO E EPÍLOGO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 16: CENÁRIO TERCEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 17: CENÁRIO EPÍLOGO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 18: CROQUI DE FIGURINO DE ALEXANDRA EXTER – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 170

FIGURA 19: CROQUI DE FIGURINO DE KOZINTSEV – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 146

FIGURA 1: CARTAZES DE ROGÉRIO DUARTE - FONTE: BASUALDO, 2007, P. 190

FIGURA 2: EXPOSIÇÃO TROPICÁLIA, 1967, HÉLIO OITICICA – FONTE: DUNN, 2001, P.112

FIGURA 3: CAETANO VELOS E GILBERTO GIL EM VISUAL TROPICALISTA CRIADO POR REGINA BONI – FONTE: BASUALDO, 2007, P. 71

FIGURA 4: MAQUETE PARA A TEMPESTADA, DE W. SHAKESPEARE. PRAGA, 1964 – FONTE: CORREIOS, 2006, P. 15

FIGURA 5: MAQUETE PARA VASSA GELEZNOVA, DE M. GÓRKI. PRAGA, 1964 – FONTE: CORREIOS, 2006, P. 15

FIGURA 6: CENÁRIO DE JOSEF SVOBODA – FONTE: HAINAUX, 1956, P. 52

FIGURA 7: CENAS DE A RESISTÍVEL ASCENSÃO DE ARTURO UI, DE BERTOLD BRECHT – FONTE: HEKMAN DIGITAL ARCHIVE

FIGURA 8: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA CENÁRIO PRIMEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 9: CENÁRIO PRIMEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 10: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA CENÁRIO SEGUNDO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER.

FIGURA 11: CENÁRIO SEGUNDO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER.

FIGURA 12: MENINO COM LAGARTIXA - LASAR SEGALL – 1924 – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P. 103

FIGURA 13: BANANAL - LASAR SEGALL – 1925 – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P. 111

FIGURA 14: QUADRO LARANJAIS, DA REVISTA RIO FOLLIES, DE JARDEL JÉRCOLIS E GEYSA BÔSCOLI – CIA. JARDEL JÉRCOLIS – 1935 - CEDOC / FUNARTE – FONTE: ANTUNES, 2004, P. 291

FIGURA 15: DESENHO DE HÉLIO EICHBAUER PARA O TERCEIRO ATO E EPÍLOGO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 16: CENÁRIO TERCEIRO ATO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 17: CENÁRIO EPÍLOGO – FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 18: CROQUI DE FIGURINO DE ALEXANDRA EXTER – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 170

FIGURA 19: CROQUI DE FIGURINO DE KOZINTSEV – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 146

FIGURA 20: CROQUI DE DE GEORGY YAKULO PARA CARACTERIZAÇÃO - CONSTRUTIVISMO RUSSO – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 146

FIGURA 21: VISAGISMO - CONSTRUTIVISMO RUSSO – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 148

FIGURA 22: VISAGISMO ÍTALA NANDI – FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 23: CARNAVAL EM MADUREIRA, 1924, TARSILA DO AMARAL - FONTE: ARAÚJO, 2008, P.51

FIGURA 24: JOSÉ WILKER CARACTERIZADO COMO UMA DAS SECRETÁRIAS DO USURÁRIO ABELARDO I – FONTE: ANDRADE, 1976, P. XIII

FIGURA 25: DONA CESARINA E ABELARDO I - ATO II – FONTE: ANDRADE, 1976, P. VIII

FIGURA 26 (ESQUERDA): DETALHE DE INTERIOR COM POBRES II, DE LASAR SEGALL – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P.84

FIGURA 27: DETALHE DE RUA, LASAR SEGALL – FONTE: BARDI, P.M. (ORG.), 1978, P.87

FIGURA 28: COROAÇÃO DE PORFÍRIO DIAZ (PAULO AUTRAN) – FONTE: CINEMATECA BRASILEIRA

FIGURA 29: GOVERNADOR VIEIRA (PAULO LEWGOY) – FONTE: CINEMATECA BRASILEIRA

FIGURA 30: RENATO BORGHI COMO ABELARDO I – FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 31: ABELARDO I E SUAS SECRETÁRIAS – FONTE: ANDRADE, 1976, P. IV

FIGURA 32: ADHEMAR DE BARROS TRAJANDO TERNO BRANCO – FONTE: CANNABRAVA, 2004, CAPA

FIGURA 33: ADHEMAR DE BARROS (DE SUSPENSÓRIOS) E GETÚLIO VARGAS – FONTE: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS - CPDOC

FIGURA 34: GETÚLIO VARGAS USANDO TERNO RISCA DE GIZ – FONTE: OLIVEIRA, 2010

FIGURA 35: ÍTALA NANDI COMO HELOÍSA DE LESBOS – ATO I – FONTE: ANDRADE, 1976, P. III

FIGURA 36: SMOKING FEMININO DE YVENS SANT-LAURENT – FONTE: RODRIGUES, 2008

FIGURA 37: MARLENE DIETRICH NO FILME MARROCOS, 1932 – FONTE: MUJER HOY, 2009

FIGURA 38: GETULIO VARGAS EM PETRÓPOLIS, TRAJANDO TERNO DE LINHO BRANCO, SAPATOS BICOLORES E CHAPÉU PALHINHA – FONTE: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS - CPDOC

FIGURA 39: SERINGALISTAS DO ACRE: CORONÉIS DA BORRACHA TRAJANDO TERNO BRANCO – FONTE: LIMA, S/D, S/P

FIGURA 40: CENA DE AS VALQUÍRIAS COM O DIRETOR EISENSTEIN – FONTE: LEYDA/ VOYNOW, 1982, P. 113

FIGURA 41: ÍTALA NANDI E RENATO BORCHI COMO HELOÍSA DE LESBOS E ABELARDO I - ATO II – FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 42: CARACTERIZAÇÃO CRIADA EM 1929 PARA O PERCEVEJO, PELO TRIO DE ARTISTAS QUE ASSINAVA KUKRINIJSY, UMA JUNCTÃO DAS SUAS INICIAIS – FONTE: RUDNITSKY, 1988, P. 258

FIGURA 43: PLÍNIO SALGADO, AO CENTRO, ACOMPANHADO DE INTEGRALISTAS, FAZENDO A SAUDAÇÃO "ANAUÊ" – FONTE: FRENTE INTEGRALISTA BRASILEIRA

FIGURA 44: OTÁVIO AUGUSTO COMO PERDIGOTO - ATO II - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 45: CROQUI DE EICHBAUER PARA PERDIGOTO NO EPÍLOGO - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER.

FIGURA 46: GETÚLIO VARGAS (DE FARDA) AO LADO DO INTEGRALISTA OSWALDO ARANHA, NO PALÁCIO DO CATETE NO DIA DE SUA CHEGADA A CAPITAL FEDERAL EM 1930 – FONTE: FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS - CPDOC

FIGURA 47: DOMADOR DE FERAS DO CIRCO TRADICIONAL, ILUSTRAÇÃO DE 1880 – FONTE: GRANDIELD/JANDO, 2008, P.66

FIGURA 48: GETÚLIO VARGAS AO LADO DO INTEGRALISTA OSWALDO ARANHA, NO PALÁCIO DO CATETE NO DIA DE SUA CHEGADA A CAPITAL FEDERAL EM 1930 – FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS - CPDOC

FIGURA 49: FERNANDO PEIXOTO COMO ABELARDO II - ATO I - FOTO: DERLY MARQUE -

FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/
ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 50: JOSÉ WILKER COMO ABELARDO II - ATO I – FONTE: ANDRADE, 1976, P. XVII

FIGURA 51: DESENHO DE EICHBAUER PARA JOANA, O JOÃO DOS DIVÃS - FONTE: IMAGEM
CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 52: MARINA LEMOS COMO JOANA, O JOÃO DOS DIVÃS - FOTO: DERLY MARQUE -

FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/
ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 53: ELIANA MACEDO COM VESTIDO SOIRÉ, PEÇA FUNDAMENTAL DA PERSONAGEM-
TIPO “INGÊNUA”, EM SAMBA EM BRASÍLIA, DE WATSON MACEDO, 1960 – © CINEARTE

PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS –FONTE: CINEMATECA BRASILEIRA

FIGURA 54: HERVAL ROSSANO E ELIANA MACEDO USANDO VESTIDO LEVE ESTAMPADO,
OUTRO FIGURINO REQUISITO PARA PERSONAGEM-TIPO “INGÊNUA”, EM SAMBA EM

BRASÍLIA, DE WATSON MACEDO, 1960 – © CINEARTE PRODUÇÕES CINEMATOGRAFICAS –
FONTE: CINEMATECA BRASILEIRA

FIGURA 55: TRAJE DE RUA -CRIADO POR BULLOZ EM 1910 - FONTE: FUKAI/SUOH, 2006,
TOMO II, P. 363

FIGURA 56: HENRIQUETA BRIEBA COMO DONA POLOCA - ATO II - FOTO: FREDI KLEMANN -

FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/
ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 57: CROQUI DE EICHBAUER PARA DONA POLOCA – ATO - II - FONTE: IMAGEM
CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 58: TRAJES DE BANHO DE 1900-1910 - FONTE: FUKAI/SUOH, 2006, TOMO I, P. 319

FIGURA 59: DIRCE MIGLIACCIO COMO DONA POLOCA – FOTO: FOTO CARLOS – FONTE:
CEDOC FUNARTE

FIGURA 60: CROQUI DE EICHBAUER PARA DONA POLOCA - ATO II - FONTE: IMAGEM CEDIDA
POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 61: MULHERES NA MARCHA DA FAMÍLIA COM DEUS PELA LIBERDADE – FONTE: LEE-
MEDDI, 2008

FIGURA 62: MANUEL DUÑARES INTERPRETANDO UM TIPO CAIPIRA – FONTE: ANTUNES, 2004 ,P.241

FIGURA 63: CHICO MARTINS COMO CEL. BELARMINO - ATO II - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 64: GOLFISTAS COM TRAJES ESPORTIVOS EM 1930 – FONTE: STANDFORD GOLF COURSE

FIGURA 65: JOSEPHINE BAKER – FONTE: FRED AND GINGER, 2011

FIGURA 66: VEDETE ANGELITA MARTINS – FONTE: ANTUNES, 2004 , P 232 – MIS RIO

FIGURA 67: GRACYANNE BARBOSA – MADRINHA DA BATERIA DA UNIDOS DA TIJUCA, 2012

FIGURA 57: GRACYANNE BARBOSA – MADRINHA DA BATERIA DA UNIDOS DA TIJUCA, 2012 – FONTE:BARBOSA, 2012

FIGURA 68: ETTY FRASER COMO DONA CESARINA - ATO II - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 69: ETTY FRASER E RENATO BORCHI - ATO II – FONTE: ANDRADE, 1976, P. VIII

FIGURA 70: CROQUI DE EICHBAUER PARA D. CESARINA – EPÍLOGO - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 71: ATRIZ USANDO UM JABÔ DE RENDA – CALLAN, 2007, P. 168

FIGURA 72: ABRÃO FARC COMO MR. JONES – ATO II - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 73: CECIL RHODES EM TRAJE SAFÁRI – FONTE: POSTAPRINT

FIGURA 74: PITH HELMET, CAPACETE QUE COMPLETA O TRAJE SAFÁRI – FONTE: WALLFLOWER DISPATCHES, 2009

FIGURA 75: RENATO BORCHI COMO ABELARDO I - ATO III - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 76: CZAR IVAN, O TERRÍVEL – FONTE: LEYDA/ VOYNOW, 1982, P. 124

FIGURA 77: CROQUI DE EICHBAUER PARA ABELADRO II - ATO III - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 78: FERNANDO PEIXOTO COMO ABELARDO II - ATO III - FOTO: DERLY MARQUE - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 79: CROQUI DE EICHBAUER PARA HELOÍSA DE LESBOS - ATO III - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 80: ATRIZ CARIOCA MARINA LEMOS CARACTERIZADA COMO HELOÍSA DE LESBOS - ATO III – FOTO: SEM CRÉDITO - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER

FIGURA 81: TRISTÃO E ISOLDA DE MICHAEL ECHTER, 1867 – FONTE: PARKER, 1994, P. 227

FIGURA 82: BASTIANINI COMO ARMAND E CALLAS COMO MARGARIDA – FONTE: ARDOIN/FITZGERALD, 1987, P. 135

FIGURA 83: MARIA CALLAS COMO MARGARIDA – FONTE: ARDOIN/FITZGERALD, 1987, P. 146

FIGURA 84: ABELARDO BARBOSA COMO CHACRINHA NOS ANOS 1960 – FONTE: NORDESTE.COM

FIGURA 85: CHACRINHA E CHACRETES NOS ANOS 1980 – FONTE: IPC DIGITAL

FIGURA 86: GRANDE OTELO, ELIANA MACEDO E CORISTAS EM CARNAVAL ATLÂNTIDA, DE JOSÉ CARLOS BURLE, 1952. O INTERCÂMBIO COM A REVISTA, O CIRCO E O RÁDIO FOI UMA DAS MARCAS DA CHANCHADA CINEMATOGRAFICA – FONTE: ANTUNES, 2004 , P.341

FIGURA 87: GRANDE OTELO FAZENDO UMA PARÓDIA DE JOSEPHINE BAKER NA REVISTA ESTÁ TUDO E NÃO ESTÁ PROSA, DE FREIRE JR., 1949 – FONTE: ANTUNES, 2004 , P.341

FIGURA 88: RENATO BORGHI COMO ABELARDO I - ATO II - FOTO: DERLY MARQUES - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 89: CROQUI DE EICHBAUER PARA TOTÓ FRUTA-DO-CONDE - ATO II - FONTE: IMAGEM CEDIDA POR HÉLIO EICHBAUER 212

FIGURA 90: EDGAR GURGEL ARANHA COMO TOTÓ FRUTA-DO-CONDE - ATO II - FOTO: DERLY MARQUES - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 91: NIJINSKI EM SHÉHÉRAZADE. CARACTERIZAÇÃO DE LEÓN BAKST – FONTE:
NATIONAL GALERY OF AUSTRALIA 213

FIGURA 92: ETTY FRASER BAIANA E RENATO DOBAL COMO ÍNDIO DAS BOLACHAS AYMORÉ -
FOTO: DERLY MARQUES - FONTE: PREFEITURA DO MUNICÍPIO DE SÃO PAULO/SECRETARIA
MUNIC. DE CULTURA/ ARQUIVO MULTIMEIOS

FIGURA 93: DESCRIÇÃO ELEMENTOS DA INDUMENTÁRIA DA BAIANA DO CANDOMBLÉ –
FONTE: ALMEIDA

FIGURA 94: CARMEM MIRANDA COM FIGURINO DE ALCEU PENNA – FONTE: BASUALDO,
2005, P.29

FIGURA 95: IMAGEM DE "SELVAGENS" QUE POVOA O IMAGINÁRIO EUROPEU DESDE A IDADE
MÉDIA – FONTE: FERREIRA, 2004, P. 293

FIGURA 96: ÍNDIO DAS BOLACHAS AYMORÉ – FONTE: COSTA

INTRODUÇÃO

Este trabalho analisa o tratamento dado à questão da identidade cultural brasileira nos figurinos do espetáculo *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenado pelo Teatro Oficina em 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa.

A encenação de *O Rei da Vela* foi uma das obras propulsoras do Tropicalismo, quando “em nenhum outro momento da história cultural brasileira, a mensagem questionadora e estetizada, a respeito do que somos e do que não somos, foi passada para tantos” (LUCCHESI in CYNTRÃO, 2000, p.46).

O Teatro Oficina foi escolhido como objeto de estudo desta pesquisa por ser um grupo que em mais de quarenta anos de existência primou, independente da linguagem ou do texto encenado, por utilizar temáticas brasileiras em suas montagens.

Embora existam diversos estudos sobre o Tropicalismo e a encenação de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina, poucos se aprofundam sobre os figurinos, sendo esta pesquisa a primeira a publicar os croquis originais criados por Hélio Eichbauer.

Não se pretende realizar nesta dissertação a tarefa hercúlea de elucidar o complexo tema da identidade cultural brasileira, mas sim debruçar-se sobre ele e apontar como em uma das mais significativas experiências teatrais brasileiras tal questão foi abordada e transportada para as caracterizações visuais dos atores.

Esta pesquisa surgiu das dificuldades do dia a dia profissional em encontrar referências de caracterizações visuais que se utilizam de elementos da cultura nacional em sua concepção e criação. Entretanto, ao enfrentar o tema proposto desenvolveu-se e ampliou-se a discussão, provocando encarar a noção de identidade cultural brasileira como *ideologias da cultura brasileira*. Para tanto, foram fundamentais estudos do Prof. Dr. Renato Ortiz, docente da Unicamp onde

desenvolve pesquisas sobre Cultura, Ideologia e Modernidade, e do Prof. Dr. Carlos Guilherme da Mota, docente da USP e do Mackenzie, pesquisador de História da Cultura e das Ideologias.

Foram igualmente importantes as observações da Profa. Dra. Beth Azevedo, especialmente quanto ao Teatro de Revista e à política de branqueamento populacional. Da mesma forma os apontamentos da Profa. Dra. Adriana Vaz Ramos foram relevantes para o crescimento da pesquisa, sobretudo a noção de *caracterização visual de atores*, que abrange além das vestes, os adereços, penteados e maquiagens como componentes da plasticidade do ator em cena.

Entretanto, o estudo do trabalho de Eichbauer provocou considerar a *caracterização visual de atores* como *cenografia*, como componente da *escrita da cena*, por ser este o tratamento dado pelo artista às partes que integram a visualidade da cena teatral.

A análise das caracterizações visuais do elenco de *O Rei da Vela* mostrou-se fundamental para estudos de Teoria e Prática do Teatro, pois a estética criada pela companhia e por Hélio Eichbauer contribuiu para o redimensionamento do teatro nacional e das interpretações sociais, políticas e estéticas do Brasil.

Especialmente a partir de *O Rei da Vela*, a companhia iniciou um movimento de assimilação de estéticas advindas associando-as com gêneros brasileiros que eram considerados, por uma elite teatral, manifestações com poucas ou nenhuma qualidade artística.

Estes princípios foram fundamentais não somente para o redimensionamento das artes cênicas brasileiras nos anos 1960, mas também para que se concretizassem, nos anos 2000, importantes montagens, tais como *Os Sertões*, baseada na obra de Euclides da Cunha, que segundo José Celso é “um

filho direto de *O Rei da Vela*” (CORREA: 2005, Revista *Bravo!* p.30). A encenação transpôs para os corpos do elenco, através de suas caracterizações visuais, metáforas da vegetação, da geologia e da miscigenação que formam o povo brasileiro (COSTA: 2005, p.6).

Ademais, como registraram Sábado Magaldi e Maria Tereza Vargas o grupo dirigido por José Celso Martinez Corrêa “distingue-se, na década de 60, como o de trajetória mais rica e fascinante do teatro brasileiro” (2001, p.325). Tanto que após a emblemática montagem de *O Rei da Vela* poucas encenações dessa peça foram registradas, entre elas experiências da Companhia dos Atores, mas somente em 1998.

O objeto de estudo também se mostra pertinente pelo fato de ter sido escrito e encenado em momentos chave para a compreensão das transformações que o conceito de identidade cultural brasileira sofreu no decorrer dos séculos XX e XXI.

A obra foi escrita quando a ideologia da mestiçagem, baseada em teorias racistas, foi reelaborada passando a basear-se no conceito de *cultura* e podendo difundir-se socialmente e se tornar senso comum.

A encenação da peça ocorreu na década de 1960 período marcado por sérias disputas políticas e em que noções como *colonialismo*, *alienação* e *imperialismo* foram difundidas amplamente ao lado de um conceito de *povo brasileiro* mistificado e generalizador. Dentro desse quadro iniciou-se o movimento contestatório do Tropicalismo, do qual *O Rei da Vela* foi um dos estopins

Essa diferenciação de contextos possibilitou analisar como diferentes conceitos de identidade cultural brasileira foram refletidos nas obras.

O estudo de *O Rei da Vela* possibilitou, também, examinar uma faceta do trabalho de um dos maiores cenógrafos brasileiros, Hélio Eichbauer, bem como

analisar o início de um processo de criação característico do Teatro Oficina que compreende o profissional responsável pela visualidade da cena como integrante e membro essencial na criação do espetáculo como um todo.

Como metodologia de pesquisa estudou-se a trajetória da companhia desde sua fundação até os anos 2000, através da leitura de bibliografias e periódicos sobre o Teatro Oficina e o teatro brasileiro; também debruçou-se sobre diferentes abordagens a respeito da cultura brasileira desenvolvidas na sociologia e das artes, além de análise de diálogos entre tais teorias e as criações do Teatro Oficina. Para tanto, foram realizados:

- Estudos teóricos de bibliografia especializada em sociologia, sociologia da cultura, história do teatro brasileiro, teatro brasileiro contemporâneo, moda, cultura de massa e movimento tropicalista;
- Estudo de depoimentos, já publicados, de integrantes da companhia sobre a influência de intelectuais que pensaram a questão da identidade nacional. Uma das principais fontes foi STAAL, Ana H. C. (seleção e organização) - *PRIMEIRO ATO – Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 – 1974)* Zé Celso Martínez Corrêa. São Paulo: Editora 34, 1998;
- Estudo do processo de criação do espetáculo *O Rei da Vela* através de leitura de bibliografia, artigos, periódicos, programa do espetáculo e entrevistas;

Os estudos das caracterizações visuais do elenco de *O Rei da Vela* foram realizados através de:

- Seleção no material sobre o processo criativo do espetáculo de textos sobre a criação das caracterizações visuais e das referências¹ utilizadas;
- Análise de fotos² da encenação, visando detalhar como as referências utilizadas na criação do trabalho se manifestaram nas caracterizações visuais, observando quais foram os materiais e peças empregadas, seu uso e sua história na indumentária social;
- Levantamento de imagens das referências usadas pela companhia para serem pontos de comparação com as caracterizações visuais;
- Produção de textos sobre cada fase do estudo, que registraram os dados levantados e as constatações realizadas³;
- Arquivamento e compartilhamento do material levantado em um blog (<http://teatrodesenhoritas.blogspot.com.br/p/figurinos-e-brasilidade.html>) sobre o processo de pesquisa, possibilitando melhor visualização do cruzamento dos dados levantados nas pesquisas teóricas, entrevistas e análises iconográficas, bem como a associação desse material com vídeos e músicas.

¹ Entendeu-se como referências: estudos teóricos realizados pela companhia e universos culturais em que o grupo mergulhou, tais como, Antropofagia, Cultura de Massa, Teatro de Revista, Construtivismo Russo, entre tantos outros.

² Consultou-se também o filme O Rei da Vela de 1983, direção de José Celso e Noilton Nunes. Entretanto, o que se apreende é uma transposição de caracterizações visuais que haviam sido confeccionadas para um espetáculo teatral para a linguagem do cinema, com um tratamento diferente do proposto originalmente por Hélio Eichbauer. Utilizou-se no filme os trajes confeccionados 16 anos antes das filmagens e alguns figurinos, como do Coronel Belarmino, foram totalmente transformados. Estes fatos evidenciaram que seria necessária outra abordagem de análise se o presente estudo se baseasse nas imagens do filme, o que acarretaria em fuga ao escopo proposto.

³ Este procedimento resultou na produção e publicação de artigos e apresentações orais: **Referências Utilizadas pelo Teatro Oficina na Criação dos Figurinos** – apresentação oral no 6º Colóquio de Moda – Anhembi-Morumbi/São Paulo/ 2010, e publicação em CD-ROM; publicação no Diário das Escolas Brasileiras de Cenografia – Quadrienal de Cenografia de Praga/2011; e **Corporeidade Contemporânea e os Figurinos de Os Sertões** – selecionado para apresentação oral no 7º Colóquio de Moda – Maringá/PR - 2011, e publicação em CD-ROM

CAPÍTULO I: O REI DA VELA NOS ANOS 1930

A universalidade totalizadora da intertextualidade vai caracterizar a produção oswaldiana, ou seja, o homem integrado em seu tempo, síntese dinâmica do passado e do presente, uma vetorização para o futuro – o demiurgo avassalador de si próprio, construtor de um texto dialético. São as revoluções estéticas, políticas e filosóficas que vão estruturar o cadinho antropofágico de Oswald de Andrade: socialismo, anarquismo, marxismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo etc.
(CURY, 2003: 25)

1. Geno-texto¹

Sábato Magaldi inicia seu livro *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade* observando que o espetáculo *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, encenado em 1943 é considerado por historiadores e críticos “o primeiro marco da literatura dramática moderna no Brasil” (MAGALDI, 2004, p. 07). Porém, o autor defende que *O Rei da Vela* (obra iniciada em 1930, concluída em 1933 e publicada em 1937), *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), obras de Oswald de Andrade, são pioneiras na dramaturgia modernista.

A obra de Nelson Rodrigues foi, sem dúvida, precursora quanto à encenação, indiscutivelmente, visto que foi levada aos palcos em 1943 enquanto a primeira peça moderna de Oswald de Andrade foi encenada somente em 1967 - *O Rei da Vela*, montada pelo Teatro Oficina. Trinta anos separa a publicação da obra da encenação do espetáculo, enorme intervalo fruto da censura do Estado Novo e dos caminhos percorridos pelo teatro brasileiro.

O teatro brasileiro na década de 1930 foi marcado por figuras como o Primeiro Ator (Procópio Ferreira e Leopoldo Fróes são nomes exemplares) e o *ensaiador*, que ao contrário do *encenador*, não tem uma concepção do espetáculo como um todo. Como destaca Sábato Magaldi: “Abelardo I é um excelente papel

¹ Conceito da semiótica de Julia Kristeva utilizado por José João Cury para analisar a dramaturgia oswaldiana: “processo subjacente de gestão textual, articulando as díades pulsionais, o continuum corporal e ecológico, o organismo social, as estruturas familiares, as matrizes de enumeração, que dão origem ao gênero do discurso, às estruturas psíquicas ou a diferentes distribuições, os protagonistas da enunciação” (CURY, 2003, p. 25).

para um grande intérprete, mas está no meio de ideias e preocupações que exigem a coordenação de um diretor” (2004, p. 170).

Nas décadas seguintes, quando a colaboração de diretores estrangeiros transformou as produções teatrais brasileiras, as peças de Oswald de Andrade seguiram fora de cena. As encenações do TBC¹ e das companhias que dele derivaram, preferiram obras norte-americanas e europeias (talvez porque seus diretores se sentiam mais a vontade com textos de seus conterrâneos, como observa Magaldi (2004, p.170)) e as montagens eram muito bem comportadas, feitas para um público que não aprovaria o teatro de Oswald de Andrade: “*O Rei da Vela*, fundamentalmente, espinafra. Tudo e todos. Faz tábua rasa dos valores convencionais. Destrói, como violenta arma de desmascaramento” (idem, p.69). Mesmo nos anos 60, quando a dramaturgia brasileira se fortaleceu e textos de autores nacionais passaram a prevalecer nos palcos, Oswald de Andrade foi encenado apenas na segunda metade da década.

Para compreender Oswald de Andrade como dramaturgo “que pagou o tributo de estar muito à frente de seu tempo” (idem, p.8) e a peça *O Rei da Vela* em seu contexto pós-crise de 1929, é preciso atentar-se para uma cadeia de acontecimentos políticos e econômicos que transformaram o país nas primeiras décadas do século XX.

Da mesma forma, é necessário estudar a formação intelectual e a história pessoal de Oswald de Andrade, analisar suas obras e a reverberação destas na cultura brasileira, além do contexto sócio-político em que foram escritas. Pois, estudar a obra de Oswald de Andrade é debruçar-se não somente sobre sua produção literária, mas também sobre a história, as transformações políticas,

¹ Teatro Brasileiro de Comédia – companhia paulistana fundada em 1948 pelo empresário italiano Franco Zampari que contribuiu com a renovação do teatro brasileiro na década de 1950.

econômicas, sociais e culturais do Brasil, bem como sobre a intimidade do autor, porque as questões públicas e privadas se entrelaçam transformando-se na sua literatura.

Este processo, denominado *geno-texto*, inerente a qualquer autor, é em Oswald de Andrade uma das principais características de sua produção literária.

1.1 José Oswald de Souza Andrade

Oswald de Andrade, nascido em São Paulo em 1890, filho da aristocracia rural, dizia pertencer a uma família de “origem feudal” (ANDRADE, 1971, p.12) a qual o rei de Portugal, Dom José, “dera o Amazonas” (idem, p 21), teve uma formação profundamente católica e patriarcal. Porém, na juventude o artista vivenciou o rápido processo de industrialização da cidade de São Paulo, tornando-se um dos grandes agitadores culturais da metrópole.

Desde a infância teve forte ligação com a literatura e, aos 19 anos, tornou-se crítico teatral do *Diário Popular*. Aos 22 anos (em 1912) fez sua primeira viagem a Paris que, além de render uma escandalosa história de amor e duas peças teatrais¹, foi fundamental na definição de Oswald como artista, pois foi neste momento que ele teve contato com as vanguardas, especialmente com o Manifesto Futurista de Marinetti² e o movimento Dadaísta³, que reverberaram profundamente no jovem escritor.

¹ No navio conheceu Landa Kosbach (pseudônimo de Carmen Lídia), uma jovem bailarina de 11 anos de idade, que protagonizou com o autor um verdadeiro melodrama. Essa menina foi a musa inspiradora de suas duas primeiras peças, escritas em francês, em parceria com Guilherme de Almeida: *Mon Coeur Balance* e *Leur Ame*. Sábato Magaldi analisa minuciosamente os dois textos. Consultar: MAGALDI, Sábato – *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

² Manifesto do movimento de vanguarda Futurismo, encabeçado pelo artista italiano Filippo Marinetti. O movimento promovia a exaltação da beleza das máquinas e a rejeição violenta do passado (JASON, 1996, p.371)

³ Movimento francês encabeçado por Marcel Duchamp, que pregava o absurdo e antiarte (JASON, 1996, p. 380)

Ao retornar ao Brasil completamente tomado pelas inovadoras ideias europeias aplica-as nas suas práticas literárias, propondo, anos depois:

A língua sem archaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contradição milionária de todos os erros. (...) Contra a argucia naturalista, a synthese. Contra a copia, a invenção e a surpresa. (ANDRADE, 1925, p.20).

Assim, aliado a outros artistas, como Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Victor Brecheret, Graça Aranha, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade, Villa-Lobos, Menotti del Picchia, entre outros, realizou a Semana de Arte Moderna em fevereiro de 1922. Para alguns dos integrantes o evento foi apenas “uma brincadeira de rapazes da elite” (FONSECA, 2007, p.134), porém para Oswald de Andrade era o início de uma brilhante vida artística.

Alguns meses após a Semana, Oswald de Andrade conheceu a pintora Tarsila do Amaral, filha de um abastado fazendeiro paulista. Juntos Oswald e Tarsila disfrutam da fortuna propiciada pela alta do café e se tornam íntimos - ao lado de outros artistas, intelectuais e milionários brasileiros - da Paris vanguardista onde frequentaram a livraria de Mlle. Adrienne Monnier, ponto de encontro dos surrealistas¹, ouviram Erik Satie² e aplaudiram Antonin Artaud³ (FONSECA, 2007, p.148). Foi na companhia de Tarsila que Oswald produziu *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Manifesto Pau Brasil*, a *Revista de Antropofagia* e o *Manifesto Antropofágico*, entre outras obras.

Em 1929 Oswald e os demais redatores da Revista de Antropofagia iniciam a organização do “Primeiro Congresso Mundial de Antropofagia”, que aconteceria em Vitória, Espírito Santo (idem, p. 217), porém, tempestades amorosas e econômicas

¹ Artistas do movimento denominado Surrealismo, que pretendiam uma arte não-naturalista, não-realista, super-realista (BERTHOLD, 2000, p. 481).

² Pianista e compositor francês.

³ Ator, dramaturgo e teórico francês, do início do século XX, idealizador do Teatro da Crueldade, que propõe “o uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo.” (idem, p. 500).

estavam por vir: Oswald inicia um novo romance, com Patrícia Galvão (conhecida como Pagu) meses antes da quebra da bolsa de Nova York e da repentina desvalorização do café brasileiro. Oswald de Andrade sentiu na pele, ou melhor, no bolso, as consequências da crise do café, o que o fez percorrer até os últimos dias de sua vida inúmeros escritórios de usura.

Oswald separou-se de Tarsila e uniu-se a Pagu, que foi sua companheira até 1933 quando, a serviço do Partido Comunista, ela viajou para exterior.

Em 1931 o casal havia se filiado ao partido e Oswald retomado sua produção dramática, resultando em *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*.

1.2 A construção da Identidade Nacional

Em *Ponta de Lança*, publicação de 1945 que reúne artigos e conferências de Oswald de Andrade de 1943 e 1944, textos produzidos, portanto, vinte anos após as iniciativas modernistas por uma cultura descolonizada, o autor escreveu:

Se no meio da noite colonizadora que persiste nos horizontes nacionais de cada um de nossos povos, um sol se anuncia, é o que a inteligência autoriza. São os intelectuais que representam na América, ainda bárbara e inculta, o meio-dia possível de amanhã. (ANDRADE, 2004, p. 125)

O excerto releva um homem que, embora tenha se frustrado em muitos aspectos, mostra-se otimista e satisfeito com os resultados da empreitada iniciada por ele e seus companheiros, intelectuais que tomaram para si a laboriosa função de desvendar e recontar a história do Brasil na tentativa de criar uma identidade nacional. Compreender como foi esse percurso, desde antes mesmo da participação dos jovens modernistas é cabal para compreender as circunstâncias em que *O Rei da Vela* foi escrito e posteriormente encenado.

A questão da identidade nacional torna-se ponto de pauta para intelectuais e políticos brasileiros em meados do século XIX após a extinção da escravidão tornar-

se requisito do “Tratado de Comércio” firmado com a Inglaterra (AZEVEDO, 1987, p.39). A princípio a abolição da escravidão gerou mais questões ligadas à falta de braços para o trabalho e ao medo de rebeliões da população negra, como ocorrido no Haiti¹, do que de fato sobre a identidade cultural, porém, é neste período que se registra “todo um imaginário em que se sobressai a percepção de um país marcado por uma profunda heterogenia sócio-racial, dividido entre uma minoria branca, rica e proprietária e uma maioria não-branca, pobre e não-proprietária” (idem, p.36).

Frente a isso, buscaram-se diferentes formas para reverter este quadro. Inicialmente pretendia-se empregar como mão de obra assalariada os habitantes pobres do país, fossem eles negros ex-escravos ou mestiços livres. Porém, questionava-se se após séculos de opressão essa parcela da população teriam capacidade para o trabalho livre, embora se acreditasse que “via coação policial, administração estatal de seu cotidiano e internalização do ‘amor ao trabalho’” (idem, p.252), os negros poderiam ser enquadrados socialmente na “posição de trabalhadores livres a serviço do capital” (ibidem).

Porém, mais do que mão de obra, a elite do país via a necessidade de formar uma nação, com uma população identificada com a ideia de pátria, de sociedade brasileira, livrando-se de

“(...) problemas que poderiam decorrer de um país cujos habitantes não agiam como um ‘povo’ e sim como partes heterogêneas, exercendo livremente seus conflitos sociais, sem a mediação padronizante e contemporizadora do Estado” (ibidem, p.252).

Além disso, os africanos eram vistos como pagãos e bárbaros, que levavam vidas “abjetas, inúteis e isoladas” (ibidem, p. 36), ponto de vista que ganhou bases científicas por meio de teorias de evolucionismo social formuladas na Europa e que

¹ Em 1804 ocorreu a Revolução de São Domingos, em que os negros proclamaram independência e passaram a colocar em prática os princípios da Revolução Francesa. (AZEVEDO, 1987, p. 35)

influenciaram os políticos e os precursores das ciências sociais no Brasil: o positivismo de Comte¹, o darwinismo social², o evolucionismo de Spencer³.

As três disciplinas tinham em comum um aspecto: a evolução histórica dos povos: “o ‘simples’ (povos primitivos) evolui naturalmente para o mais ‘complexo’ (povos ocidentais)” (ORTIZ, 1985, p.14). Através da adoção dessas teorias legitimava-se a supremacia da Europa, colocando a civilização europeia como meta a ser alcançada, e gerava-se um grande dilema para os intelectuais brasileiros que necessitavam encontrar explicações para o atraso do país. Na busca pela resposta, diversos estudiosos apoiaram-se nestas teorias que defendiam a influência do meio na constituição das sociedades, levando à elaboração das mais diversas hipóteses, algumas baseadas nos ventos alísios⁴, outras em heranças genéticas⁵.

Diante da disseminação de tais conjecturas, diversos reformadores sociais propuseram que a formação da sociedade brasileira fosse baseada na substituição física do negro pelo imigrante europeu branco “tanto na agricultura como nas diversas atividades urbanas” (AZEVEDO, 1987, p. 60).

Desta forma, estudiosos de diversas áreas elaboraram sugestões e táticas para branqueamento da população através da imigração europeia. Para o médico Domingos José Nogueira Jaguaribe,

¹ Corrente filosófica francesa, fundada por Auguste Comte, com o objetivo de reorganizar o conhecimento humano. Comte também é considerado o grande sistematizador da sociologia e teve grande influência no Brasil, é dele a máxima “Ordem e Progresso” (VENEZIANO, 1991, p. 33).

² Pensadores sociais, entre eles Herbert Spencer aplicaram as conclusões darwinianas à ordem social, produzindo teorias que as transferiram à explicação dos problemas sociais, a humanidade foi dividida em raças superiores e inferiores e os conflitos raciais e o nacionais passaram a ser considerados uma necessidade biológica e um meio para o progresso.

³ Filósofo inglês, positivista, um dos principais disseminadores das teorias positivistas e do evolucionismo social.

⁴ Teoria do historiador inglês Buckler que vinculava o desenvolvimento das civilizações a fatores climáticos. No Brasil, que continha todos os fatores fundamentais do ponto de vista do historiador (calor, humidade, fertilidade da terra), o atraso civilizatório foi creditado aos ventos alísios (fortes ventos que provocam chuvas no verão) que impossibilitavam a cultura europeia de enraizar-se (ORTIZ, 1985, p.17)

⁵ Teoria difundida no Brasil pelo médico social Nina Rodrigues que intencionava comprovar que “crimes são involuntários em certas raças” (SCHWARCZ, 2009, p. 96/97)

“a imigração europeia era insubstituível como agente exclusivo de purificação étnica (...) pois sem a vinda passiva de europeus, persistiria a grande desproporção de não-brancos em relação aos brancos. Os mestiços, por seu turno, na falta dos parceiros ideais que embranqueceriam e por conseguinte elevaria mentalmente seus descendentes, teriam de cruzar-se com negros, rebaixando-se outra vez à sua ínfima origem racial” (idem, p.75)

Concomitantemente ao pensamento do Dr. Jaguaribe outros intelectuais que encararam a questão de forma mais otimista, criando uma imagem de “paraíso racial brasileiro, onde a miscigenação embranquecedora ocorria e continuaria a ocorrer livre e fartamente, sem quaisquer restrições (legais ou de costumes) e em todas as camadas sociais” (ibidem, p.76).

Esta imagem de paraíso racial, além de assegurar a possibilidade do embranquecimento da população, firmava a “imagem da ausência de preconceitos raciais” (ibidem) o que permitia a continuidade da escravidão até que um contingente efetivo de europeus imigrasse para o país, e “assumia a condição de um recado tranquilizador aos europeus que estivessem à procura de um país para emigrar” (ibidem).

É neste momento que se inicia a metáfora do “Brasil cadinho”, do país constituído pela fusão de três “raças”: o índio, o europeu e o negro, sendo essa mistura vista ora como responsável pelo atraso do Brasil em relação à Europa, ora como uma forma de “aclimação” da civilização europeia nos trópicos¹ (ORTIZ, 1985, p. 21).

É então que a ideia de país mestiço e sem preconceitos começa a ser forjada. O que foi possível graças à imagem, que há séculos era divulgada, de país onde a miscigenação ocorria de forma livre, estimulada por um suposto caráter libidinoso dos indígenas e africanos:

¹ Ortiz observa interessante que a política migratória do início do século XX “além de seu significado econômico, possui uma dimensão ideológica que é o branqueamento da população brasileira.” (ORTIZ, 1985, p.31)

O conceito de que o Brasil é um paraíso sexual, livre, é um mito construído historicamente. Trata-se de uma imagem que remonta ao tempo em que, ao chegarem, os colonizadores depararam com indígenas que viviam sem roupa, numa terra “sem rei e sem lei” e cujas tribos costumavam oferecer suas mulheres a forasteiros como prova de amizade recíproca. Também a miscigenação racial entre europeus, indígenas e africanos fez acreditar numa democracia racial, diferentemente do que ocorreu nos Estados Unidos ou na África do Sul, por exemplo (CARMO, 2011, p. 404).

Omitia-se nesta visão de miscigenação harmoniosa o fato de que para o senhor

todas as relações sexuais eram possíveis, e escravos e agregados não tinham condições de apor resistência aos seus desejos e vontades. A licenciosidade sexual dos patriarcas deu origem a numerosos filhos ilegítimos, os mulatos, que compuseram a camada social e étnica típica da Colônia Brasileira (idem, p. 7).

As últimas décadas do século XIX foram marcadas pela transição do Brasil colonial dos senhores de escravos para “o novo Brasil, aquele em que as leis de mercado regeriam, livremente e em igualdade de condições (jurídicas), as relações entre patrões e empregados” (AZEVEDO, 1987, p. 60). Foi nesse contexto de grandes mudanças que nossos intelectuais, apoiados nas teorias do determinismo, voltaram os olhos para a população negra e para a mestiçagem, buscando compreender e compreenderem-se como brasileiros. Estudiosos de diversas áreas e regiões, como o crítico literário sergipano Sílvio Romero, o médico baiano Nina Rodrigues e o jornalista fluminense Euclides da Cunha abriram caminho para os estudos das ciências sociais no Brasil e iniciaram a longa discussão sobre a identidade cultural brasileira.

Era uma difícil tarefa a elaboração de uma identidade nacional dentro da novíssima organização sócio-política e econômica da República, com o fim da economia escravagista e a classe média ainda não consolidada (ORTIZ, 1985, p.34). Foi necessário transcorrer as primeiras décadas do século XX, marcadas pela forte urbanização e industrialização, a consolidação da classe média, o surgimento

do proletariado urbano e a passagem das políticas imigrantistas de projetos futuros para ações efetivas.

Os acontecimentos citados que marcaram principalmente São Paulo, então a província com as maiores riquezas do Brasil, o que contribuiu para aprofundar as diferenças sociais entre a região sudeste e o restante do país, e para dificultar a mobilidade da população nacional (AZEVEDO, 1987, p. 30).

A partir deste período, artistas brasileiros (entre eles Oswald de Andrade) e imigrantes europeus residentes no Brasil, através do Modernismo e da Vanguarda Antropofágica¹, celebraram todas as rápidas transformações e indicaram que em breve não haveria espaço para as teorias raciais, ao festejarem o caráter mestiço com *Macunaíma*² e a Antropofagia³, pensando-o de outra forma:

A antropofagia enquanto valorização da mestiçagem como ângulo de visão é uma tentativa de afirmação da nossa alteridade a partir da conquista de uma liberdade de leitura – ver, ler, com olhos livres dos instrumentais que nos são impostos para a interpretação da realidade, como, por exemplo, o cientificismo de inspiração positivista que gerou imagem de “América enferma”, porque latina e mestiça, que circulou entre nós até o início do século. Os olhos são livres porque fogem aos dois centramentos de inspiração europeia: é de lá que ora nos vem o elogio da “irracionalidade americana” como alternativa primitiva para os males da civilização, ora nos chega o culto incondicional do progresso. A proposta antropofágica não se limitaria, assim, a justapor o entusiasmo com o progresso de São Paulo à valorização das origens indígenas. Expressaria o desejo de descolonizar a cultura de um ponto de vista descentrado que corresponderia, ao mesmo tempo, a uma renovação estética e ideológica. (FIGUEIREDO in TELES, 1995 p. 88)

¹ A diferenciação entre os dois termos será desenvolvida logo adiante.

² Livro de Mário de Andrade, escrito em 1926, inspirado na obra *Vom Roraima zum Orinoco*, do etnógrafo alemão Koch-Grünberg, que colheu na Amazônia (Brasil e Venezuela), um ciclo de lendas dos índios taulipangues e arecunás. Mário fez algumas modificações na lenda original, acrescentou-lhe outras lendas, de origens diversas, adequou-lhe as teorias históricas de Herder e Spengler, incluiu anedotas de histórias brasileiras, aspectos da vida urbana e rural do país, introduziu personagens reais e fictícias, sem deixar de fora a feitiçaria, o erotismo e o absurdo surrealista (PARRA, Publicações IEL, s/data, p.4)

³ Reelaboração do conceito de antropofagia (canibalismo) que transformou a visão eurocêntrica negativa do selvagem americano, adepto do canibalismo, através da visão positiva e inovadora de Oswald de Andrade que entendia que exatamente a índole canibal permitiria, na esfera da cultura, a assimilação crítica das ideias e modelos europeus, deglutindo as formas importadas para produzir algo genuinamente nacional (Enciclopédia Itaú Cultural

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbetes=74/)

O Movimento Modernista desdobrou-se no decorrer da década de 1920 em diferentes grupos, extrapolando o campo de propostas de renovações estéticas atingindo reivindicações de transformações sociais - alguns grupos orientaram-se à esquerda, como o que tinha à frente Oswald de Andrade, outros à direita, como o grupo Verde-Amarelo, liderado por Plínio Salgado, também fundador da Aliança Integralista Brasileira um movimento com tendências fascistas. Entretanto, é importante diferenciar o Modernismo de 1922, que dialoga com a Vanguarda Artística e o movimento Antropofágico que ocorreu entre 1928 e 1930, representado pela segunda fase da *Revista de Antropofagia*, que se insere na Vanguarda Histórica, pois:

Considerar-se-á Modernismo as manifestações que proponham apenas a inovação formal-conteudística da literatura e da arte. Dentro desse conceito, incluir-se-iam algumas expressões da chamada fase heroica do movimento e outras mais tardias, que mantêm o mesmo comportamento (BOAVENTURA, 1985, p.5).

Bem como:

Pensar-se-á em Vanguarda ao se constatar na Antropofagia não apenas a radicalização das conquistas desse Modernismo, mas sobretudo as características do conceito de moderno exacerbadas e os problemas da linguagem explorados até a saturação – um contradiscurso – contestando a sociedade (idem).

A radicalização das práticas do movimento de 22 no final dos anos 1920 ocorre pois os antropófagos tinham outra visão do Brasil, que por sua vez é um país diferente daquele percebido no início da década, que era “(...) um Brasil cujas contradições se resolviam magicamente no reino da palavra poética” (BOSI *apud* BOAVENTURA, 1985, p. 56). Isto ocorreu porque se aproximava 1930, “época de crise, de conflitos políticos e sócio-econômicos agudos quando ‘(...) o Brasil histórico e concreto, isto é, contraditório, seria objeto de um novo realismo e de uma literatura política” (idem, p. 56).

A *Revista de Antropofagia*, entre outras propostas e posicionamentos, repudiava a vigente teoria de branqueamento da população, rechaçando as análises sociológicas deterministas. A revista foi “uma das primeiras publicações modernistas a lutar contra essa alienação que escamoteia a percepção da realidade histórica-social; (...) Adianta-se na revisão dos estudos sociológicos e histórico, que vão tomar outro impulso depois de 30.” (1985, p. 64).

A década de 1920 termina com a quebra da bolsa de Nova York e os anos 1930 iniciam com a revolução que coloca Getúlio Vargas no poder. As mudanças na cultura e na sociedade foram profundas, o Estado passou a ditar diretrizes culturais e uma nova interpretação do Brasil fez-se necessária, o que se consolidou com o livro *Casa Grande & Senzala*, de Gilberto Freyre.

A obra de Freyre transformou a metáfora do Brasil cadinho em “mito plausível” que pôde “difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol.” O que era mestiço tornou-se nacional (ORTIZ, 1985, p. 41).

Segundo Carlos Guilherme Mota, Freyre por sua origem na oligarquia pernambucana, possuía um compromisso com seu quadro social e, portanto, partilhava de uma atmosfera mental que “cristalizou uma ideologia que, até hoje, em maior ou menor grau medida, continua informando a noção de *Cultura Brasileira*” (1977, p. 57).

Freyre transformou o que era considerado negativo no mestiço - a sexualidade, a musicalidade, a preguiça etc. - em qualidade. Esse fenômeno dá-se principalmente através da substituição do conceito de *raça* por *cultura* e através da adoção da ideia de povo híbrido também na formação dos portugueses, mestiços de árabes, romanos e judeus. (ARAÚJO *In* BOTELHO/SCHWARCZ, 2009, p. 200). O

caráter híbrido do povo brasileiro é também apresentado por Freyre como um caráter de excessos (*hybris*, do grego, pode ser traduzido como excesso (ARAÚJO In BOTELHO/SCHWARCZ, 2009, p. 202), principalmente

no enorme destaque concedido ao papel desempenhado pelas paixões – sobretudo as de natureza sexual - na geração de uma atmosfera de intimidade e calor que, sem descartar os antagonismos, tornava possível a sua convivência. (ARAÚJO In BOTELHO/SCHWARCZ, 2009, p. 202).

Novamente segundo Mota, a fórmula regionalista-universalista da obra de Freyre por um lado revela uma matriz-básica de organização social no Brasil “apoiada num certo tipo de miscigenação realizada na ordem patriarcal” que por outro lado encobre as relações de dominação através de mitos de *democracia racial* e do *luso-tropicalismo* (idem, p.59), pois

operando com noções como as de eugenia, branquidão, morenidade, passou a elaborar teses sobre a adaptação adequada de nossa cultura aos trópicos, o Brasil representando um país com poucas barreiras à ascensão de indivíduos pertencentes a classes ou grupos inferiores (grifo nosso, idem, p. 29).

Seguindo o mesmo ponto de vista, Carmo observa que na acepção de Freyre “a miscigenação que largamente se praticou aqui corrigiu a distância social que doutro modo se teria conservado enorme entre a casa-grande e a mata tropical; entre casa-grande e senzala” (FREYRE *apud* CARMO, 2011, p. 405).

Entretanto, em 1930, apesar da áurea de liberdade sexual do país, registrava-se uma sociedade severa, conservadora e violenta no âmbito doméstico, na qual “a honestidade sexual das mulheres era a base da família, e esta, a base da nação” (CARMO, 2011, p. 237). A sociedade do período ainda pregava a virgindade e a monogamia para as mulheres e o oposto para os homens, além de condenar severamente do homoerotismo, permitindo o travestimento masculino apenas em dias de carnaval.

Retornando para obra de Gilberto Freyre. *Casa Grande & Senzala*, como observa Ortiz, tomou proporções tão grandes no imaginário brasileiro devido também a um fator externo ao livro: a publicação foi feita justamente em um momento que o Estado buscava transformar a imagem do brasileiro, valorizando suas qualidades mestiças, desassociando-as da malandragem e da preguiça. Nesse sentido o mito das três raças tornou-se exemplar: ele não somente encobriu os conflitos raciais como possibilitou a todos se reconhecerem como nacionais (ORTIZ, 1985, p.44).

Esse procedimento do Estado, responsável pelo sucesso de *Casa Grande & Senzala*, foi também o responsável pela censura de toda produção dramatúrgica de Oswald de Andrade, pois suas obras entraram na contramão dos ideais do governo Vargas ao criticar as relações internacionais, o sistema capitalista, a sociedade aristocrata e burguesa¹.

Na mesma década e na seguinte, outros dois sociólogos contribuíram para a construção da identidade cultural brasileira no imaginário nacional: Sérgio Buarque de Holanda² e Caio Prado Júnior³. Ao lado de Gilberto Freyre esses dois autores tornaram-se uma espécie de “santíssima trindade” sobre a formação social do Brasil e alguns conceitos desenvolvidos por esses intelectuais foram tão difundidos e estão

¹ Entretanto, o verdeamarelismo paulista de Plínio Salgado encontrou no governo Vargas campo fértil para proliferar suas ideias, possibilitando transformo o Movimento Integralista em partido político, a Aliança Integralista Brasileira (AIB) que se tornou um movimento social de grande repercussão política com forte sentimento nacionalista. A solenidade de início do movimento contou com leitura do “Manifesto Integralista” em reunião solene no Teatro Municipal de São Paulo (SIMÕES, 2011, p.1), Plínio Salgado foi eleito seu “Chefe Nacional perpétuo e supremo” (ibidem). A AIB “tornou-se, em curto período de tempo, o primeiro partido de massa do País” (ibidem), levando Oswald de Andrade a deferir duras críticas ao ex-Modernista, como será visto no tópico

4.2 As personagens de *O Rei da Vela* e no *Capítulo III*, na análise da caracterização visual dos atores que interpretaram o personagem Perdigoto.

² Jornalista e escritor, autor de *Raízes do Brasil*, buscava um “instrumental conceitual flexível para entender melhor o Brasil em sua gênese” (KONDER, Revista Espaço Acadêmico)

³ Autor de *Formação do Brasil Contemporâneo* desenvolveu teorias grandemente difundidas no Brasil, como os conceitos de colônia de exploração e colônia de povoamento, através da “nacionalização do marxismo”, a tradução dessa teoria para as condições de uma realidade específica, a brasileira”. (RICUPERO In BOTELHO/SCHWARCZ, 2009, p. 230/231)

praticamente enraizados no pensamento brasileiro que sua origem é quase esquecida, como destaca matéria de *A Folha de São Paulo* sobre os setenta anos de *Raízes do Brasil*:

O elogio à mestiçagem como característica peculiar e positiva do país, a compreensão da evolução da economia brasileira a partir de ciclos ligados à exportação de produtos-chave e a caracterização dos brasileiros como pouco afeitos a normas gerais e impessoais definem o Brasil mesmo para quem nunca leu as três obras (CARIELLO / COLOMBO, 2006).

Os traços que definem o Brasil, apontados pelos três intelectuais, ora são encarados como conceitos que sobreviveram apesar das diretrizes estabelecidas pelo Estado Novo, ora como contribuintes dessas diretrizes (ORTIZ, 1994, p.44). Embora não haja espaço para aprofundar a discussão, é importante refletir que a “santíssima trindade” da identidade cultural brasileira foi desenvolvida durante o Estado Novo um período “marcado pelo autoritarismo e, ao mesmo tempo, prolífico na criação de órgãos de cultura e na incorporação de intelectuais a seus quadros” (WEGNER *in* BOTELHO/SCHWARCZ, 2009, p. 218).

Para Mota a noção de *Cultura Brasileira* gerada nos anos 1930 e desenvolvida até 1974¹ a partir de conceitos de intelectuais oriundos dos estamentos dominantes da República Velha e do Estado Novo, “mais serviu a embaçar as tensões estruturais geradas na montagem da sociedade de classes e a mascarar a problemática da dependência” (1977, p.286) e a nobilitar aqueles que dela cuidaram - fato evidenciado pelo citado grande envolvimento dos intelectuais nos aparelhos do Estado²- do que incorporar sistemática e criticamente a implicação *política* de sua própria existência, auxiliando na elaboração e adensamento de uma consciência *social* (1977, p. 286).

¹ Quando termina o período analisado pelo autor, cuja obra foi publicada em 1977.

² Mota em seu trabalho procurou “apontar, considerada a densidade desse quadro compacto, algumas fendas abertas (e quase sempre fechadas, em seguida) por críticos representativos do pensamento radical” (1977, p. 287).

Estas ideias estenderam-se para além da ditadura de Getúlio Vargas, atravessando o governo de Juscelino Kubitschek através do ISEB - Instituto Superior de Estudos Brasileiros¹, repercutindo nos intelectuais dos anos 1960, como será visto no Capítulo II - *A encenação de O Rei da Vela pelo Teatro Oficina*.

1.3 O texto em relação ao geno-texto

Algumas questões que compõem o geno-texto afloram nas linhas da obra propriamente dita e deter-se sobre elas possibilitará ampliar a compreensão da peça, fazendo transparecer os questionamentos e críticas que ela carrega.

O pensamento do fim do século XIX, que pregava a necessidade de uma nação formada por trabalhadores livres a serviço do capital teve profundas consequências no século XX, culminando em um país em pleno desenvolvimento industrial enfrentando uma das maiores catástrofes financeiras, causada justamente pelas leis de mercado.

Oswald de Andrade expõe essa situação e suas consequências na sociedade em *O Rei da Vela*, principalmente no primeiro ato ao apresentar clientes que ainda devem ao usurário mesmo tendo pagado o dobro do empréstimo realizado (1976, p. 15), outros que tentaram o suicídio (idem, p. 21), e ainda aquele que, embora na mesma situação, bradam por renovações das dívidas (idem, p. 26).

O Rei da Vela aponta sua ironia mordaz para as teorias do evolucionismo social que já haviam sido utilizadas para justificar o carácter do povo brasileiro, como na fala de Abelardo I para Abelardo II no terceiro ato:

¹ Fundado no início do governo de Juscelino Kubitschek e manteve-se ativo até 13 de abril de 1964. Teve como um dos principais idealizadores o sociólogo Hélio Jaguaribe, mas em seu quadro contava também com Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre, entre outros relevantes pensadores. Dentro do Instituto, vinculado ao Ministério da Educação, conviviam intelectuais das mais diversas ideologias: liberais, comunistas, socialdemocratas e remanescentes do integralismo, que tinham como meta “formular um projeto ideológico comum para o Brasil” (TOLEDO, 2005).

Eu te conheço e identifico homem recalcado do Brasil! Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas e de pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... (ANDRADE, 1976, p.107).

Da mesma forma, aspectos das novas teorias sociológicas da década de 1930, desenvolvida por Gilberto Freyre, principalmente no tocante à sexualidade inerente às relações sociais brasileiras, podem ser percebidos em quase todas as personagens de *O Rei da Vela*. Elas entram em cena em “franca camaradagem sexual” (ANDRADE, 1976, p. 55), demonstrando uma sociedade constituída pela troca de favores sexuais, seja por meios escusos, como ocorre com Abelardo I e D. Cesarina (sua futura sogra):

*DONA CESARINA: O senhor sabe que eu não posso beber champagne. Outra noite, quando dançamos aquele foxtrote, me pôs na chuva, depois começou com aquelas graças e aquela imoralidade. O senhor não sabe que Deus não quer que a gente diga as coisas que não sente? Que é pecado mortal cobiçar a mulher do próximo? Vai pro inferno.
(...)
ABELARDO I: E se fosse verdade! Se o meu coração se tivesse inflamado ao contágio do seu luminoso verão?
DONA CESARINA: Ora, só eu sei a idade que tenho!
ABELARDO I: Meu Vesúvio!
DONA CESARINA: (rindo e ameaçando) Olhe, que eu ainda acendo...
(ANDRADE, 1976, p. 58/59)*

Ou ainda como se dá entre Joana, ou João dos Divãs e Mr. Jones, o banqueiro norte-americano:

*JOÃO: Uma ova. Eu sou o João dos Divãs. Não é, Mister John? John and John! Marca nova de uísque.
O BANQUEIRO: Yes, Darling! Glorius day!
(idem, p. 79)*

As relações calcadas na sexualidade também podem ocorrer com consentimento social, como é o caso do casamento de Heloísa e Abelardo I:

*HELOÍSA: Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.
ABELARDO I: É a mais útil à nossa classe... A que defende a herança...*

(idem, p. 45)

Ou no caso do casamento de Heloísa com Abelardo II, “se o americano desistir do direito da pernada...”:

ABELARDO I: Sim, o direito à primeira noite. É a tradição! Não se afobe, pequeno-burguês sexual e imaginoso. Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. (...)
(idem, p. 107)

Se esse traço fortemente sexual dado às personagens não é uma aplicação direta das teorias de Freyre, é, pelo menos, um exemplo de o quanto elas já faziam parte do imaginário brasileiro e foram condensadas e expostas nas obras dos dois autores.

A massiva imigração de trabalhadores, em consequência das táticas para branqueamento da população, que transformou especialmente São Paulo em um conglomerado de distintas etnias, também é retratada na peça. Há os imigrantes que seguiram miseráveis apesar de atravessarem o oceano:

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. (...) Abelardo II fá-los recuar das grades, brandindo o chicote e ameaçando com o revólver.
(...)
UM ITALIANO: Pamarona! Momanjo isto, capitalista!
UMA FRANCESA: Sale cochon! Si cést possible! Con!
UM RUSSO BRANCO: Svoloch!
UM TURCO: Joge paga bateca! Non izacuta Joge...
AS VOZES (em coro): Assasino!
ABELARDO I: Feche! Atire!

Abelardo II dá um tiro para o ar. Os clientes recuam gritando. Ele corre a porta de ferro ruidosamente (idem, p.26 e 27).

Da mesma forma, a situação dos imigrantes que enriqueceram (e também são vítimas dos usurários) é exposta por Oswald de Andrade:

ABELARDO I: Tem filhos grandes?
ABELARDO II: Pequenos ainda.
ABELARDO I: Em bons colégios?
ABELARDO II: Sim. Oiseaux, Sion, São Bento.
ABELARDO I: Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas garçonnières, e

o pequeno tiver barata, e madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim América. Cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio. Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece. Executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro velho à praça. (idem, p. 31)

Não há no espetáculo críticas negativas com relação à imigração, há reprovações quanto à situação degradante em que muitos desses trabalhadores se encontravam devido à crise financeira e os resquícios da escravidão, como na cena entre Perdigoto e Abelardo I:

PERDIGOTO: Cão!
ABELARDO I: Insulta-me?
PERDIGOTO: Estou habituado a isso! Na fazenda ainda uso o chicote...
(idem, p. 87)

Porém, textos posteriores de Oswald de Andrade demonstram a simpatia do autor pela imagem de paraíso racial:

(...) neste Brasil luso-afro-europeu, nós representamos a vitória da civilização do Sul, vencida lá em cima pelas indústrias do Norte, no ano decisivo de 1866. E, por essa razão, aqui o negro labuta, ama e produz irmanado pelo suor que o branco de qualquer extremo da terra vem trazer à construção de uma pátria nova que sempre quis ser livre. (ANDRADE, 2004, p. 107)

E ainda no trecho:

Se o Brasil é também o Sul, isto é, a mesma expressão de cultura agrária e sentimental, torrão de boa vontade e pátria do melting-pot, aqui não sofremos ainda a interferência deformadora dos grandes parvenus da era da máquina. Ao contrário, entre nós alastrou-se e criou raízes em coordenadas de superior inteligência humana, a característica civilização luso-tropical que nos ensinou a igualdade prática das raças e boa vontade como elo do trabalho, da cooperação e da vida. No continente americano, o Brasil é o Sul sensível e cordial que venceu. (idem, p. 108)

Esta imagem otimista e feliz de um país sem desigualdades irá perpassar as décadas, alcançando os anos 1960 e influenciando o movimento Tropicalista, que dialeticamente valendo-se dessa imagem posicionou-se contra ela e contribuiu para sua perpetuação.

2. A década da crise e a necessidade de agir

Com a chegada da década de 1930 a literatura brasileira partiu para abordagens socioeconômicas regionais (FIGUEIREDO *in* TELES, 1995, p. 91) e Oswald de Andrade para a dramaturgia e a militância política.

Durante esta década, o autor escreveu suas principais obras dramáticas, o que para Carlos Gardin indicia a necessidade de ação: “O panorama histórico estava em constante movimentação e era preciso atuar. É sobre este contexto que Oswald pretende agir e é durante esta época que Oswald dedica-se, então, ao Teatro” (GARDIN, 1995, p. 130), “a linguagem próxima à ação e, portanto, simulacro perfeito para o processo de experiências” (idem, p. 49).

De acordo com José João Cury a dramaturgia esteve sempre imbricada na produção literária de Oswald de Andrade:

Oswald de Andrade é, parece-nos, antes de tudo, um dramaturgo: tanto a sua poesia sintética, quanto a sua prosa fragmentada consolidam a escritura dramática. A linguagem futurista-cubista-surrealista da sua poesia e das narrativas paratáticas dos seus “romances” é, sem dúvida, o suporte estruturante de uma índole propícia a desenvolver-se, contundentemente, para uma formalização dramática. O que se quer dizer é que o teatro é seu signo pertinente. (1984, p. 27)

As peças deste período formam o que Gardin chama de *Trilogia da Devoração*, em que *O Rei da Vela* é marcado pelo equilíbrio poético e didático; enquanto *O Homem* e *O Cavalo* mostra-se como um “painel histórico, teatro panorâmico” (GARDIN, 1995, p.187), estruturado para ser encenado não em um teatro, mas em espaço muito maior¹; enquanto *A Morta* apresenta-se como uma espécie de “metalinguagem autofágica do autor e da obra” (idem, p. 123), marcada por intensa carga poética.

Enquanto para Cury:

¹ As rubricas evidenciam que a proposta de encenação exige um local grandioso, “um teatro de estádio, como no futebol, com a integração do espectador a própria cena” (GARDIN, 1995, p.141).

Pela negação da microestrutura, a sociedade brasileira de O Rei da Vela, Oswald criou a macroestrutura social – o estado ‘comuno-stalinista’ de O homem e o cavalo, com toda a tecnologia que lhe deveria ser própria. Eis que outra negatividade se instaura, e constatamos, em A morta, a destruição de todos os valores humanos retrógrados, passadistas, individualistas e religiosos. (2003, p.130)

É válido lembrar que Oswald de Andrade quando retoma a dramaturgia estava casado com Pagu, marxista militante, estava falido e endividado, completamente envolvido pelo “vendaval político-econômico de 30”: era necessário definir uma posição política, assim “numa estreita solidariedade” com seu “estado de arruinado” tornou-se “marxista-militante” (ANDRADE 1970, 98 *apud* CURY 46).

Segundo Mário Chamie “a estrutura toda de *O rei da vela* é o papel carbono de uma súmula organizada dos clichês com que o principiante marxista filtra a sua compreensão do capitalismo” (*apud* PEREIRA in TELE, 1995, p.168). Porém, para José João Cury é por meio da intertextualidade com escritos marxistas que *O Rei da Vela* destrincha as engrenagens da microestrutura econômica produzida pelo capitalismo e o modo de vida burguês (2003, p. 48 e 50). Entretanto, como ressalta Sábato Magaldi : “Tudo se integra num conjunto coeso, em que a ação progride e é ao mesmo tempo conscientizada, para não se perder o didatismo revolucionário do autor.” (2004, p.88/89)

Segundo Maria Augusta Fonseca nesse período Oswald “considera o teatro de tese um canal político, por meio do qual pretende incentivar a crítica social, mas sem procurar caminhos da simplificação mecanicista. Na arquitetura da peça considera importante cada um de seus elementos – do figurino aos gestos.” (2007, p. 253).

3. Influências e Confluências Estéticas

Eis uma instigante questão: onde Oswald buscou material para construir sua dramaturgia ao mesmo tempo didática e dinâmica que “não procura imitar a vida como ela é nas suas aparências. Resume-a colocando num outro plano – a sena (*sic*)”? (ANDRADE *apud* FONSECA, 2007, p. 253).

Os estudos de Carlos Gardin evidenciam a influência na dramaturgia oswaldiana de artistas como Meyerhold¹, Piscator² e Maiakovski³, como também é possível observar que o teatro de Oswald de Andrade aponta para os mesmos caminhos que Brecht⁴ e Artaud⁵, utilizando estruturas e procedimentos estéticos semelhantes. Porém,

quando dizemos que Oswald vai a essas fontes, estamos querendo dizer que ele aponta a leitura para essas tendências, que seu procedimento no modo de construção teatral indicia a nossa leitura para encontrarmos, por semelhança de procedimentos, pontos comuns a esses movimentos, quase todos também radicais e radicalizadores, pontos de emergência de novas tendências da arte teatral universal (GARDIN, 1995, p.100)

Enquanto a análise de José João Cury revela os procedimentos de intertextualidade usados pelo autor: intratextualidade, carnavalização, menipéia, paródia, estilização, paráfrase e paródia de ficção.

¹ Encenador russo do início do século XX que desenvolveu a Biomecânica, método de interpretação que considera o movimento e os gestos como resultados de cálculos matemáticos precisos e dotados de significado simbólico (BERTHOLD, 2000, p.495);

² Erwin Piscator diretor russo fortemente engajado no *agitprop*, criador do Teatro Proletário (idem, p.499);

³ Vladimir Maiakovski poeta da vanguarda e dramaturgo russo. Seus textos teatrais foram encenados por membros do movimento *agitprop* (propaganda e agitação) do Partido Comunista russo (ibidem, p. 495);

⁴ Bertold Brecht, dramaturgo e encenador alemão, do início do século XX, criador do Teatro Épico, baseado no efeito de distanciamento, que propõe a neutralização dos meios tradicionais de expressão teatral (BERTHOLD, 2000, P. 505)

⁵ Ator, diretor e teórico francês que “proclamava uma teoria do teatro enquanto ‘ação’ pura e simples – não mais ilustração de um texto literário, mas ‘forjado no palco’” (idem, p. 500), através do “uso irrestrito de todos os meios teatrais, entregando o palco a um vitalismo eruptivo que transforma a ação cênica num foco de inquietação contagioso e ao mesmo tempo curativo (ibidem).

É possível verificar ainda, que alguns procedimentos de escrita apresentados pela análise de Maria Eugênia Boaventura sobre a segunda fase da *Revista de Antropofagia*, tais como, comicidade e paródia; bem como temas abordados pelo periódico, entre eles branqueamento da população, positivismo, moral, igreja e fascismo, estão presentes no texto de *O Rei da Vela*.

Agrega-se a essas técnicas literárias também as visitas aos barracões de circo¹ de São Paulo, situados na Barra Funda e no Largo do Paissandu, frequentados pela nata da literatura paulista:

O circo de nossa infância que, na cidade de São Paulo, só fazia sucesso para o zé-povinho dos bairros distantes, um dia nos chamou de novo. Foi quando no Bairro da Barra Funda descobrimos Piolim². Essa descoberta foi sensacional, mormente porque se tornou o instrumento mais vivo, mais expressivo de nosso protesto. A arte, para o gosto requintado, para um público seleta, era artificial e decadente. O circo era a arte voltando à essência, como tudo que tinha sucesso popular, como Carlito³, Mutt e Jeff⁴ e Chicharrão⁵” (Cândido Motta Filho in FONSECA, 2007, p. 199)

A redescoberta do circo e o subsequente enaltecimento de Piolim⁶ preenche o espaço das artes cênicas entre os modernistas, que desconsideraram que o teatro produzido no Brasil, principalmente o Teatro de Revista⁷, gênero absolutamente popular no período e que poderia carregar em sua dramaturgia e interpretação as características naturais, florescentes e essenciais que deveriam ser inerentes à arte moderna. Entretanto, Neyde Veneziano suspeita que “se a Semana de Arte Moderna tivesse se realizado no Rio de Janeiro, ou que, de forma inversa, se o Teatro de

¹ Pode-se considerar neste ponto influência dos manifestos futuristas, como será desenvolvido no capítulo III, tópico 1.1.1 Construtivismo Russo.

² Palhaço do artista Abelardo Pinto.

³ Personagem de Charlie Chaplin.

⁴ História em quadrinhos norte-americana de Bud Fisher e Al Smith, publicada de 1907 a 1982;

⁵ Palhaço de Abelardo Pinto, artista que assumiu a figura criada por José Carlos Queirolo, integrante do Circo Queirolo, criador de um palhaço excêntrico, batizado por ele de Chicharrão (MONTEIRO, 1997).

⁶ O artista foi homenageado em um “banquete antropofágico” em 27 de março de 1929 (VENEZIANO, 2006, p. 203).

⁷ “Espetáculo ligeiro, misto de verso, música e dança, faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão.” (VENEZIANO, 1996, p. 30)

Revista fosse igualmente expressivo em São Paulo, o teatro, naquela jornada *abrasileirante*, teria contado” (1996, p. 70).

Contudo, ao se estudar a estrutura da Revista, suas convenções e personagens, são identificáveis diversos procedimentos semelhantes com os utilizados por Oswald de Andrade em *O Rei da Vela*. Talvez o autor quisesse falar para as massas, levar o marxismo e a crítica à situação nacional para as camadas mais populares - amantes sem preconceitos do Teatro de Revista - e foi buscar em tal forma teatral elementos para o espetáculo.

Desta forma, mostra-se pertinente estudar como dados levantados por Cury, Boaventura e Veneziano operaram na dramaturgia de *O Rei da Vela*, para, posteriormente, verificar como se manifestaram na encenação do Teatro Oficina.

4. O Rei da Vela

O empresário Abelardo I, o rei da vela, se torna agiota ao aproveitar-se da sua estabilidade econômica - ele produz um elemento de consumo básico, a vela que acompanha todos os mortos - em um momento de caos internacional, a crise de 1929. Esse novo rico, para elevar seu *status* social pretende casar-se com Heloísa de Lesbos, filha da aristocracia rural falida, que por sua vez aceita o casamento com Abelardo I para garantir seu padrão econômico e o de sua família: seu pai, o Coronel Belarmino, sua mãe, D. Cesarina, sua tia, D. Poloquinha, e seus irmãos Joana, conhecida como João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde e Perdigoto.

Abelardo trabalha em parceria com Abelardo, militante socialista que atua como domador de clientes do usurário. A diferenciação das personagens é feita apenas pelos números: Abelardo I e Abelardo II, o que já evidencia que Abelardo II substituirá Abelardo I ao final do espetáculo, mantendo ativa a engrenagem

econômica do país. Porém, os dois estarão sempre sob a supervisão de Mr. Jones, o banqueiro norte-americano que tem a palavra final no espetáculo, nos negócios e nas relações sociais.

4.1 Procedimentos Dramatúrgicos

4.1.1 Paródia

O enredo de *O Rei da Vela*, ao contrário dos outros espetáculos da *Trilogia da Devoração* não é *rarefeito* (GARDIN, 1995, p.149), ou seja, na peça espaço e tempo são fixados rigidamente. Porém, há uma circularidade. A estrutura sintagmática de princípio-meio-fim é desmontada por um procedimento que Gardin chama de *mobilidade do signo*, um procedimento próprio da paródia, que consiste em refuncionalizar um objeto/signo o que “provoca uma espécie de mutabilidade, de rotatividade ou mesmo de inversão de significação ou de interpretação” (idem).

A paródia é um dos recursos de linguagem mais presente na escrita oswaldiana e, segundo Boaventura, a utilização da paródia pelos antropófagos ocorria “pela profanação do objeto e pela sua renovação”, como no discurso carnavalesco conforme Bakhtin (1985, p.22).

Esse procedimento é percebido, em um primeiro olhar, nas funções e relações sociais expostas de forma corrompida: como igreja x poder econômico, matrimônio x negócios, poeta x biógrafo e escritor de acrósticos (GARDIN, 1995, p.159); nos nomes das personagens como o casal Abelardo e Heloísa¹; nas inversões de gênero como “Joana, conhecida como João dos Divãs” (OSWALD, 1976, *Personagens Dramáticos*); e ainda na composição do primeiro ato, principalmente a cena I, em que há inúmeras coincidências temáticas e estruturais

¹ Paródia de um casal romântico medieval, conforme será desenvolvido no estudo das personagens.

com a cena II, ato II de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry (GARDIN, 1995, p.108). As semelhanças são evidentes:

Ubu lança seus 'devedores' ao alçapão; Abelardo os lança ao protesto. Ubu usa o gancho-dos-nobres; Abelardo o chicote e vestimentas de domador de feras. Em ambos os casos, porém, o reinado é coberto de comportamentos não refinados, destituídos de valores estéticos, éticos e lógicos. A lógica do poder, demonstram Oswald e Jarry, é uma outra (sic), onde não há leis fixas; elas podem ser mudadas a qualquer momento dependendo dos interesses daqueles que detêm o poder. Desta forma, não há nenhuma necessidade de manter-se o princípio da verossimilhança. (idem, p.110)

É importante perceber que “a Vanguarda alarga, com suas experimentações, o campo para novas e diferentes utilizações da paródia” (BOAVENTURA, 1985, p. 23), este recurso deixa de ser uma imitação de uma obra literária conhecida e transforma-se “em modo eficaz de expressão, típico de uma civilização em estado de transição” (idem).

4.1.2 Comicidade

Oswald de Andrade, enquanto estava em processo de escrita de *O Rei da Vela*, convidou o palhaço Piolim para encená-la (FONSECA, 2007, p.252). Desta forma, além da visível comicidade presente no próprio texto, é possível verificar a intenção do autor em tornar a peça uma obra popular e hilariante.

A comicidade é umas das características marcantes dos textos de Oswald de Andrade: *A alegria é a prova dos nove* (ANDRADE, 1928 in BASUALDO, 2005, p.207). E, segundo Boaventura, para Antropofagia é “uma saída diante da rigidez da literatura oficial, um desdém por tudo, uma libertação. É recurso usado como arma para minar a realidade e como alternativa para discussão mais acurada de certos problemas” (1998, p. 27).

Boaventura ao estudar o cômico recorre aos estudos de G. Ferroni, que por sua vez

(...) recua até Baudelaire a fim de encontrar a primeira tentativa de quebra do tratamento tradicional da comicidade. Admite que, durante muito tempo, sua existência foi tolerada, na medida em que permaneceu subalterna aos valores chamados autênticos, nobres, elevados; do ponto de vista político-social, os setores mais liberais tendem a aceitar o recurso à comicidade com algumas reservas, ao contrário das ideologias totalitárias que, em geral, bloqueiam todo movimento humano de caráter cômico, talvez como preventivo para extinguir os elementos não-sérios da vida social” (idem, p. 25).

E é exatamente o risco que a comicidade do texto oferecia ao autoritarismo que fez o Estado Novo impor sua censura sobre as peças de Oswald: com o riso o autor desmoralizava os poderosos e aristocratas, e denunciava um país diferente daquele que se pretendia criar durante o governo Vargas: população e governantes unidos por um bem comum, a Pátria. Embora se saiba que Getúlio Vargas fosse frequentador assíduo dos Teatros de Revista e que se divertia com as *caricaturas vivas*¹ feitas sobre sua pessoa. Entretanto, o DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – neste caso também era severo, como descreve Veneziano:

Permitia-se retratá-lo, sim. Mas sem ridicularizações. Quanto muito arriscava-se o clichê Trabalhadores do Brasil... Jamais poderia ser motivo de chacota. De provocações. De grosserias. O populismo não permitia (1991, p.137).

4.1.3 O Rei em Revista

Notaram-se durante os estudos interessantes semelhanças entre *O Rei da Vela* e o Teatro de Revista². Entretanto, não se pode afirmar que se trata de fato de uma peça desse gênero, pois a obra de Oswald de Andrade não dispõe de todos os

¹ Recurso satírico do teatro popular, tão antiga quanto a comédia grega. Consiste em retratar ao vivo pessoas conhecidas da política, das artes, das letras ou da sociedade, copiando-lhe o linguajar, as roupas, os gestos etc (VENEZIANO, 1991, p. 136).

² “Espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, faz, por meio de inúmeros quadros, uma resenha, passando em revista fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas, com o objetivo de fornecer ao público uma alegre diversão” (VENEZIANO, 1996, p. 28).

elementos que o caracterizam, embora apresente diversos pontos de contato como será desenvolvido adiante.

Por outro lado, como demonstra Cury, *O Rei da Vela* apresenta características de sátira menipéia, gênero literário com origens no folclore carnavalesco que em muitos aspectos também se assemelha a Revista:

Caracteriza-se pela presença do elemento cômico, da liberdade de invenção temática e filosófica, e pela criação de situações extraordinárias para a experimentação de uma verdade, graças à fantasia. Os personagens da sátira menipéia trafegam por países fantásticos: sobem ao céu, descem ao inferno. O fantástico assume atitudes simbólicas, místicas, 'mas, em todos os casos, ele está subordinado à função puramente ideológica de provocar e experimentar a verdade. A mais descomedida fantasia da aventura e a ideia filosófica estão aqui em unidade artística orgânica e indissolúvel. (BAKHTIN apud CURY, 2003 p. 35)

Porém, é possível pensar em um intertexto com o gênero revisteiro em diversos aspectos: a atualidade do tema, o uso de metalinguagem, a linguagem coloquial usada em conjunto com referências eruditas, a tipificação das personagens e a sensualidade.

O Teatro de Revista brasileiro, embora tenha sofrido diversas transformações na sua trajetória, manteve como tema central as questões da atualidade: a imprensa, as doenças, o teatro e, principalmente, a política. Mantendo

(...) o compromisso de comentar a contemporaneidade com ironia e bom humor (...). E, sob este aspecto, e ainda quanto à temática, resistiram os assuntos políticos, obviamente dado o constante mau estado da economia do país, do sempre crescente custo de vida e das onipresentes manobras políticas (VENEZIANO, 1991, p. 170).

O Rei da Vela tem como temática as engrenagens do poder e as artimanhas econômicas, tratadas de forma bem humorada e bastante irônica, chegando ao ultraje em diversos momentos.

Também se utiliza especialmente no Ato I, da metalinguagem, recurso bastante festejado pela vanguarda teatral europeia por causar a quebra do

ilusionismo Realista. É possível perceber sua utilização no final da cena do primeiro cliente (1976, p.17):

ABELARDO I: Não faça entrar mais ninguém hoje, Abelardo.

ABELARDO II: A jaula está cheia... Seu Abelardo!

ABELARDO I: Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes.

A utilização de tal procedimento como fator de distanciamento da plateia, conforme foi desenvolvido por Bertold Brecht no mesmo período, ainda não era de conhecimento dos brasileiros. Porém, Oswald utilizou-o “com intuição genial dos processos anti-ilusionistas, de que ele devia ter ciência somente por informações a respeito de Meyerhold e Piscator (já que Brecht apenas se iniciava e não era ainda divulgado nem na França)” (MAGALDI, 2004, p.68). Tal intuição é encarada com naturalidade por Carlos Gardin, pois o estudioso entende que Oswald opera semioticamente como Brecht (1995, p. 78).

Entretanto, como afirma Veneziano: “a metalinguagem sempre foi recurso utilizado pelo teatro popular. Se a *Commedia dell’Arte*, Molière, Meyerhold e Vakhtangov¹, entre outros, já trataram do teatro dentro do teatro, na revista este procedimento era corriqueiro” (1991, p. 141). Principalmente nas Revistas brasileiras do final do século XIX e início do século XX: “o público, acostumado aos espetáculos estrangeiros e às traduções, precisava ser informado sobre o mecanismo da revista de ano para ano para que, depois de familiarizado com as convenções do gênero, pudesse captar melhor as críticas aí contidas (...)” (idem, p.31).

A “língua sem arcaísmos”, tão almejada pelo Manifesto Pau-Brasil, está presente em *O Rei da Vela*, com diálogos curtos, que garantem para as falas um

¹ Encenador russo, que a partir de 1916 a cabeça do Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou, onde tomou conhecimento das experiências sugeridas por Maxim Górkí, entre elas a de reviver a noção da *Commedia dell’arte* “segundo a qual os atores tem uma função criativa e devem ‘dar forma às peças’ enquanto atuam. Em 1918, Vakhtangov organizou um grupo temporariamente conhecido como Teatro Popular de Arte, e lá se viu tomado pelo construtivismo e pela mania de improvisação de Meyerhold” (BERTHOLD, 2000, p. 496).

ritmo bastante próximo da linguagem cotidiana, em um momento que a literatura dramática

(...) se barateava numa graça vulgar ou buscava uma construção literária artificial, tributária de um mau gosto retórico e filosofante, Oswald criava uma linguagem cênica seca e incisiva, de admirável colorido, vigor e precisão (MAGALDI, 2004, p.88).

A literatura dramática a que se refere Magaldi certamente não trata dos textos das peças populares, pois no Teatro de Revista devido a necessidade de “falar diretamente ao povo” (VENEZIANO, 1991, p. 162), surgiam “neologismos, gírias, trocadilhos, formas libertas da gramática rígida, brasileirismo” (ibidem) desde muito antes da Semana de Arte Moderna de 1922.

Ao mesmo tempo (e da mesma forma que na Revista) Oswald mescla com essa linguagem cotidiana referências eruditas, citando óperas, escritores, músicos, filósofos e até psicanalistas, como Freud, “o último grande romancista da burguesia” (ANDRADE, 1976, p. 64). Este procedimento também ocorria na Revista:

Mesclando-se às construções e termos descontraídos, convivia, tranquilamente, também, uma linguagem quase bacharelesca, repleta de conteúdos eruditos e citações mitológicas. A união do tom satírico a um estilo próximo ao parnasiano vinha, mais uma vez, acentuar a lei do contraste na qual se fincavam o texto e o espetáculo revisteiros. (VENEZIANO, 1991, p. 163)

Incumbidos de transitar entre o coloquial e o erudito dentro do espetáculo, de dizer chavões, ironias ou máximas em latim estavam as personagens da Revista que “refletiram o panorama político-social do momento” (idem, p.122). E *O Rei da Vela*, por sua vez, também dispunha de uma verdadeira amostra da população nacional à época, especialmente de São Paulo: fazendeiros falidos, agiotas, carolas, imigrantes miseráveis, fascistas etc.

As personagens da Revista eram personagens-tipo que “evidentemente, não eram desenvolvidos a ponto de chegarem à dimensão do ser humano” (ibidem), mas da mesma forma que as personagens de *O Rei da Vela* “encarnavam o reflexo de

toda a nossa humanidade cosmopolita e perplexa diante dos anseios progressistas” (ibidem).

Além dos já levantados pontos de diálogo entre a Revista e a obra de Oswald de Andrade há um último tema, bastante significativo: o sexo. Presente nas Revistas inicialmente por meio de falas de duplo sentido, acompanhadas de “gestos codificados, de olhares insinuantes e de pausas reveladoras” (VENEZIANO, 1991, p. 173), o apelo sexual foi cada vez mais se materializando até ancorar nos corpos das *girls* (as coristas) e vedetes que foram sendo despedidas cada vez mais com o passar dos anos, até chegar aos números de *strip-tease* nos anos 1960 (idem, p. 53).

O texto de *O Rei da Vela* carrega uma grande carga sexual nas suas falas, das quais algumas recorrem ao duplo sentido, como a cena do sorvete de banana real, enquanto outras são bastante diretas, como os galanteios de Abelardo para sua sogra, para a tia de esposa e para suas secretarias. E imagina-se que se Oswald tivesse encenado o espetáculo gestos, olhares e pausas completariam a sensualidade o texto e, talvez, até uma vedete, estaria presente.

Pode-se arriscar, por fim, na figura de Abelardo I como uma espécie de *compadre*¹ que percorre as cenas, principalmente nos Atos I e II, relacionando-se com as demais personagens e apresentando a situação socioeconômica do país. Ao mesmo tempo que a critica.

Porém, Oswald de Andrade valeu-se em *O Rei da Vela*, sobretudo do poder de síntese da estrutura da Revista, principalmente e também na criação dos personagens, que não são dotados de psicologismos e exercem claramente sua função social. Esta síntese manifesta-se nas indicações de caracterizações visuais

¹ Personagem das Revistas de Ano que exerce as funções de “aglutinador, comentarista, dançarino, cantor, bufão, contador de piadas, ele atravessa de ponta a ponta como a costurar os diversos quadros, cristalizando a dinâmica do pacto com a plateia, característica própria do teatro popular.” (VENEZIANO, 1991, p.117)

propostas pelo autor que sublinham o caráter das personagens e criticam os modelos teatrais brasileiros do período, operando como apontamentos de princípios estéticos a serem adotados (GARDIN, 1995, p. 156), em que a paródia, a mistura e o excesso (paradoxalmente) são princípios fundamentais.

4.2 As personagens de O Rei da Vela

Não apenas o texto do espetáculo é composto de paródias, sátiras, citações e outros recursos linguísticos e estilísticos, também os nomes das personagens são carregados de referências e significados.

A criação de nomes cômicos e pseudônimos é mais um procedimento utilizado por Oswald e pelos modernistas desde seus primeiros escritos, como é perceptível nas anotações do diário *O Perfeito Cozinheiro das Almas desse Mundo* em que Deisi, a moça que arrebatava os corações dos jovens intelectuais, é *Miss Cyclone*, Oswald é *Miramar*, Ignácio Ferreira é *Ferrignac*.

Posteriormente, já na fase da *Revista de Antropofagia* os redatores “foram buscar nomes engraçados na História, na literatura, na combinação lúdica de sons para emprestar à linguagem dos seus artigos um ‘colorido típico’ (...)” (BOAVENTURA, 1985, p. 44), bem como para rebaixar a reputação intelectual de outros escritores, assim, Guilherme de Almeida é chamado de *Guilherme da Torre de Marfin*, Pinto Couto passa a ser *Pinto Calçudo* e Júlio Dantas torna-se *Júlio Dante* (idem). Segundo Boaventura essa perspicácia para invenção de nomes, apelidos e pseudônimos é fruto da “confessada intimidade de Oswald com os grandes humoristas (Molière, Rabelais, Cervantes, Jarry)” (ibidem).

Abelardo I

O nome da personagem remete a um teólogo medieval que protagonizou um infeliz relacionamento com Heloísa. O casal tornou-se símbolo do amor romântico¹ (GARDIN, 1995, p.150), porém, para Magaldi “Oswald quis mostrar, com Abelardo e Heloísa, a paródia grotesca em que, na sociedade brasileira capitalista, se transforma o decantado amor romântico” (MAGALDI, 2004, p.88).

Além disso, não se pode esquecer que o palhaço Piolim tão festejado por Oswald de Andrade e pelos modernistas chamava-se Abelardo Pinto. O artista, como explicitado anteriormente, foi a primeira pessoa a ser convidada a encenar *O Rei da Vela*, podendo ser o nome do personagem uma homenagem ou uma paródia do nome do “guerreiro valoroso” (FONSECA, 2007, p. 203). É interessante também observar a coincidência entre realidade e ficção: Abelardo Pinto, o Piolim, pode ter sido uma referência para o Abelardo I de Oswald, enquanto Abelardo Barbosa, o Chacrinha, foi uma referência para o Abelardo I interpretado por Renato Borghi na encenação de José Celso... Abelardo substituiu Abelardo.

Abelardo I, o *business man* paulistano, é também uma síntese de três agiotas com os quais Oswald de Andrade fez negócios desde que sofreu as consequências da crise do café nas finanças de sua família. Até o último dia de sua vida Oswald peregrinou pelos escritórios de usura:

¹ Segundo Cury, Heloísa “amante de Abelardo, nasceu em Paris, em 1101 e morreu em Paracleto, em 1164. De pais desconhecidos, alguns autores afirmam que era filha do cônego Fulbert, que se dizia seu tio. Depois de encerrá-la no mosteiro Argenteuil, o cônego Fulbert mandou-a vir para junto de si e ensinou-lhe o latim, o grego, o hebreu e a escolástica. E Abelardo, cônego de Nossa Senhora, como Fulbert, foi o preceptor de Heloísa. Mas eis que uma recíproca paixão violenta une a discípula ao preceptor. Refugiando-se na Bretanha, Heloísa dá à luz um filho e se casa secretamente com o seu amante. Esse amor subsiste mesmo depois da separação do casal e da horrível vingança exercida por Fulbert contra Abelardo (...)” (CURRY, 2003, p.49).

Nunca mais conseguiu livrar-se dos reis da vela. Ainda no Hospital das Clínicas, quando foi operado, ao ser levado para a sala, seguiu-o até a porta. Olhava angustiado: - Não se esqueça dos vencimentos. Nonê... Os vencimentos... os vencimentos... Já com a porta fechada ouvi ainda essa recomendação. (Oswald de Andrade Filho apud MAGALDI, 2004, p.90)

Outra leitura que se pode fazer de Abelardo I é relacionando-o com o *Malandro*, personagem-tipo do Teatro de Revistas, mulherengo e trapaceiro. Como destaca Veneziano, esta personagem não “nasceu na revista. As comédias gregas já apresentavam engraçados personagens trapaceiros, vadios e mulherengos” (1991, p. 122), porém, dentro do gênero revisteiro, bem como também dentro da estrutura de *O Rei da Vela*, este personagem propaga o mito popular de que “*nesta terra se virando tudo dá*” (idem, p. 124) e a imagem do Brasil “mulher, carnaval e malandragem” (ibidem).

Heloísa de Lesbos

“Par romântico” de Abelardo I, filha da aristocracia rural decadente.

São os tempos iniciais do feminismo e Oswald de Andrade não polpa sua ironia associando à heroína romântica medieval “um aspecto másculo”, caricatura da tradicional feminilidade (MAGALDI, 2004, p. 88), além de apresentar um triste destino às jovens “emancipadas” da sociedade aristocrática: não são mais os patriarcas das famílias que negociam suas filhas em casamentos de negócios, são as próprias, como ocorre com Heloísa de Lesbos

ABELARDO I – Terás que procurar outro corretor... Você sabe... Nos casávamos para você pertencer mais à vontade, ao Americano. Mas eu já não sirvo para essa operação imperialista. O teu corpo não vale nada nas mãos de um corretor arrebitado que irá para a cadeia amanhã... (...) (ANDRADE, 1976, p. 99).

Supostamente inspirada na figura da pianista Pilar Ferrer que foi amante de Oswald logo após este separar-se de Pagu: os dois tiveram “uma ligação tempestuosa” e, segundo Oswald de Andrade Filho, Oswald pai apenas “acentuou

as características lésbicas do modelo” (*apud* MAGALDI, 2004, p.91) que um dia comentou com Oswald Filho que “achava a mulher mais lisa e macia do que o homem, que é peludo e desagradável” (*idem*).

Abelardo II

O assistente de Abelardo I é uma peça da engrenagem política e econômica brasileira que nem recebeu nome diferente de seu sucessor, pois está pronto para substituí-lo.

Oswald de Andrade o coloca em cena “fantasiado de domador de feras” (ANDRADE *apud* FONSECA, 2007, p. 253) para não ter sombra de dúvidas sobre sua função: domar a multidão enfurecida de devores do usurário. Porém, Oswald de Andrade também retrata em Abelardo II sua visão, enquanto comunista, dos socialistas: aliados do poder e prontos para assumi-lo (MAGALDI, 2004, p. 89).

Ao se ter colocado anteriormente Abelardo I como um *malandro*, se poderia pensar em Abelardo II como o *otário*, o trabalhador que cumpre seu dever. Entretanto, no final do espetáculo ele dá as cartas e muda de papel, mas sempre subjugado ao capital internacional.

Coronel Belarmino

Personagem inspirado em José Estanislau do Amaral, pai de Tarsila do Amaral, que “perdeu quase tudo na crise do café e suspirava por um Banco Hipotecário que o salvasse” (MAGALDI, 2009, p.91). O título de coronel esclarece seu posicionamento político e *estatus* social, relacionando-o ao coronelismo, prática de aquisição de títulos de Barão, Coronel ou Doutor que eram quase sempre comprados, como lembra Gardin (1995, p.152).

Segundo rubrica de Oswald exposta anteriormente, o velho fazendeiro entra em cena vestindo uniforme de golfe e fumando um “mata-rato de palha”, um cigarro muito forte feito de tabaco ordinário. A junção dessas três informações remete a um personagem-tipo das Revistas, o caipira, que podia ser “um pobre coitado ou um rico fazendeiro de café” (VENEZIANO, 1991, p. 131). O tipo foi sucesso absoluto na década de 1920, principalmente em São Paulo, que teve como ícone na “*voga do caipirismo*” (idem) o ator Sebastião Arruda. Porém, justamente a partir da crise de 1929, quando os verdadeiros caipiras ricos deixaram de ser tão ricos, a piada perdeu a graça e a personagem perdeu a forma nas Revistas, que abriu espaço para os espetáculos *féerie*¹.

Dona Cesarina

Carrega no nome um trocadilho com César, o imperador romano e cesariana cirurgia realizada para o parto.

Não pertence à “linhagem de aristocratas rurais”, como seu marido Cel. Belarmino, mas compõe o quadro da “burguesia rural paulista decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge Andrade” (CORRÊA *In* STAAL, 1998, p.90).

A personagem embora “acostumada a uma vida austera, mas sem princípios” (MAGALDI, 2004, p.88), entrega-se sem muitas ressalvas aos galanteios do futuro genro, rendendo-se aos prazeres do seu *sorvete de banana real*.

Dona Poloca

Irmã de Coronel Belarmino, “é a mais impiedosa caricatura da aristocracia, que permaneceu solteira por não encontrar um homem à sua altura” (MAGALDI,

¹ “A palavra *féerie* vem de *fée*, que quer dizer ‘fada’ em francês. No teatro *féerie* é um tipo de espetáculo cheio de efeitos visuais, para provocar grandes deslumbramentos. É um termo aplicado aos gêneros de teatros musicais.” (VENEZIANO, 2006, p. 183)

2009, p. 88). Entretanto, aceita as propostas sexuais de Abelardo I - desde que se mantenha segredo – e, ao fazê-la, é chamada por ele de D. Polaquinha, um possível trocadilho com as prostitutas polonesas que povoaram os bordéis do Rio de Janeiro no começo de 1900 (CARMO, 2011, p.189).

Joana, ou João dos Divãs

Irmã de Heloísa, provavelmente a caçula. Apesar da aparente homossexualidade que carrega no nome logo se verifica que a personagem tem uma atividade sexual intensa com homens e que da mesma maneira que a irmã, porém com menos sorte, lutava por um bom partido que tirasse a família da ruína. Porém, todos seus amantes são roubados pelo irmão Totó, que por sua vez os perde para uma prostituta do mangue¹.

Totó Fruta-do-Conde

Irmão de Heloísa. A personagem carrega já no nome duas características marcantes: totó, usado para nomear cachorrinhos de madame, e fruta-do-conde, gíria para homossexual na época em que o texto foi escrito (GARDIN, 1995, p.151). Totó é um *bon vivant* que passa os dias disputando homens com a irmã Joana e chorando mágoas.

Para Magaldi os dois “são produto da mera degenerescência aristocrática – essas últimas aberrações das famílias tradicionais” (2004, p.88). Para expor a degradação dos valores da instituição familiar, Oswald de Andrade apelou para alguns dos maiores preconceitos que a sociedade machista e patriarcal construiu: o homossexualismo, cujo sufixo já denuncia a visão de distúrbio, ao mesmo passo que

¹ Por volta de 1870 a região do mangue do Rio de Janeiro passou a “concentrar o baixo meretrício, expulso do centro da cidade pela atuação cada vez mais severa da polícia” (CARMOS, 2011, p. 263).

a livre atividade sexual feminina é associada à prostituição – seja assumida ou velada mas socialmente aceita, como é o “golpe do baú”. O comentário do crítico Sábato Magaldi expõe claramente que esta visão permanece ainda hoje, em pelo no século XXI.

Perdigoto

Irmão mais velho de Heloísa, ativista do Movimento Integralista¹. A palavra “perdigoto” pode ser: nome dado ao filhote de perdiz; o nome de minúsculas bolinhas de chumbo usadas para caçar perdiz; mas também foi uma gíria para denominar uma pessoa que cospe ao falar, ou salpico de saliva (HOUAISS, 2001).

A personagem é mais uma das duras críticas de Oswald de Andrade ao movimento fascista e ao seu mentor, o escritor Plínio Salgado. O chefe integralista foi ridicularizado diversas vezes pelo dramaturgo de *O Rei da Vela*: recebeu apelidos tais como Plínio Jaburu, Plínio Tribofe e Hitler da Sapucaí “(em uma alusão à cidade natal de Salgado)” (FONSECA, 2007, p. 251); além disso, Oswald ainda declarou que a saudação integralista, “anauê”, “será a vela na mão do defunto possuidor de vastas terras” (ibidem), mesma simbologia usada na peça, como observa Fonseca (ibidem).

Mr. Jones

É um banqueiro norte-americano, representante do capital estrangeiro, do qual todos dependem. Como destaca Magaldi, Mr. Jones tem pouquíssimas falas:

1 “A Ação Integralista Brasileira (AIB), movimento social de grande repercussão política que emerge no Brasil em vias de modernização, foi fundada no dia 7 de outubro de 1932, sob forte sentimento nacionalista, com leitura do “Manifesto Integralista” em reunião solene no Teatro Municipal de São Paulo” (SIMÕES, 2011, p.1). A Ação foi organizada pelo escritor modernista Plínio Salgado, líder do movimento Verde-Amarelo, que foi eleito “Chefe Nacional perpétuo e supremo” (idem) da AIB, que “tornou-se, em curto período de tempo, o primeiro partido de massa do País” (ibidem).

“ao chegar, soberano, encerra o primeiro ato; diz frases convencionais do dono da situação, no segundo; e tem a última palavra no terceiro” (MAGALDI, 2004, p.89).

Segundo Gardin a personagem “representa uma espécie de supersigno, pois que é, ao mesmo tempo, a circularidade, a continuidade dos Abelardo na estrutura de poder” (1995, p. 153).

A década de 1930 marca a entrada da cultura estadunidense no Brasil, especialmente em São Paulo onde “os programas de rádio e o cinema americano são de grande sucesso público” (FONSECA, 2007, p. 252). E Mr. Jones é o embaixador dessas novidades.

5. Indicações de caracterizações visuais de atores nas rubricas de O Rei da Vela

Serão buscadas nessa análise de rubricas apenas referências sobre os figurinos. Carlos Gardin tem interessantes estudos sobre outros pontos pertinentes às rubricas de Oswald de Andrade, como a poeticidade, que não vem ao caso neste estudo, mas que contribuem para o entendimento da criação oswaldiana e podem ser consultadas em GARDIN, 2004, p. 156.

As indicações de figurinos nas rubricas podem ser divididas em *diretas* e *indiretas*. Sendo, as primeiras, sugestões detalhadas de trajes para as personagens:

Ato I:

- Abelardo II - *Veste botas e um completo de domador de feras. Usa pastinha e enormes bigodes retorcidos. Monóculos. Um resolver à cinta.* (p.12); e na página 25: *Abelardo II obedece de chicote em punho;*

- Cliente – *Embaraçado, o chapéu na mão, uma gravata de corda no pescoço magro.* (p.12);
- Secretária – *É uma moça longa, de óculos e tranças enormes e loiras. Veste-se pudicamente. Traz lápis e block-notes na mão.* (p.33);
- Heloísa – *Sai [a secretária] esbarrando em Heloísa de Lesbos que, vestida de homem, entra como a luz da manhã* (p. 35);

Ato II

- Coronel Belarmino – (...) *fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe* (p.56). *Puxa um enorme lenço vermelho e enxuga os olhos e a barba* (p.71);
- Dona Cesarina – *abanando um leque enorme de plumas, em maiô Copacabana* (p. 56);
- Abelardo – *calças cor de ovo e camiseta esportiva* (p.56);
- Heloísa – *Entra de maiô* (p.91)
- D. Poloca - *aparece, pela direita, em maiô centenário, que lhe cobre as canelas* (p.94)

Ato III

- Abelardo II - *surge, embuçado, de casquete, exageradamente vestido de ladrão. Tirou os bigodes de domador. Traz nas mãos uma lanterna surda. Deixou o monóculo. É quase um gentleman* (p.105);
- Final do ato – *Aparecem então em fila, vestidos a rigor, os personagens do Segundo ato que, sem dar atenção ao cadáver, cumprimentam o casal enluarado* (...) (p.118);

As rubricas *indiretas* fornecem ao leitor indicações que estimulam a imaginação e permite liberdade de criação.

- *Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas* (p.55);
- *Pinote - Entra de chapéu de poeta na mão. Uma gravata lírica. Sorrindo. Mesuras. Traz uma faca enorme de madeira como bengala* (p.37);
- *Perdigoto – entra, choca as botas e faz uma saudação militar cabalística* (p.85);

Há ainda algumas falas das personagens que se referem aos figurinos, complementando as imagens sugeridas pelas rubricas. Como é possível verificar no na de Abelardo I para D. Cesarina:

ABELARDO I: Os meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca!

Também na cena da página 68, entre Joana (João dos Divãs) e D. Poloca sobre o traje de golfe do Coronel Belarmino no segundo ato:

JOÃO: Parece o Clark Gable
DONA POLOCA: Meu irmão está remoçando com essas roupas de carnaval

E ainda outro diálogo, na página 74, entre as mesmas personagens sobre Perdigoto:

DONA POLOCA: Vai ver o Perdigoto que chegou todo de soldado. Magnífico!
JOÃO: Aquele fascista indecente!

No decorrer de todo o texto estas são as indicações fornecidas por Oswald de Andrade para os figurinos. São poucas, menos do que as indicações de cenário. Porém, a poeticidade, a ironia, as sugestões grotescas e cômicas contidas nas rubricas (e em algumas falas que se referem à cenografia e aos figurinos) proveem

mais do que dados ou referências concretas para criação. Fornecem um espírito, uma cadência, um tom, enfim, palavras subjetivas que podem ser mais bem explicadas se substituídas pelas do próprio Oswald no início do segundo ato, na página 55:

Uma ilha na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam 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 cactos 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 equatorial.

6. Considerações finais deste capítulo

Oswald de Andrade testemunhou e relatou a crise da oligarquia rural e os primeiros passos do capitalismo no Brasil, escrevendo sua dramaturgia em diálogo com teorias desenvolvidas por outros intelectuais, que acompanharam e foram afetados pelo mesmo processo e que também estavam engajados na definição da *Cultura Brasileira*.

Assim, é possível perceber em *O Rei da Vela* matizes dessa recém-fundada ‘cultura brasileira’. Noção cunhada e cristalizada segundo a visão do Brasil como paraíso tropical, racial e sexual, pois em suas paisagens exuberantes prevalecem as relações sociais baseadas na cordialidade, permeadas por relações sexuais em todas as esferas, proporcionando a presença de uma população festiva, miscigenada e de gosto extravagante. Entretanto, as teorias que embasaram essa noção de cultura brasileira foram elaboradas no ímpeto de compreender, justificar e superar o subdesenvolvimento e fizeram com que aspectos negativos do país também fossem levantados, mesmo tendo prevalecido o ponto de vista otimista.

No texto de Oswald de Andrade, embora haja diálogo com tais teorias não há necessariamente concordância, e muitas vezes quando há não se demonstra uma visão positiva sobre determinados aspectos.

Quanto à ideia do Brasil como paraíso, Oswald de Andrade acrescenta à lista de itens paradisíacos um novo componente, o de Paraíso Financeiro para as elites que proporcionam como bem esclarecem as mínimas falas de Mr. Jones, “*good business*” e “*glorious days*” aos investidores estrangeiros. Porém, não se pode deixar de observar que o autor desfrutou desta característica do país durante muitos anos até a crise de 1929.

A sexualidade, vista como uma característica da cultura brasileira está imbricada em toda dramaturgia, das falas às rubricas, da mesma maneira que se teorizou que está nas relações sociais brasileiras. Entretanto, na peça o enfoque é negativo, revelando que esta sociedade que se prostitui é a grande responsável pela miséria, pelo subdesenvolvimento e pela dependência externa.

O clima festivo, “inerente” ao caráter brasileiro se mantém e associa-se ao gosto extravagante, sendo revelados nas didascálias de cenografia e caracterizações visuais do elenco, mesmo sendo a ação cênica um momento de grave crise, de grandes perdas, de enormes sacrifícios pessoais em função da manutenção de valores morais e financeiros.

Oswald de Andrade antropofagizou além das moderníssimas teorias sociológicas sobre o país, as propostas das renovações cênicas europeias e *passou em revista* a situação econômica, política e social do período em que vivia, realizando uma dramaturgia de crise. E como bem observa Mota: “as literaturas de crise constituem, para os historiadores das ideologias, com relativa frequência, as produções mais fecundas para definir uma época” (1977, p.63).

Para Sábato Magaldi, um fato crucial que levou o Teatro Oficina a montar *O Rei da Vela* foi a desistência de José Celso de “realizar-se como dramaturgo, aplicando-se (...) apenas como encenador” (2004, p.176). Entretanto, além disso, José Celso encontrou na dramaturgia de Oswald de Andrade o estofo para uma obra de arte criada em novos tempos de crise e que também exigiam ação imediata e contundente, pois o populismo ruía, juntamente com o ideal comunista, também presente na dramaturgia oswaldiana, enquanto o Capitalismo finalmente se consolidava nas mãos do governo militar.

CAPÍTULO II – O REI DA VELA ENCENADO PELO TEATRO OFICINA

Nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da commedia dell'arte, nem do russismo piegas do operariado, nem muito menos do joanadarquismo dos shows festivos de protesto.
(CORREIA, 1968 in STALL, 1998, p.105).

1. Contexto Político-Cultural e Cultura Brasileira

O período precedente e contemporâneo à encenação de *O Rei da Vela* foi fortemente marcado pela indissociação entre política e cultura, tanto para as ações do Estado, quanto para as da sociedade, tornando-se um dos momentos de maior politização da classe teatral e de organização de movimentos de cultura popular.

Além disso, no final dos anos 60 e início dos 70 consolidou-se a sociedade de consumo, o mercado cultural e o sistema televisivo em rede nacional, desenvolvidos através de parcerias entre o poder público e a iniciativa privada nacional e internacional.

A questão da identidade cultural brasileira, elaborada por intelectuais e respaldada pelo Estado, culminou durante o governo Kubitscheck, na criação do ISEB, instituição cujas diretrizes foram cruciais para o país, embora para alguns de forma positiva e para outros negativamente.

Renato Ortiz faz uma pertinente reflexão sobre como se deu a implementação do pensamento desenvolvimentista, um dos alicerces do ISEB e da consolidação da indústria cultural, aspectos essenciais para se compreender o momento em que *O Rei da Vela* foi encenado.

1.1 Modernismo como projeto

Ortiz retorna à segunda fase do Movimento Modernista, período dos manifestos *Pau-Brasil*, *Antropofágico*, *Anta*, *Verdeamarelo* etc., observando que nesse momento, apesar das divergências, todas as correntes concluem que “só seremos modernos se formos nacionais” (ORTIZ, 1988, p. 35). Através dos manifestos os autores modernistas contrapunham ao Brasil real uma “fantasia¹” que apontava para a sociedade como um todo, estabelecendo, assim, “uma ponte entre uma vontade de modernidade e a construção da identidade nacional” (ibidem). Porém, o Modernismo apresentava-se ainda como uma “ideia fora de lugar² que se expressa como projeto” (ibidem).

A superação desta constatação será o paradigma dos projetos desenvolvimentistas dos anos 50, os quais afirmavam que “sem ideologia do desenvolvimento não há desenvolvimento” - o que reitera “a anterioridade do projeto de modernização em relação ao subdesenvolvimento da sociedade” (idem, p.36). Este pensamento reverberará em diversos setores como um “Modernismo-meta” (idem, p. 35) fazendo-se presente no pensamento do ISEB, na arquitetura de Niemeyer e Corbusier³, nos poetas concretistas, em alguns setores do teatro e na constituição da indústria cultural (ibidem).

¹ Ortiz recorre a análise de Marshall Berman sobre o modernismo dos países desenvolvidos e subdesenvolvidos. Para esse escritor o Modernismo na França “por ser herdeiro da modernidade, adquire uma dimensão crítica” (1988, p.34), pois “percebe na própria sociedade que gera esta nova ordem a presença do caos” (idem). Já na Rússia [da mesma forma que no Brasil], o Modernismo “é forçado de se construir sobre fantasia e sonhos de modernidade”. Ortiz faz questão de diferenciar ‘fantasia’ de ‘fachada’, entendendo a primeira como “aspiração, desejo de modernização” e a segunda como “falsidade” (ibidem).

² Ortiz utiliza-se da expressão de Roberto Schwarz sobre o liberalismo europeu no período escravista brasileiro: “Porque o ideário liberal chega antes do desenvolvimento das forças sócio-econômicas que o originaram no contexto europeu, ele se encontra na posição esdrúxula de existir sem se realizar” (ORTIZ, 1988, p. 30)

³ Os dois estão entre os maiores arquitetos do séc. XX. Niemeyer ao projetar Brasília se inspirou no trabalho de Corbusier para planejar os blocos residenciais.

Entretanto, conclui Ortiz que “espremida entre o pensamento conservador e a questão nacional, tal como ela havia sido posta, a modernização foi assumida como um valor em si, sem ser questionada” (idem, p.37), pois “os sinais da ‘modernidade’ brasileira indicam que realmente ‘somos’, e que por isso não mais devemos nos rebelar na direção de um outro (*sic*) futuro” (idem, p. 210) ¹.

1.2 ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros

A instituição foi uma das mais influentes do desenvolvimentismo, atingindo diversos setores da economia e da cultura brasileira, a tal ponto que organizações expressivas do período pautaram suas práticas pelas teorias desenvolvidas pelo ISEB: o CPC (Centro Popular de Cultura²), através da atuação de um dos membros do instituto, o sociólogo Carlos Estevam Martins³, que estava envolvido com o núcleo do Teatro de Arena e que originou o primeiro CPC no Rio de Janeiro, assumiu a presidência do Centro; e o MCP – Movimento de Cultura Popular de Recife, coordenado pelo pedagogo Paulo Freire, filiado aos pensamentos isebianos (ORTIZ, 1998, p. 48).

¹ Este pensamento é desenvolvido de forma bastante interessante em todo o livro *A Moderna Tradição Brasileira*, São Paulo: Brasiliense, 1988.

² O CPC, como relata Mostaço, “constituiu-se na mais abrangente e palpável experiência de cultura popular levada a efeito no país”, ainda que para o autor suas efetivas realizações tenham sido pequenas. Inicialmente, a partir de recursos da UNE [União Nacional dos Estudantes], e posteriormente por seus próprios meios, o CPC “possuía uma editora de livros, uma gravadora de discos, uma agência de distribuição, ateliers e oficinas próprias de artes gráficas, artes plásticas, fotografia, dispositivos cênicos para shows e peças de teatro, além do famoso caminhão adaptado em palco que percorria praças e outros logradouros para apresentar espetáculo”. Com o golpe militar de 1964 os CPCs tornam-se ilegais, forams desativados e seu patrimônio destruído (MOSTAÇO, 1982, p. 59). Embora tenha recebido muitas críticas, que diversas vezes são justas, não se pode desconsiderar a importância desse movimento.

³ O sociólogo participou na adaptação de termos de economia para a peça *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Viana Filho montada para ser apresentada em sindicatos, favelas, escolas e organizações de bairro, juntamente com *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri. Posteriormente, as duas obras foram preparadas para um circuito universitário e popular, que originou o primeiro CPC. A iniciativa foi tão bem recebida pelos estudantes que se espalhou por diversas cidades do país e recebeu apoio da UNE – União Nacional dos Estudantes. Carlos Estevam Martins presidiu a instituição durante seus primeiros anos, posteriormente passando a função para Ferreira Gullar (MOSTAÇO, 1982, p.57).

Os isebianos *remodelaram* o conceito de cultura analisando a questão do ponto de vista filosófico e sociológico, não mais da perspectiva antropológica como haviam feito Silvio Romero ou Gilberto Freyre (idem, p. 45):

Mas eles insistirão sobretudo no fato de que a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos (...) (ibidem, p.46).

As teorias produzidas por esse grupo de intelectuais se popularizaram a tal ponto que se tornaram “senso comum” e “religiosidade popular” nas discussões sobre cultura brasileira (ORTIZ, 1998, p. 47). Na esfera da cultura, nos anos 1960, tornou-se comum entre cineastas, escritores, atores e músicos o uso de conceitos cunhados pelo instituto, tais como “cultura alienada”, “colonialismo” e “autenticidade cultural”¹, como é possível perceber em textos de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal, que propunham “implantar um ‘teatro nacional’ em contraposição a um ‘teatro alienado’, cujo modelo seria o Teatro Brasileiro de Comédia”, bem como no manifesto *Uma Estética da Fome*, de Glauber Rocha (ORTIZ, 1985, p. 46).

A instituição influenciou também na decisão dos integrantes do Teatro Oficina pela profissionalização:

Outra coisa que teve muita influência sobre nós foi o ISEB, Instituto Superior de Estudos Brasileiros, um grupo de caras que pensava que cada um tinha que se comprometer com a realidade nacional. (...) De repente, com o ISEB existia uma força para pensar e assumir as coisas como elas eram. (...) Então criamos uma sociedade de seis pessoas (...). Então escolhemos a primeira peça que devia ser montada pela sociedade, A Vida Impressa em Dólar, de Clifford Odets. (CORRÊA In STAAL, 1998, p. 30)

E mesmo posteriormente, quando a obra de Odets deixou de fazer sentido para companhia, os conceitos cunhados pelo ISEB ainda faziam parte do discurso do Oficina, como será visto no tópico 2. *O Teatro Oficina*.

¹ Para compreender como esses e outros conceitos constituíram o pensamento isebianos consultar *Alienação e cultura: o ISEB*, em ORTIZ, Renato - *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

O instituto e suas teorias também foram expostos à crítica e uma das principais é que o pensamento isebiano erigiu a *nação* como categoria central de reflexão, encobrando, assim, as diferenças de classes levando a “uma noção de ‘povo’ apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenzzinato, a *intelligenza*, os magnatas nacionais e o exército” (SCHWARZ, 1978, p.65)¹.

Ao final do governo desenvolvimentista de JK percebeu-se que o país havia crescido economicamente, mas questões graves como a desigualdade social e regional não haviam sido solucionadas (TOLEDO, 2005), além disso, polêmicas sobre a nacionalização do petróleo, questões ideológicas e a situação política do país geraram diversas crises e modificações no cerne da Instituição, até o seu encerramento após o golpe militar.

1.3 Consolidação da Indústria Cultural

Durante as décadas de 1960 e 1970 consolida-se no Brasil o mercado de bens culturais, primeiro através da televisão e da publicidade, posteriormente através do cinema, das indústrias fonográficas e editoriais. Embora desde os anos 1930 esses setores já existissem ainda não se haviam constituído como mercado, pois “não é a realidade concreta dos modos comunicativos que institui uma cultura de mercado, é necessário que toda a sociedade se reestruture para que eles adquiram um novo significado e uma amplitude social” (ORTIZ, 1988, p. 38).

Esta reestruturação a que se refere Ortiz ocorrerá somente após o golpe de 64, pois a política cultural do governo militar não era apenas de repressão, mas também de criação de atividades desenvolvidas pelo Estado que tinham por objetivo

¹ Para compreender como se desenvolveu este pensamento pode-se consultar Cadernos Brasileiros, *Quem é o Povo no Brasil?* De Nelson Werneck Sodré. Para visualizar uma crítica às consequências desse pensamento assistir *Terra em Transe*, de Glauber Rocha.

a integração nacional - é do período o lema *Integrar para não Entregar*. O Estado militar percebe a eficácia dos meios de comunicação de massa nesse sentido e cria instituições, como o Sistema Nacional de Telecomunicações (1967), mas, principalmente, firma parcerias com a iniciativa privada, consolidando os grandes conglomerados que controlam esses meios como a TV Globo e a Editora Abril (idem, p.83).

Essa união tem como eixo o conceito de integração nacional, que para o Estado era entendido como “unificação política das consciências” (idem, p. 118), enquanto que os empresários entendiam como integração e desenvolvimento de mercado (idem). Consequentemente submeteu-se a produção cultural desses meios ao controle ideológico do Estado e aos imperativos de ordem econômica (idem, p. 153).

O meio de comunicação que logrou com maior êxito a unificação foi o sistema televisivo que, transmitindo uma programação única em rede nacional, mas elaborando alguns programas direcionados para cada região do país, agregou características regionais e nacionais em um único veículo, ganhando um caráter aglutinador e de aparente diluição das idiosincrasias nacionais. Além disso, transformou os conceitos de nacional e popular, tão polêmicos nos anos 50 e 60: *popular* tornou-se o produto de maior aceitação pela população, aquele que tem maior venda, substituindo as noções anteriores que se tinha sobre esse conceito¹; *nacional* deixou de ser sinônimo de nação integrada para representar “a interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional” (idem, p. 165).

¹ Amplamente discutido por diversos intelectuais o conceito de popular já foi, em alguns casos, associado ao folclore, em outros às manifestações realizadas junto às classes populares e que visam discutir problemas sociais. Ver Ortiz, 1988, p. 161-162.

A transformação do conceito de nacional, embora se consolide nos anos 1970, portanto período posterior ao foco desta pesquisa mostra-se pertinente de ser estudado, pois essa mudança já havia se iniciado em 1967.

A discussão se instaura primeiramente no âmbito internacional. Setores como o cinema e as fotonovelas polarizaram-se quanto ao tema do realismo, tendo de um lado o realismo reflexo, que propunha refletir a realidade, e de outro o realismo reflexivo, que pretendia gerar reflexão sobre a realidade (idem, p. 173).

Ao ser tratada em território nacional esta questão recebe um agravante: a problemática anterior da construção da “realidade” brasileira (idem, p. 174). As iniciais produções nacionais, principalmente de fotonovelas e telenovelas, seguiam um padrão internacional e tinham temática estrangeira. Para consolidação de um mercado cultural brasileiro, era necessário uma aproximação entre produto cultural e consumidor, ocasionando, desta forma, a necessidade de criar uma linguagem comunicante e que tratasse de temas nacionais. Assim, quando a televisão logra desenvolver tal linguagem, tendo como carro chefe as telenovelas, formando uma dramaturgia televisiva brasileira que contava com a participação de autores como Oduvaldo Viana Filho, Plínio Marcos, Vinícius de Moraes ou através adaptações de livros de Antônio Callado e Jorge Amado (idem, p. 176), conseguiu-se, além de um arrebatamento da audiência, instaurar um realismo reflexo outorgando à televisão a qualidade de espelho da realidade brasileira (idem, p.178). Como se percebe em depoimento de Daniel Filho:

Quando deixei de imitar a problemática de um toureiro e comecei a fazer a história de um jogador de futebol. O nosso gangster é o Mineirinho. E esse tipo de coisa trouxe não só a qualidade, mas trouxe também a verdade. E assim acho que trouxe cultura para a novela. A televisão deve ser um espelho que mostre a verdade em que você vive. Então a televisão é a sua realidade (ibidem).

Muitos artistas oriundos dos movimentos teatrais populares - no sentido de trabalhos realizados junto às classes populares e o operariado - dos 50 e 60 passaram a atuar no sistema televisivo. Estes artistas compreendiam o setor televisivo como um meio que difundiria, de fato, suas ideias para as camadas populares, ou ainda como espaço de descoberta de um modo de interpretação brasileiro¹.

Porém, Ortiz faz uma instigante reflexão: ao aceitar que a ideologia nacional-popular dos anos 50/60 se exprima política e culturalmente no interior da indústria cultural, “aceita-se a ideia de que a cultura se ‘desalienou’ na medida em que o Ser nacional se realizou” (idem, 181), da mesma forma que

como não há dúvidas sobre a consolidação de uma indústria da cultura de caráter nacional, aceitarmos que a realidade da sociedade seja idêntica à proposta do realismo nacional-popular significa admitir que a identidade brasileira se efetivou (idem, p. 181).

Porém, o que de fato se efetivou foi a indústria cultural, bem como o reflexo da sociedade criado pela sua perspectiva. A não dissociação desses planos impede uma tomada de consciência crítica da sociedade moderna em que se vive (idem).

O Estado militar contribuiu para a consolidação desse pensamento, pois além das parcerias com o empresariado cultural, operou através da criação de

¹Os depoimentos de Dias Gomes e Gianfrancesco Guarnieri utilizados por Ortiz são interessantíssimos e bastante esclarecedores, desta forma, optou-se por transcrevê-los: “Faço parte de uma geração de dramaturgos que levou entre os anos 50 e 60 a bandeira quixotesca de um teatro político e popular. Esse teatro esbarrou numa contradição básica: era um teatro dirigido a uma plateia popular, mas visto unicamente por uma plateia de elite” (Entrevista com Dias Gomes, *Opinião*, 26 de fevereiro – 4 de março, 1973, p. 19 *apud* ORTIZ, 1988, p. 180). “Eu acho que é na televisão o ator aprendeu a interpretar dentro dos padrões de atuação brasileiros, imitando o homem brasileiro, a realidade brasileira, pela qual nós tanto lutamos no teatro de Arena, Oficina etc. Ou seja, deixar a impostação do teatro estrangeiro e viver mais a nossa realidade de interpretação. Eu vejo isso na televisão, e era o que nós pregávamos em 55 e 66. No teatro daquela época o ator não podia dar as costas ao público, não podia se coçar, não podia ter naturalidades que foram quebradas pela televisão. Eu vejo a televisão como um lugar de interpretação naturalista, como um certo *relax*, sem tensões, dentro do mais real possível” (Entrevistas com Gianfrancesco Guarnieri, IDART: história da telenovela *apud* ORTIZ, 1988, p. 180).

Sistemas de cultura e educação, bem como de Conselhos (como o Federal de Cultura - CFC) e Comissões (como a de Cultura Popular).

Estas instituições puderam ser formadas somente por intelectuais conservadores e representantes da “tradição”, o que, ideologicamente, colocou o golpe de 1964 não como ruptura, mas como continuidade do pensamento sobre cultura brasileira desenvolvido a partir de Sílvio Romero no final do século XIX (ORTIZ, 1985, p. 91)¹: a valorização da mestiçagem, enfatizando os “aspectos ‘positivos’ das culturas, ou seja, as suas contribuições (a música, a língua, a cozinha) para uma cultura sincrética.” (idem p. 94). A reafirmação do mito do Brasil cadinho, tal qual desenvolvida pelos conselhos e comissões, criará no imaginário nacional a ideia de aculturação pacífica, em que a cultura do “branco” entrou em contato com a cultura do “negro”, subentendendo uma forma pacata de contato, sem levar em consideração as mazelas e a violência do sistema escravista. Desta forma, o Estado autoritário travestiu-se em democracia, através do conceito de harmonia entre partes heterogêneas, e a cultura brasileira concretizou-se como espontânea, sincrética e plural (idem, p.91-96).

O estudo da consolidação da indústria cultural brasileira corrobora a ideia de identidade nacional construída pelo Estado, pelos intelectuais e pela cultura de massa. Essas três forças estiveram, no decorrer da história brasileira, vinculadas, em maior ou menor grau, porém, sempre presentes na construção de uma identidade cultural para o país.

¹ Este argumento é desenvolvido por Ortiz da seguinte forma: ao mencionar Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre, editada em 1930, o autor coloca a obra como continuísta dos trabalhos de Romero (realizados na virada do século XIX para o XX), afirmando que Freyre apenas fizera a troca do conceito de raça por de cultura; posteriormente Ortiz esclarece que Freyre foi um dos integrantes do CFC - Conselho Federal de Cultura criado durante a ditadura militar (ORTIZ, 1985, p. 93, nota nº 28).

A conclusão de Carlos Guilherme da Mota respalda este pensamento, que será balizador nos estudos que se seguem, mostrando-se pertinente transcrevê-la:

Não existe, nesse sentido, uma Cultura Brasileira no plano antológico, mas sim na esfera das formações ideológicas de segmentos altamente elitizados da população, tendo atuado, ideologicamente, como um fator dissolvente das contradições reais. 'Democracia racial', 'história incruenta', 'homem cordial', 'caráter nacional' etc. transformaram-se com facilidade em moedas correntes nessa 'cultura'. A ausência sistemática de estudos sobre movimentos sociais de porte (Balaçada, Farroupilha, 1930) e de linhagens ideológicas significativas passa a ser um dado essencial que está a indicar a omissão exemplar em relação a temas centrais que deveriam marcar o travejamento central dessa "cultura" (...) Ainda no plano do vocabulário, não parece difícil visualizar o circuito percorrido de 1930 a 1974¹, no plano das produções culturais, indicando a existência de uma sucessão de momentos nos quais noções como "civilização brasileira", "cultura brasileira", "cultura nacional", "cultura popular", "cultura de massa", marcariam os horizontes ideológicos da intelectualidade progressista – incrustada, ela mesma, na camada dominante (1977, p. 287).

A indústria cultural, além dos aspectos levantados, atuou de forma definitiva sobre um ponto específico e importante para este trabalho e, teoricamente, “inerente” à *cultura brasileira*: a sensualidade. Dentro deste quadro se tem duas vertentes: uma presando pela “moral e bons costumes” e outra pela liberdade individual e sexual.

No campo literário duas publicações expressam de forma significativa o panorama da época: de um lado a coluna *As Garotas*, de Alceu Penna, publicada na revista *Manchete*, e de outro *O Pasquim*, semanário coordenado por Ziraldo, Luiz Carlos Maciel e outros.

As Garotas, de Alceu Penna, “prenunciaram, pregaram e difundiram entre 1938 e 1964, as tendências de liberdade, independência e emancipação da mulher

¹ Ano em que termina o período analisado pelo autor em sua tese de livre-docência, defendida em 1975 e publicada em 1977, período que, segundo o autor em seu posfácio, “o processo de fechamento e cristalização do *sistema ideológico* em questão foi completado” (p. 291). Mota cita diversos eventos que justificam sua afirmação, tais como o assassinato, no Serviço de Segurança Pública de São Paulo, do diretor da TV Cultura e professor de comunicações na USP Wladimir Herzog, a *Política Nacional de Cultura* elaborada em “discussões secretíssimas do Conselho Nacional de Cultura” (p. 292) e aumento do sucateamento do ensino público, fundamental e médio, em favorecimento do ensino privado e dos cursinhos preparatórios para o vestibular, acarretando na conhecida seleção econômica para o acesso ao ensino superior (idem).

ocidental, às vezes à frente dos modismos mostrados pelo cinema e pela moda” (GONÇALO JÚNIOR, 2011, p.12). Mesmo assim, as belas garotas da classe média-alta carioca retratadas por Penna agiam de modo bem-comportado, “curtiavam a vida a bordo de *Cadillacs* sem a necessidade de companhias masculinas. Elas saíam sozinhas para os bailes de Carnaval e paqueravam com braços, pernas e colos à mostra” (ibidem).

Já o semanário *O Pasquim*, publicado em 1969 e 1971, foi responsável por uma das mais escandalosas¹ entrevistas do jornalismo brasileiro, concedida por Leila Diniz. Na matéria a jovem atriz carioca “tocou em assuntos proibidos em público – como amor livre, virgindade, casos com homens casados – numa fala pontuada por uma sequencia de palavrões” (CARMO, 2011, p. 338).

Claro que há de se observar o intervalo de cinco anos que separa as duas publicações, período em que muitas manifestações na área cultural e na política aconteceram². Entretanto, os periódicos são significativos do movimento de liberdade e repressão, operado em esferas da classe média, quanto à sexualidade. Uma das consequências da busca pela liberdade sexual e expressão da sensualidade foi a aproximação da classe média carioca³ com a cultura do samba, representando um passo definitivo para o reconhecimento da arte dos morros como “instituição cultural nacional de um país que buscava se impor como um espaço de pluralidade e de inclusão” (FERREIRA, 2004, p. 360). Os sistemas de comunicação

¹ Como relata Carmo “A entrevista mexeu com a moral e os bons costumes da época a ponto de o então ministro da justiça, Alfredo Buzaid, assinar, dias depois, o apelidado ‘decreto Leila Diniz’, reinstaurando a censura prévia no Brasil” (2011, p. 338).

² Entre elas o Tropicalismo e as encenações de *O Rei da Vela* e *Roda Viva*, ambas pelo Teatro Oficina. A companhia apresentou, na última obra citada, o primeiro nu feminino do teatro, diga-se, *oficial*, brasileiro, protagonizado por Ítala Nandi. A atriz, que em 1967 em *O Rei da Vela* interpretou Heloísa de Lesbos, no mesmo ano concedeu entrevista semelhante à de Leila Diniz para o especial *A Mulher Brasileira, hoje* da revista Realidade, que foi apreendida antes de chegar às bancas (FARO, 1999, p. 128).

³ Havia pouquíssimos anos que o Rio de Janeiro deixará de ser a Capital Federal, transferida para Brasília em 21 de abril de 1960, sendo ainda o polo irradiador de tendências, e termômetro da *cultura brasileira*.

de massa contribuíram amplamente para consolidação dessa imagem do carnaval carioca. Datam do mesmo período: as primeiras transmissões dos desfiles das escolas de samba pela televisão e os primeiros LPs de samba-enredo.

Além disso, dessa “integração” entre a classe média e a favela é que ocorreu, em 1963, a consagração da mulata¹ que, no final da década, “exibindo suas formas sensuais e requebrando freneticamente ao som da bateria, tornou-se a figura máxima do que passou a ser projetado no mundo como ‘o maior espetáculo da Terra’” (idem, p. 356), transformando-se no estereótipo da *mulher brasileira*.

Entretanto, em 1967 o quadro cultural ainda era outro, como será visto na sequência.

1.4 Produções Teatrais do Período

Diversas companhias relevantes atuavam na cena brasileira durante os anos 1960, principalmente no contexto paulistano e carioca. No entanto, neste breve panorama serão estudados apenas o Teatro de Arena², os CPCs e o Grupo Opinião, pois estas, da mesma forma que o Teatro Oficina, faziam oposição ao tipo de teatro realizado pelas companhias que se haviam estabelecido na década de 1950.

¹ Como demonstra Ferreira ao relatar as consequências do desfile do Salgueiro, de 1963, com o enredo “Chica da Silva”, de Arlindo Rodrigues: “A mulata que personificava Chica da Silva na avenida concorreria no tradicional e sofisticado desfile de fantasias de luxo do Teatro Municipal” (FERREIRA, 2004, p. 356). A fantasia de *Rainha Rita de Vila Rica* foi vencedora do concurso: “Da passarela do samba, leia-se, o asfalto da avenida, [Chica da Silva] salta para os desfiles de fantasia de clubes fechados, em função do brilho, repercussão e o sucesso alcançados. Foi a glória de uma escola de samba – o Salgueiro – e de Isabel Valença, a passista que lhe emprestou o corpo” (SCHETTINO *apud* BARROS, 2010).

² O Teatro de Arena foi fundado em 1953, mas sua produção é mais próxima das realizadas na década de 1960, como será visto.

As companhias dos anos 1950, em geral, originaram-se dentro do Teatro Brasileiro de Comédia¹, cujo estilo de trabalho foi por muitos anos um padrão de qualidade. Porém, a estreia de *Eles não usam Black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de Zé Renato, montado pelo Teatro de Arena em 1958, mudou este parâmetro. O grupo atrelou às novas diretrizes de encenação, propostas pela Europa, temáticas do proletariado, apresentando-o “não como original, folclórico, naïf, ou outras adjetivações que costumavam diluir a característica de classe em meio a várias apreensões que confinavam o operário ao malandro” (MOSTAÇO, 1982, p. 35). Era uma montagem bastante modesta, se comparada ao “padrão TBC”, mas não por isso com menor qualidade estética ou de conteúdo.

Durante os agitados e politizados primeiros anos da década de 1960, a sede da companhia na Rua Teodoro Baima, da mesma forma que o teatro da Rua Major Diogo² havia sido nos anos 1950, foi o epicentro de onde partiam “as irradiações das principais linhas de atuação estético-teatrais” (idem, p. 57), através dos Seminários de Dramaturgia e estudos das teorias de Piscator, Brecht, Plekanov³ e Lukács⁴ (idem). Ainda segundo o estudo de Mostaço sobre a cultura de esquerda, o Teatro de Arena foi “o introdutor do caráter funcional da arte, fazendo de sua prática artística um ininterrupto diálogo entre essas duas funções sociais: arte e política.” (idem, p.47).

¹ Teatro Brasileiro de Comédia – TBC, fundado em 1948, foi um dos responsáveis por grandes renovações na cena brasileira. Além de ter sido o alicerce de diversas companhias, propiciou a profissionalização das artes cênicas em São Paulo. Seus padrões estéticos (diretores estrangeiros, prioridade de montagem de textos internacionais e encenação baseada em modelos europeus) e de produção (companhia constituída como empresa e consequentemente com todas as relações hierárquicas decorrentes de tal) foram posteriormente alvo de crítica de diversos grupos, entre eles o Teatro de Arena e o Teatro Oficina.

² Rua onde localizava-se o prédio do TBC.

³ Teórico e revolucionário russo, fundador do movimento socialdemocrata na Rússia.

⁴ Filósofo e crítico húngaro (13/4/1885-4/6/1971), conhecido por ter elaborado uma teoria marxista da arte.

Em 1961, com a grande agitação política gerada pela renúncia de Jânio Quadros, criou-se o ambiente fundamental para o surgimento dos CPCs, como relata um de seus ex-presidentes Carlos Estevam Martins: “(...) O CPC surge daí, decorrente da ideia de que era necessário aumentar as fileiras, politizando as pessoas a toque de caixa, para engrossar e enraizar o movimento pela transformação estrutural da sociedade brasileira.” (apud MOSTAÇO, 1982, p. 60). Os centros priorizavam o que entendiam por *arte popular revolucionária*¹ e integrando-se ao populismo da *frente nacionalista* que ditava, através do PCB, as estratégias políticas das práticas da esquerda (MOSTAÇO, 1982, p. 86). Dentro desse entendimento e na ânsia de comunicar-se com o povo, optou-se pela encenação de autos: *Auto dos 99%*, *Auto do Tutu Tá no Fim* e *Auto dos Cassetetes*.

Os CPCs queriam uma linguagem popular para atingir as camadas operárias, buscando nos autos a inspiração, como se essa linguagem de fato atingisse os seus objetivos. Porém, como relata Mostaço, “para as populações urbanizadas das grandes cidades onde o CPC atuava, esta forma teatral era tão desconhecida como o próprio teatro, como qualquer teatro”² (idem, p. 63).

A partir de 1964, com a dissolução dos CPCs, surge um novo grupo no Rio de Janeiro, o Opinião, que inicialmente consistia em uma ação política. Somente no ano seguinte à estreia constitui-se como companhia. Os cantores Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia), com direção de Augusto Boal, organizaram um show musical, produzido para protestar contra a situação política que se instaurou no país, como relata Schwarz:

¹ Ver MARTINS, C.E. “Ante-Projeto do Manifesto do CPC”, in *A Questão da Cultura Popular*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

² É interessante observar que ambos, autor e cepecistas, não voltaram os olhos para os espetáculos populares do período, os circos, circo-teatros, as chanchadas cinematográficas etc. Gêneros com linguagem absolutamente acessível e aprazível para a camada da população que se queria atingir, porém, discriminada pela intelectualidade, até mesmo pela que queria sentir-se povo. Esta relação será tratada no tópico 1.2.2 *Da Cultura do Populacho para a Alta Cultura*, no Capítulo III.

Neste enredo, a música resultava principalmente como resumo, autêntico, de uma experiência social, como a opinião que todo cidadão tem o direito de formar e cantar, mesmo que a ditadura não queira.(...) O sucesso foi retumbante. (1978, p. 80).

Derivado dos CPCs e, portanto, alinhado com a *frente nacionalista*, o Opinião delineou-se como uma companhia de protesto e propaganda política, com um enorme público estudantil. Embora existam diversas críticas às ações da companhia, ela foi responsável pela criação de um canal de comunicação entre palco e plateia até então desconhecido, “alterando o lugar social do palco” (idem, p. 81), deixando-o aberto para “o argumento ativo, livre de literatice” (ibidem).

Para Mostaçõ esta comunhão era vista com ressalvas:

Como nos ritos religiosos, onde os mitos subjazem numa forma conhecida pelos fiéis circunscrevendo, portanto, um código todo próprio, Opinião operava uma comunicação de circuito fechado: palco e plateia irmanados na mesma fé.(1982, p. 77)

Entretanto, o que se mostra pertinente observar é que através desses espetáculos (do Arena, CPCs e Opinião), além das renovações estéticas, modificou-se o público teatral e a relação artista-plateia: de um lado artistas jovens e intelectualizados, do outro estudantes que viviam o momento áureo do movimento estudantil no país (SCHWARZ, 1978, p. 81), ambos falavam a mesma língua e tinham os mesmos costumes (ibidem).

O Teatro Oficina também contribuiu, pelos mesmos fatores, para esta transformação, porém, acrescentou outros matizes ao quadro.

2. O Teatro Oficina

Fundado em 1958 por alunos do curso de direito do Largo do São Francisco, iniciou suas atividades como grupo de amadores, dirigido por Amir Haddad. O grupo era fortemente influenciado pela filosofia existencialista de Albert Camus¹ e Sartre², fato que “propiciou um aprofundamento no pensamento destes autores, submersão esta que viria radicalizar posições diluídas até então no seio da Oficina e ajudar o grupo a assumir novos rumos de ação” (MOSTAÇO, 1982, p. 52), levando-os a profissionalização.

A companhia aproximou-se do Teatro de Arena e embora os dois grupos não tenham alcançado uma afinidade ideológica e cultural comuns, foi sob influência do Arena que o Oficina buscou discutir também questões nacionais, mas, inicialmente, por meio de textos estrangeiros que funcionassem como uma metáfora da realidade brasileira. Desta forma, a companhia encenou *A Engrenagem*, adaptação de um roteiro cinematográfico de Sartre (1959), *A Vida Impressa em Dólar*, de Odets (1961), *Os Pequenos Burgueses* (1963) e, posteriormente já durante o regime militar, *Os Inimigos* (1964), ambos de Górkí, entre outros textos.

O Teatro Oficina buscava uma via de atuação sócio-política distinta da tomada pelo Teatro de Arena e oposta ao *agitprop*³ dos CPCs:

(...) o Oficina articulava uma coerente ascensão de compromisso sócio-político com seu tempo, através de uma identificação estética com sua classe e seu país. Negando atrelar-se aos compromissos populares então em voga, o Oficina atingia com certo tiro ao alvo da questão naquele momento: a classe que frequentava o teatro era a pequena burguesia, e era ela quem estava sendo mobilizada contra a propaganda revolucionária. Portanto um apelo à conscientização só poderia ser efetivado dentro da perspectiva da mesma classe. O Oficina, negando-se na prática a encampar a frente nacionalista que carregava o grosso da produção artística, fazia por seu público um duplo trabalho: propunha-lhe uma opção ideológica claríssima; ao

¹ Escritor, romancista, ensaísta e filósofo argelino.

² Filósofo existencialista francês do início do século XX. Suas teorias, que fascinaram os integrantes do Teatro Oficina, compunham também o quadro teórico do ISEB.

³ “Agitação de propaganda” método de divulgação comunista.

não mistificá-lo, permitia que esta opção se efetivasse fora das paredes do teatro. (idem, p.73).

Porém, ao final do ano de 1966, o Teatro Oficina organizou temporadas com seu repertório para poder reconstruir sua sede, arrasada por um incêndio, revendo, assim, sua trajetória à luz de outros tempos, diferentes daqueles que fizeram a companhia levar à cena peças como *A Vida Impressa em Dólar*¹. Rever as produções anteriores foi transtornador, como expressa José Celso “era terrível para mim (*sic*) ver a plateia dos sábados se deliciando com a mensagem boboca, nojenta mesmo, que Ralph, personagem de *a Vida Impressa em Dólar*, concluía a peça.” (CORREA, 1968 *In* STAAL, 1998, p.100).

Diante de tal insatisfação:

Sentiu-se a necessidade premente de se estudar a ‘cultura brasileira’, de se encontrar com o homem brasileiro e seu meio geográfico, social e político. Não se tratava, entretanto, apenas de encontrar o homem brasileiro no sentido cultural, mas também de encontrar uma nova forma, uma maneira nativa para se comunicar a realidade do país (SILVA, 2008, p.142).

Estimulados pelos trabalhos que a arquiteta Lina Bo Bardi vinha realizando desde 1959 (EICHBAUER, 2012, p.261), que visavam romper as “categorias” das obras de arte (BARDI, 1959 *apud* MACHADO/SANTO, 2008, p.9), expondo objetos de uso cotidiano no Nordeste em mostras em São Paulo e na Bahia², a companhia passou a deitar um novo olhar sobre estéticas teatrais nacionais, tratadas com resguardo pelo teatro culto.

Orientado por esse desejo o Teatro Oficina entrou em contato com Luiz Carlos Maciel para organizar estudos teóricos e práticos que levariam à encenação de *O Rei da Vela*.

¹ Peça de Clifford Odets encenada no período de consonância com as teorias do ISEB, conforme apontado no 1.1.1 ISEB – Instituto Superior de Estudo Brasileiros, deste capítulo.

² Lina Bo Bardi organizou em 1959 a mostra *Bahia*, no Parque do Ibirapuera, levando para São Paulo os mais variados objetos de uso cotidiano do Nordeste (carrancas, carros de boi em miniatura, canecas etc.). Em 1961 foi convidada a fundar o Museu de Arte Moderna da Bahia, que funcionou até 1964 quando foi fechado pelo regime militar. Em 1963 organizou a exposição *Nordeste* e em 1969 *A Mão do Povo Brasileiro*, ambas no MASP (MACHADO/SANTOS, 2008, p.4)

3. A redescoberta de *O Rei da Vela*

Luiz Carlos Maciel, gaúcho que residia em Salvador, dirigia a Escola de Teatro da Bahia¹ e escrevia para os suplementos culturais de *O Estado de São Paulo*, *Jornal do Brasil* e para revista *Senhor* (MACIEL, 1996, p.39) quando foi convidado por José Celso para trabalhar com o Teatro Oficina:

José Celso não me conhecia como artista, jamais vira uma só de minhas montagens. No entanto, me quis como diretor de um espetáculo do seu grupo teatral. Me quis certamente por estar de acordo com o que eu escrevia. Porque respeitava minhas ideias. Mais que um artista, para ele eu era um intelectual, 'eu sabia das coisas' – e isso bastava para que me confiasse a direção de um espetáculo de seu grupo (MACIEL, 1996, p. 143).

Os dois artistas tinham grande afinidade ideológica e estavam transformados com as ideias de Wilhelm Reich² e Norman Mailer³, e através da leitura desses autores os dois perceberam que “não bastava desejarmos modificar o mundo, se a mudança não partisse de nós próprios. Era necessário, antes de mais nada, transformar a si próprio, libertar-se do controle do sistema” (idem, p.146). E o primeiro passo para liberdade era a emancipação sexual, pois, segundo Reich, “as massas submetidas são condenadas a um sexo insignificante, porque o verdadeiro prazer é libertário e não admite a opressão individual (ibidem). Esta questão passou a ser cabal para José Celso e perpassou toda a trajetória do Oficina, intensificando-se a partir dos anos 1990.

Além disso, José Celso e Maciel também eram leitores de Gordon Craig, Meyerhold, Brecht e Antonin Artaud, artistas que mostravam o caminho para as

¹ A primeira escola de teatro do Brasil a ser vinculada à uma universidade.

² Segundo as palavras do próprio Maciel, o psiquiatra alemão dizia que “um sistema de dominação não funciona apenas pela imposição da força bruta, mas sim, principalmente, pela introjeção, na cabeça de cada indivíduo, através da educação, das formas de caráter necessárias à dominação” (1996, p. 145).

³ Também conforme Maciel, o jornalista estadunidense “liga conformismo político ao câncer e assinala o caráter revolucionário do que chama de ‘o bom orgasmo’ em oposição à ‘impotência orgástica’ que caracteriza o homem comum. O orgasmo gratificante capacita o indivíduo a se tornar um ser íntegro, ou seja, revolucionário” (idem, p. 146).

inovações que os jovens diretores, ambos de formação stanislavskiana, pretendiam tomar: investigar uma linguagem teatral feita “através dos recursos e meios expressivos do espetáculo, ou seja, do que está fora do papel, do que não pode ser posto no papel” (idem, p.147).

A atuação de Maciel como diretor do novo trabalho da companhia não se efetivou, porém, deu-se início ao Laboratório de Interpretação Crítica que, partindo de estudos de Brecht buscava um “modelo de interpretação específico para o ator brasileiro, um ator que expressasse não teórica, mas carnalmente, nossa realidade. Isso foi em 1967” (ibidem, 163).

Entretanto, terminado o Laboratório e a parceria do Oficina com Maciel, a companhia estava carregada de novos recursos expressivos mas ainda não havia encontrado um texto, preferencialmente de autor brasileiro, para realização de “um espetáculo de teatro realmente inovador” (ibidem, 165). Questionado, Luiz Carlos Maciel lembrou-se de um texto que conheceu através de um antigo professor em Porto Alegre, Ruggero Jacobbi. O texto entusiasmara muito Maciel, que planejou encená-lo, mas várias vezes adiou a empreitada: *O Rei da Vela*, do então esquecido modernista Oswald de Andrade.

O texto, que já era conhecido por José Celso, pareceu-lhe na primeira leitura, inexpressivo, mudo (CORREA, 1967 *In* STAAL, 1998, p. 85). Porém, neste segundo momento, o encenador pôde apreender toda sua potência: tanto o leitor, quanto o momento em que a obra foi relida, eram outros.

4. Uma encenação tropicalista

A obra de Oswald de Andrade “veio ao encontro dessa necessidade, quase que irracional e meio confusa, de romper com os valores asfixiantes de uma ordem social, política e moral” (SILVA, 2008, p.144). Neste período, o Teatro Oficina percebe a constrangedora semelhança entre o espírito da “cultura nacional” do integralismo com o projeto de “cultura nacional” da esquerda: “Uma mesma cultura exótica, folclorista, apologética, mentirosa, romântica e pseudo-revolucionária” (CORREA *In* STAAL, 1998, p. 101). Da mesma forma que Oswald de Andrade, a companhia “ri disso tudo e furiosamente devora esse Brasil de papelão, *Ersatz*¹ da nossa verdadeira história” (idem).

José Celso percebe na escrita de Oswald de Andrade, na sua não linearidade, no rompimento de limites entre linguagens, fundindo citações literárias, música, circo, cabaret etc. a criação de uma cultura *pop* brasileira em 1933, muito antes de se falar em tal estética. Afinal, o *pop* só se constituiria justamente na década de 1960. Essa percepção fez com que José Celso utilizasse com força total as influências que invadiam o país, transformando a encenação de *O Rei da Vela* em um dos marcos do Tropicalismo.

¹ Sm (o. PI) 1 substituição, compensação. 2 substituto. 3 sucedâneo. 4 reposição, compensação. (dicionário - <http://michaelis.uol.com.br/escolar/alemao/index.php>).

4.1 Tropicalismo

O movimento Tropicalista pode ser entendido como “ponto de convergência” (LONTRA *In* CYNTRÃO, 2000, p.53) das varias manifestações de vanguarda¹ que nos anos 1950 e 1960 fervilhavam nas artes, literatura e moda.

Utilizando-se dos meios de comunicação de massa, agregou “numa postura sinérgica, características de cada uma dessas vanguardas, oferecendo-se, portanto, como síntese de um período e perspectiva de atualizar, em plenitude, o ideal modernista” (idem, p. 32), principalmente no que tange alguns alicerces desses movimentos como a liberdade formal e o nacionalismo crítico (idem, p. 13), preceitos que a partir dos anos 1950 foram abafados pelos projetos desenvolvimentistas do governo de Juscelino Kubitschek² (idem, p.14).

O movimento tropicalista resgata a Antropofagia oswaldiana, porém sob uma nova perspectiva, como relata Favaretto:

O que o tropicalismo retém do primitivismo antropofágico é mais a concepção cultural sincrética, o aspecto de pesquisa de técnicas de expressão, o humor corrosivo, a atitude anárquica com relação aos valores burgueses, do que a sua dimensão etnográfica e a tendência em conciliar as culturas em conflito. Constrói um painel em que o universo sincrético se apresenta sob forma de um presente contraditório, grotescamente monumentalizado, como uma hipérbole distanciada de qualquer origem (FAVARETTO, 1979, p. 55).

Porém, é importante lembrar que antes de constituir-se como um movimento com princípios definidos - que posteriormente seriam sintetizados pelo

¹ Nas artes plásticas: Concretismo e Neoconcretismo (1956-1959). Na literatura: Concretismo (1956), Neoconcretismo (1959), Revista Tendência (1957), Poesia Práxis (1962), Revista Violão de Rua do CPC-UNE (1962), Poema-Processo (1967) (LONTRA *In* CYNTRÃO, 2000)

² A primeira investida para modificação desse quadro deu-se através da literatura por meio dos Concretistas que, embora tenham sido criticados por não se deterem sobre questões sociais, mas apenas sobre temas estéticos e formais, desvelaram a crítica ao processo de “culturalização de massas, oficializado e ufanista” (ibidem, p. 22), realizado por meio de linguagem simples, tradicionalmente acessível e de fácil decodificação que respaldava a ideologia do desenvolvimento (ibidem). A iniciativa foi seguida de outros movimentos e grupos literários, tais como Neoconcretismo (1959), Tendência (1957), Poesia Práxis (1962), Violão de Rua, vinculada ao CPC (1962) e Poema Processo (1967). (LONTRA *In* CYNTRÃO, 2000, p.18-29)

show-manifesto Vida, Paixão e Banana do Tropicalismo, que ficou apenas no papel - o que se convencionou chamar de Tropicalismo era uma série de ações espontâneas e independentes. Os jovens artistas que as realizavam, embora de forma isolada, tinham a mesma percepção sobre a realidade nacional, em termos políticos, culturais e artísticos: a existência, concomitante, da miséria, do subdesenvolvimento, das aristocracias arcaicas, com as vanguardas artísticas, as inovações eletrônicas, a industrialização e modernização das cidades. Em palavras tropicalistas: a coexistência absurda da palhoça e da bossa.

Desta forma, como sintetiza Roberto Schwarz, “apropriou-se de aspectos arcaicos da cultura para, jogando-os com os recursos mais modernos da era eletrônica, fazer a ‘alegoria do Brasil’” (1978, p. 45).

O movimento teve um momento de forte efervescência e posteriormente se extinguiu tal como era, mas deixou marcas profundas na cultura brasileira.

Pode-se dizer que o Tropicalismo teve um período embrionário sintetizado nas ideias do trio Rogério Duarte (designer gráfico), Hélio Oiticica (artista plástico, responsável pela revolucionária instalação *Tropicália*) e Luis Carlos Saldanha (fotógrafo).

Figura 1: Exposição *Tropicália*, 1967, Hélio Oiticica

Figura 2: Cartazes de Rogério Duarte

A influência dos três marcou toda uma geração de artistas. Assim, quando se diz que o filme de Glauber Rocha, *Terra em Transe*, provocou total identificação no elenco do Teatro Oficina, ao ponto da companhia dedicar a Glauber a estreia de *O Rei da Vela*, peça que por sua vez, foi assistida por Caetano Veloso antes de compor *Tropicália* (CORRÊA, 1972, in STAAL, 1998, p. 163), se está falando da reverberação das elucubrações daquela “trindade de bruxo” (CORREA in LEAL, 2009, Terra Magazine).

Um olhar sobre o trabalho de Rogério Duarte¹ contribuirá para formação do quadro no qual estava inserido o Teatro Oficina. O artista trabalhou com os conceitos usados pela *pop-art* - incorporação das histórias em quadrinhos, da publicidade, das imagens televisivas e do cinema - associados à vanguarda do concretismo - aproximação entre trabalho artístico e industrial, quadros construídos exclusivamente com elementos plásticos (planos e cores). Desta forma, seu trabalho “revelou-se ser uma face industrial das artes plásticas, o mesmo tipo de trabalho que Andy Warhol e tantas pessoas validaram e consolidaram” (DUARTE *apud* LEAL, 2009).

Hilda Lontra, ao revisar a literatura sobre o movimento, aponta dois momentos que são considerados iniciais: primeiramente, o festival da TV Record de outubro 1967 (no qual Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Os Mutantes, e Roberto Carlos foram vencedores), que marcou o fim dos cantores de smoking, das músicas de amor e da distância entre fãs e ídolos, dando início ao período das roupas coloridas (este aspecto será desenvolvido adiante), das músicas que podiam falar de qualquer coisa e da proximidade dos fãs (NIGRI, 2010, p. 26); em seguida, a estreia,

¹ O designer foi responsável pelos cartazes dos filmes: *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *A Grande Cidade*, *Meteorango Kid* e *A Opinião Pública*, entre outros; e das capas dos discos de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa e Jorge Mautner.

também em 1967, de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina, que colocou no palco “a realidade nacional brasileira jogada em contraponto com os valores tradicionais e consagrados do gosto popular” (LONTRA *in* CYNTRÃO, 2000, p. 39).

Neste período, circulava no Brasil entre os intelectuais, os conceitos de esquerda que valorizam muito mais uma postura anti-imperialista do que anticapitalista (SCHWARZ, 1979, p.35), com aquela formulação de “povo” que abrangia desde as massas trabalhadoras aos magnatas. Além disso, invadiam o país influências alienígenas, como a música *pop* e a eletrônica, os Beatles, Bob Dylan, o movimento *hippie* e o cinema de Goddard (LONTRA *in* CYNTRÃO, 2000, p. 39). Toda essa avalanche cultural era, paradoxalmente, fornecida para a população através dos meios de comunicação em massa dirigidos pelo Estado.

Porém, após 1968, com o AI-5, as redes de comunicação passaram a reforçar a divulgação do “milagre econômico” e da imagem do “Brasil Potência” (ibidem), podendo qualquer manifestação que se opusesse a esta imagem. Concomitantemente, o movimento tropicalista perdeu suas forças, seja porque “o que era crítica passou a ser curtição” (SANT’ANNA *apud* LONTRA *in* CYNTRÃO, 2000, p. 40), ou porque o que era antiinstitucional passou a ser apenas um rótulo e perdeu o sentido, ou ainda pelo aumento da censura. Entretanto é importantíssimo destacar que dentro do quadro sociopolítico-cultural de 1967 artistas de diversas áreas, de forma independente e simultânea, buscaram insubordinar os valores vigentes, romper com as linguagens institucionalizadas e interromper o discurso mítico-nacionalista (LONTRA *in* CYNTRÃO, 2000, p. 40).

4.1.1 A aparência tropicalista

Os festivais da canção em que se apresentavam os músicos tropicalistas foram palco não somente para uma nova música, mas também para uma nova postura do artista frente ao público:

A opção ideológica estava assumida. Para transforma-la em práxis, convinha utilizarem-se os mesmos recursos pelos quais se divulgavam os pensamentos dos dominantes: os canais de comunicação de massas. A mensagem deveria ser impactual: convinha conciliar o uso do corpo com o aparato cênico e a tecnologia eletrônica ao discurso (LONTRA in CYNTRHÃO, 2000, p. 43).

As apresentações, aos poucos, tornaram-se *happenings*, e o grupo foi estruturando uma linguagem visual através de sua indumentária (FAVARETTO, 1979, p. 34). As roupas fundiam as novas tecnologias têxteis da era industrial, tecidos sintéticos como o vinil, ainda pouco utilizado no Brasil¹, com peles animais, fios e tomadas elétricas, agregando ainda colares e elementos da umbanda e do candomblé, ou trajes caipiras; ou então, principalmente no caso de Gilberto Gil, batas com estampas marroquinas e acessórios que remetiam às culturas africanas. As fusões das últimas tendências da moda internacional e da indústria têxtil com elementos regionalistas e religiosos brasileiros operavam, segundo Caetano Veloso, como um “lembrete do nosso subdesenvolvimento” (Revista *Veja*, 1968, p.55).

As inovações na indumentária dos músicos tropicalistas iniciou-se através de Caetano Veloso ao apresentar *Alegria Alegria* acompanhado da banda argentina *Beat Boys*, como o próprio relata:

¹ Os tecidos sintéticos estavam sendo introduzidos neste período no mercado brasileiro pela empresa Rhodia (SANT'ANNA, 2010, p.18).

O fato é que, enquanto meu currículo era enunciado pelos apresentadores do programa, os Beat Boys, como estava estipulado que todos os grupos acompanhantes de cantores fizessem, apareceram no palco para ligar seus instrumentos e tomar posição, surpreendendo a plateia com seus cabelos longos, suas roupas cor-de-rosa e suas guitarras elétricas de madeira maciça. Iniciou-se uma vaia irada que eu interrompi entrando em cena com uma cara furiosa antes que meu nome fosse anunciado, o que assustou locutores, diretores, produtores e público. Esse susto foi tanto maior quanto a constatação de que a não-observância da tradição de usar *smoking* na gala desses festivais não se restringia aos meninos da banda: minha entrada intempestiva era ainda mais chocante por eu estar usando, diferentemente de todos os outros cantores, dos músicos e dos apresentadores, um terno xadrez marrom e uma camisa de gola rulê (sic) laranja-vivo (...) (1997, p.118).

Se observadas as proporções alcançadas futuramente pelos vestuários do cantor, pode-se afirmar que o *debut* se deu de forma discreta. Posteriormente, quando das preparações para apresentação de *É Proibido Proibir*, Regina Boni, então amiga do casal Caetano e Dedé Veloso, chamou a atenção de ambos para o impacto que as roupas poderiam causar, extrapolando a simples troca de *smokings* por ternos coloridos. O casal Veloso então incumbiu Regina Boni de criar os figurinos capazes de alcançar o efeito sugerido. E o resultado novamente relata Caetano Veloso:

Meu cabelo estava muito grande e, entregue à sua própria crespidão rebelde, mais parecia uma mistura do de Hendrix com os seus acompanhantes ingleses do Experience. Eu estava vestido com uma roupa de plástico verde e preta, o peito coberto de colares feitos de fios elétricos com tomadas nas pontas, correntes grossas e dentes de animais grandes (1997, p. 208).

Figura 3: Caetano Velos e Gilberto Gil em visual tropicalista criado por Regina Boni

A descrição de Veloso aponta que a criação de Regina Boni estava, em muitos aspectos, sintonizada com a moda jovem internacional, como a descreve Sant'anna:

Vestidos retos, simplificados, calças retas, cabelos curtos, cores intensas, acessórios baratos, tecidos e texturas inovadoras (à base de filamentos sintéticos, artificiais, papéis, etc.) eram elementos fundamentais na composição das novas formas vestimentares, assim como o preço barato. Do ponto de vista da matéria-prima, destacamos que a indústria têxtil e seu grande desenvolvimento na área dos tecidos artificiais e sintéticos, além de misturas de filamentos e acabamentos experimentais, davam o tom dos anos 60.

Estes têxteis, extremamente baratos e práticos, e feitos de maneira altamente industrializada, foram a base dos trajes acessíveis feitos em escala, isto é, um vestuário concebido e produzido de maneira massificada para consumo jovem (Mendes, Haye, 2003: 159-193; 195-197) (2000, 0 p. 142).

Regina Boni passou, então, a criar os figurinos de Caetano Veloso e Gilberto Gil e, posteriormente, foi responsável também pelas vestes de Chacrinha, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia. A repercussão na mídia foi enorme, levando-a a abrir uma loja em São Paulo, inaugurada com o nome de *Ao Dromedário Elegante*, cujas roupas eram confeccionadas conforme relata a ex-estilista:

Minhas roupas procuravam romper com a prisão que era a roupa naquele tempo, que obrigava a pessoa a ter uma determinada postura para sentar, pra levantar, pra se mexer. E trabalhava com materiais fora do sistema de distribuição. Comprava em bazar antigo no Brás, na Mooca,

vinham os tecidos, os botões de época, eu usava tudo. Fazia casacos de pele de coelho, que hoje em dia está na moda, mas fazia em rosa-choque, amarelo, verde. E também minhas roupas eram baratas. Era uma política de democratização da moda. (BONI in SANCHES, 2011)

Ao *Dromedário Elegante* nos propõe uma sugestiva reflexão: de um ambiente de criação coletiva, contestatória e transformadora, surge uma loja de roupas, em um bairro nobre paulistano¹, onde as pessoas podem comprar, como em qualquer outra loja, a última moda, porém nesse caso o consumidor adquire um protesto, e passa a levar em seu corpo peças que buscavam sintetizar os siameses brasileiros Luxo e Subdesenvolvimento.

Este procedimento dialogava com criações nacionais e internacionais da moda e das artes plásticas que, na década de 60, passou a ter grande integração com forte fluxo de informações e profissionais entre as duas áreas. Na moda internacional é o período dos *vestidos Mondrian* e da coleção *Pop Art*, de Yves Saint Laurent, da série *Vestidos-sopa*, de Andy Warhol, que apresentava peças descartáveis confeccionadas no pioneiro TNT (tecido-não-tecido); ou ainda criações futuristas de Pierre Cardin influenciadas pela corrida espacial.

Outra vertente, derivada do movimento *hippie*, negava as novidades tecnológicas e os sintéticos valorizando elementos naturais e peças de segunda mão, inspirando-se em culturas orientais como a Índia e o Marrocos, tais como as criações de Emilio Pucci (SANT'ANNA, 2010, p. 86).

Na moda nacional há as iniciativas da Rhodia em dialogar com as tendências mundiais, criando uma *moda brasileira*, inicialmente inspirada em produtos e elementos da cultura nacional, como a linha *Café*, de 1960;

¹ A loja localizava-se na Rua Bela Cintra, no bairro Jardins, em São Paulo, onde atualmente é a loja do estilista Reinaldo Lourenço. (BONI - http://www.vice.com/pt_br/read/regina-boni-v2n3?Contentpage=1)

posteriormente, através da união desses elementos com uma forma de apresentação que também fosse característica, criando assim os *desfiles-shows*, tais como *Brazilian Style* de 1964/1965 que contavam com “brasilidade autenticada” pela passagem de costureiros, manequins e coleções por locais como Ouro Preto, Salvador e Brasília (idem, p. 106), ou ainda o *desfile-show Momento 68* que apresentou uma coleção inspirada no Tropicalismo e contava com a participação de Caetano Veloso e Gilberto Gil (VELOSO, 1997, p. 141).

O intercâmbio entre moda e arte ocorria não somente através dos exemplos citados, em que estilistas inspiram-se nas artes plásticas ou artistas plásticos criam coleções, mas também por meio de *artes-vestíveis* ou *vestidos-de-artista*, obras que só se constituíam como tal se integradas a um corpo humano, como os trabalhos dos norte-americanos Jeanne Claude e Christo (SANT’ANNA, 2010, p. 82) e dos brasileiros Hélio Oiticica, Lygia Clark e Rubens Gerchman, que propunham a experiência de vestir a obra artística (idem, p. 95).

Além do conhecimento das criações da moda e das artes, os tropicalistas contavam com um embasamento teórico contundente, composto por autores como MacLuhan¹, que entendia os meios de comunicação como extensões do homem:

(...) assim como se usa uma pinça para aumentar a precisão das mãos e uma chave de fenda para girar um parafuso, os meios de comunicação seriam, na verdade, extensões dos sentidos do homem. Os óculos, por exemplo, são extensões do olho, a roupa é uma extensão da pele, a roda do carro é uma extensão do pé (NASCIMENTO, 2001).

Havia, ainda, outro artista, que operava em mão dupla, dialogando com as mesmas referências, porém, tornando-se também referencial para os músicos tropicalistas (SANTIAGO *apud* FAVARETTO, 1979, p. 35) e tinha como objetivo de

¹ Em 1964 publicou o livro *Understanding Media*, que na edição brasileira recebeu o título de *Os meios de comunicação como extensões do homem*, editora Cultrix, que, 25 anos antes da internet, continha a ideia de aldeia global: “uma rede mundial de ordenadores tornará acessível, em alguns minutos, todo o tipo de informação aos estudantes do mundo inteiro” (*apud* NASCIMENTO, 2001)

sua produção a criação de caracterização visual de atores para um espetáculo teatral: Hélio Eichbauer.

4.2 Hélio Eichbauer – o branco e preto e explosão tropical

Hélio Eichbauer, teve uma formação “humanista” (EICHBAUER in KOSOWSKI, 2006, p.99), tendo contato desde a infância com diversas áreas do conhecimento. Estudou pintura, música, matemática. Coursou Filosofia na Faculdade Nacional de Filosofia até 1961, quando visitou a Bienal de Arte de São Paulo e conheceu o trabalho de cenógrafo tcheco Josef Svoboda¹, o que o fez abandonar o curso e viajar para República Tcheca, pedindo para ser aluno particular do cenógrafo. A aventura deu certo e o jovem Hélio aperfeiçoou e adquiriu conhecimentos em desenho, marcenaria, serralheria, carpintaria e trabalhos manuais. Segundo o próprio artista sua formação com Svoboda foi “renascentista”, pois ele foi aluno particular de um grande gênio (EICHBAUER in KOSOWSKI, 2006, p.99).

Figura 5: Maquete para *Vassa Geleznova*, de M. Górkí. Praga, 1964

Figura 4: Maquete para *A Tempestade*, de W. Shakespeare. Praga, 1964

¹ Svoboda foi considerado nos anos 70 o maior profissional da área do mundo. Sua formação abarcava Artes Plásticas, Arquitetura e Teatro. Foi chefe dos cenógrafos e diretor técnico do Teatro Nacional de Praga de 1961 a 1992. Ele também foi co-fundador (1958) e diretor artístico (de 1973) do *Magika Laterna Theatre* (MANTOVANI, 19889, p.81).

Figura 6: Cenário de Josef Svoboda

Em 1966 Eichbauer viajou para Cuba para participar do Festival Casa de las Américas e viveu no país por um ano, trabalhando com o Teatro Studio. Neste período, o artista retomou a cor no seu trabalho: “Cuba, assim como o Brasil, me devolveu a cor. Eu era um pintor figurativo e de policromia e com Svoboda eu trabalhava com o preto, o branco, o cinza e luz” (EICHBAUER *in* KOSOWSKI, 2006, p.106). Em 1967, retornou ao Brasil e assumiu a tarefa de realizar a cenografia e os figurinos de *O Rei da Vela*, do Teatro Oficina. Nos anos 1970 e 1980 foi docente da Escola de Belas Artes da UFRJ, da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), então sob direção de Rubens Gershman, da Escola de Teatro Martins Pena e da UNIRIO. Atua na cena artística brasileira criando cenários e figurinos para óperas, espetáculos musicais, teatrais e exposições.

Em seus processos criativos, Eichbauer parte de estudos históricos e das relações entre a literatura, o texto e o autor (EICHBAUER *in* KOSOWSKI, 2006, p.106). Para criação dos cenários e figurinos de *O Rei da Vela*, uniu elementos de sua formação com Svoboda, “todo um método, toda uma forma muito específica de ver o mundo, de trabalhar as formas. A abstração, a cinética” (idem), com as influências da cultura tropical “as cores, os frutos, o ritmo, a música popular” (ibidem). A união desses elementos possibilitou ao artista realizar figurinos “extremamente ousados no seu tom carnavalesco-circense e no seu espantoso mau gosto” (MICHALSKI, 2006, p.45), e que contribuíram para que *O Rei da Vela* se tornasse um dos ícones do Tropicalismo: “*O Rei da Vela*, na realidade é tropicalista porque eu tinha passado pela Revolução Tropical, um socialismo tropical que é Cuba” (EICHBAUER *in* KOSOWSKI, 2006, p. 105).

4.3 Cenografia

O texto de Oswald de Andrade como visto no primeiro capítulo, utiliza-se de elementos de diversos gêneros teatrais. José Celso, captando esses elementos, partiu para uma encenação com “estilo assumido *in totum*¹” (SILVA, 1998, p. 145), que foi realizada no novo Teatro Oficina, projetado por Flávio Império e Rodrigo Lefèvre.

A pedido de Zé Celso a nova sala de espetáculos da companhia foi inspirada no teatro alemão sede da companhia Berliner Ensemble². Possuía um palco giratório elétrico, com urdimento e maquinário completamente à mostra; a plateia era composta por uma arquibancada frontal de cimento com poltronas de couro azul, e as paredes eram de tijolinhos à vista (CORRÊA *In* CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.18).

No texto *Manifesto do Oficina*, publicado no programa do espetáculo *O Rei da Vela*, José Celso expôs sua postura de trabalho diante do texto de Oswald de Andrade:

A direção será uma leitura minha do texto de Oswald e vou utilizar tudo o que Oswald utilizou, principalmente a sua liberdade de criação. Uma montagem tipo fidelidade ao autor, no caso, é tentar reencontrar um clima de criação violenta, em estado selvagem, na criação dos atores, do cenário, do figurino, da música etc. (CORREA, 1967 in STAAL, 1998, p.89).

¹ Locução adverbial: no todo; completamente (HOUAISS, 2001)

² Companhia fundada por Bertold Brecht em 1949.

Figura 7: Cenas de *A Resistível Ascensão de Arturo Ui*, de Bertold Brecht.
A montagem do Berliner Ensemble foi referência para o Teatro Oficina e Hélio Eichbauer, influenciando a cenografia do Ato I

4.3.1 Primeiro ato

Para este ato, Oswald de Andrade propõe em rubrica:

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 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 prantuário, de peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS (ANDRADE, 1976, p.10).

José Celso apresentou, no já citado *Manifesto do Oficina*, as diretrizes da encenação. E para este ato o encenador considerou:

O primeiro ato se passa em São Paulo, cidade símbolo da grande urbe subdesenvolvida, coração do capitalismo caboclo, onde uma massa enorme, estabelecida ou marginal, procura através da gravata enebada se ligar ao mundo civilizado europeu. (...) O local da ação é um escritório de usura, que passa a ser a metáfora de todo um país hipotecado ao imperialismo. (...) Todo o ato tem um forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e da confusão da cidade grande. O estilo vai desde a demonstração brechtiana (cena do cliente) ao estilo circense (jaula) ao estilo de conferência, teatro de variedades, teatro no teatro. (CORREA, 1967 in STAAL, 1998, p.90).

Para do cenário deste ato, Hélio Eichbauer respeitou a maioria das indicações do autor e criou um ambiente de trabalho de quem privilegia a praticidade. Tem certo poder aquisitivo, mas pouco senso estético para decoração (SÁ, 2008, p. 149). Como a própria rubrica indica através da combinação divã futurista e com secretária Luís XV.

A Gioconda foi substituída por um retrato de Getúlio Vargas, entendido como “a representação histórica de tudo o que está exposto: um burguês que conseguiu governar para sua classe, criar uma ditadura e ainda ser adorado pelos populares” (ibidem).

Figura 8: Desenho de Hélio Eichbauer para cenário Primeiro Ato

Figura 9: Cenário Primeiro Ato.

O mostruário de velas espalhou-se por todo o espaço cênico por meio de apliques e velas gigantescas penduradas no urdimento. O prantuário sofreu algumas adaptações nas categorias dos clientes¹ e ganhou proporções enormes, ocupando um terço do fundo da cena, tornando-se quase um monumento dos desvalidos. À direita do prantuário localizava-se a porta de entrada e ao seu lado a grade da jaula, fixada em uma estrutura corrediça que se abria para os fundos do teatro, onde se via os clientes que aguardavam.

Acrescentou-se à cena, à direita do proscênio, um boneco enorme, vestido como Abelardo I que, no meio das pernas, como um boneco típico da cultura popular (idem), possuía um enorme falo-canhão com um refletor que jorrava “luzes de fogo”, fuzilando os inadimplentes.

A parte giratória do palco, redonda, localizada no meio da cena, abrigava o escritório de Abelardo propriamente dito: a escrivaninha Luís XV e poltrona. Atrás dos móveis uma enorme janela de ferro que dava para lugar nenhum, ou nas irônicas palavras de Sá:

Uma janela em que não há nada para ver, a não ser o próprio local de trabalho. Apesar de nenhuma indicação, uma janela assim só poderia indicar uma cidade – perdoem-me os paulistanos – como São Paulo (idem, p. 151).

Esta parte era coberta por um tapete também redondo, estampado com uma mancha vermelha que pode representar sangue ou parafina de vela de trabalhos de macumba (idem, p. 151), mas também remete consideravelmente a um picadeiro de circo.

Viu-se no primeiro capítulo a importância do circo para os Modernistas e principalmente para Oswald de Andrade que pretendia que o palhaço Piolim representasse *O Rei da Vela*.

¹ Substitui-se LIQUIDAÇÕES por FIRMES, para demonstrar que ainda há quem pague duas dívidas em dia (SÁ, 2008, p. 150)

A mancha vermelha presente no tapete, como bem observa Luiz Henrique Sá, será uma constante no espetáculo, marcando também a caracterização dos personagens: “em volta do olho, como um soco bem dado” (ibidem).

4.3.2 Segundo ato

As indicações de Oswald de Andrade para o ato II são:

Uma ilha tropical na baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam 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. Platinbanda cor de aço com cactos verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede o Amazonas. Um rádio. (...) (ANDRADE, 1976, p.55)

Na montagem do Teatro Oficina o segundo ato é

(...) o ato da Frente Única Sexual¹, passado numa Guanabara. Utopia de farra brasileira, uma Guanabara de telão pintado “made in the States”, verde e amarela. É o ato de “como vive”, como é o ócio do burguês brasileiro. O ócio utilizado para os cochavos. A burguesia rural paulistana decadente, os caipiras trágicos, personagens de Jorge de Andrade e Tennessee Williams vão para cochavar com a nova classe, com os reis da vela e tudo sob os auspícios do americano. A única forma de representar essa falsa ação, essa maneira de viver “pop” e irreal é o teatro de revista, a praça Tiradentes. E se São Paulo é a capital de como opera a burguesia progressista na comédia da seriedade da vida do businessman paulistano, na representação dos figurinos engravatados e da arquitetura que, como diz Lévi-Strauss, parece ter sido feita para se rodar um filme, o Rio, ao contrário, é a representação, a farsa de revista de como vive o burguês, a representação de uma falsa alegria, da vitalidade que na época começava na Urca e hoje se enfossa na bossa de Ipanema (CORREA, 1967 In STAAL, 1998, p.91).

¹ Mostaço fez um interessante comentário, situando a Frente Única Sexual no contexto político-cultural dos anos 1960, tão marcado pela *frente nacionalista* da esquerda: “Sonora bofetada na política de frente até então encetada, a montagem do Oficina escancarava através da Frente Única Sexual o intenso jogo de interesses subjacentes a esta política puramente reformista. (1982, p.100)

Figura 10: Desenho de Hélio Eichbauer para cenário Segundo Ato.

Figura 11: Cenário Segundo Ato

A cenografia deste ato foi trabalhada por Hélio Eichbauer sem o mesmo respeito às indicações do autor, como ocorreu com o primeiro ato. O cenógrafo potencializou a imagem do Rio de Janeiro como lugar de ócio, apresentando uma imagem de cartão postal que representa um olhar estrangeiro (SÁ, 2008, p. 154). Eichbauer também ampliou os estereótipos da cidade, colocando-os em um telão “de desenho *naïf* e cores berrantes, acompanhado das bambolinas recortadas como folhas de bananeiras (...)” (idem), cujos desenhos do caule remetem ao calçadão de Copacabana, grafismo que também se vê em toda a orla pintada no telão, demonstrando que “para o mundo o Rio de Janeiro – a Guanabara da época – resumia-se a Copacabana” (ibidem).

Eichbauer inspirou-se nos traços de pintores modernistas brasileiros, especialmente nas obras *Menino com Lagartixa*, de 1924 e *Bananeiras*, de 1925, ambas de Lasar Segall, cujas folhagens retratadas pelo pintor são perceptíveis nas bambolinas e no telão.

Como bem observa Sá, diversos elementos sugeridos pela rubrica de Oswald de Andrade não fizeram parte da cena na montagem do Teatro Oficina, entre elas a bandeira norte-americana, pois “(...) a invasão americana é fato sentido em todos os momentos, até mesmo no verde-amarelismo exagerado, nesta identidade criada e vendida pelo malandro Zé Carioca do desenho animado estadunidense” (SÁ, 2008, p.155).

Figura 12: Menino com Lagartixa - Lasar Segall - 1924

Figura 13: Bananal - Lasar Segall - 1925

Figura 14: Quadro *Laranjais*, da Revista *Rio Follies*, de Jardel Jércolis e Geysa Bôscoli – Cia. Jardel Jércolis – 1935
O Teatro de Revista foi referência para encenação do Segundo Ato de *O Rei da Vela*.

Além do telão e das bambolinas, compunham a cena o tapete-picadeiro, uma espreguiçadeira de madeira, um guarda-sol e um balanço “romântico campestre, todo enfeitado de cobras e flores, no limite da plataforma do palco” (CORREA, 2006, p. 21) onde D. Cesarina, a matriarca, se balançava, “lançando foguetes, com os muitos quilos da atriz [Etty Frazer] em cima dos espectadores” (idem).

No final do ato descia do urdimento um painel onde se lia um verso de Olavo Bilac “Criança, nunca verás um país igual a este”, coroando o beijo de Abelardo I e da tia de sua noiva, D. Poloquinha, ao som de *O Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos (ibidem).

O cenário construído por Eichbauer para o segundo ato extrapolou o palco da Rua Jaceguai tornando-se um dos ícones do Tropicalismo e, anos depois, capa do disco *Estrangeiro* de Caetano Veloso.

4.3.3 Terceiro Ato

O último ato se passa novamente no escritório de Abelardo & Abelardo, porém, durante a noite e com as seguintes modificações no cenário:

(...) A cena está atravancada de ferro-velho penhorada 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. (ANDRADE, 1976, p. 99).

Este terceiro ato foi entendido por José Celso como

(...) a tragicomédia da morte, da agonia perene da burguesia brasileira, das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem. Um cai, o outro o substitui. (...) A ópera passou a ser a forma de melhor comunicar esse mundo. E a música do Verdi Brasileiro, Carlos Gomes, O escravo, e o nosso pobre teatro de ópera com a cortina econômica de franjas douradas pintadas passam a ser a moldura desse ato. (CORREIA In STAAL, 1998, p.92).

Eichbauer manteve para este ato o cenário do primeiro, subtraindo os móveis do escritório e a janela. Das indicações de Oswald de Andrade, utilizou-se a cadeira de rodas, usada por Abelardo I no meio da cena vazia.

Porém, para o início do ato o cenógrafo pintou um telão em que figurava uma cortina com várias camadas de veludo, com franjas douradas e no alto, entre falsos babados, as máscaras da comédia e da tragédia. Há uma cena de Heloísa e Abelardo I diante do painel que depois volta ao urdimento, ao som de *Alvorada*, da ópera *O Escravo*, de Carlos Gomes e revela-se o escritório decadente de Abelardo I (SÁ, 2008, p. 156).

Figura 15: Desenho de Hélio Eichbauer para o Terceiro Ato e Epílogo

Figura 16: Cenário Terceiro Ato

4.3.4 Epílogo

Além dos três atos originais o Oficina criou um epílogo em que painéis com caveiras, cobertos por tule negro, baixavam do urdimento para celebração da Missa Negra do casamento de Abelardo II e Heloísa, a união do “ex-socialista com a Burguesia Rural sobre o cadáver de Abelardo I” (CORRÊA, 2006, p.26).

A cena era fechada pela fala do americano: *Oh! Good Business!* E após o palco girar, um último telão baixa à cena, branco com bordas negras, remetendo a um “cartão de luto” (SÁ, 2008, p. 157) e pode-se ler:

Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! Oswald de Andrade.

O trecho, com o nome do autor, pertence à peça *A Morta*, terceira obra da *Trilogia da Devoração*.

Figura 17: Cenário Epílogo

O trabalho de Eichbauer para *O Rei da Vela* recebeu os prêmios Governador do Estado de São Paulo e Associação Paulista de Críticos Teatrais. E também diversas críticas, como esta de Yan Michalski:

O cenário de Helio Eichbauer – barroco, grotesco, desmedido, vulgar e grandioso ao mesmo tempo, transmitindo a impressão de uma falsa vitalidade que oculta uma decadência sem perspectivas – é um perfeito exemplo de uma colaboração criativa entre cenógrafo e diretor. É evidente que Helio Eichbauer compreendeu e assimilou profundamente o espírito da experiência intuído e elaborado pelo encenador e, por sua vez, com uma diabólica riqueza de imaginação, criou uma série de trampolins de onde a imaginação do realizador pode levantar voo. (1968 In CHRONOS, 2006, p. 45).

A maquete do cenário foi considerada pelo crítico Clarival do Prado Valladares, um objeto plástico passível de ser exposto em museus, tal qual outra obra de arte (EICHBAUER, 2006, p. 107).

5. Considerações Finais deste Capítulo

O Rei da Vela representou para o Teatro Oficina uma ruptura, tanto com a cultura brasileira construída no período, quanto com a própria linha de trabalho que a companhia vinha desenvolvendo.

O grupo, que se profissionalizara sob as teorias do ISEB, percebera anos depois as consequências desse caminho tomado por diversos coletivos: a mistificação do público efetivo da nova geração de espetáculos teatrais, a pequena burguesia progressista.

A conclusão do Oficina, no contexto pós-golpe, foi clara: o teatro era o único lugar fora dos meios de massa e único veículo capaz de incitar à iniciativa individual e deveria ser usado como instrumento provocador e de deseducação, declarando guerra contra a cultura oficial e de consumo fácil, marcada pelo compromisso com a criação de um Brasil ufanista e estereotipado.

Para tanto, pareceu-lhes necessário problematizar, para uma nova geração de atores, uma tradição de Teatro de Revista, de chanchada e circo, *interrompida pelo TBC* (CORREA, 1968 *In* STAAL, 1998, p.112), e deve-se acrescentar, pelo Arena, CPCs e Grupo Opinião; além de desenvolver uma forma de direção até então nova para eles e iniciante no teatro nacional¹, uma direção realizada *juntamente* com o cenógrafo e os atores, resultando em um espetáculo que falava “através das maquiagens, dos mínimos acessórios” (CORREA, 1968 *In* STAAL, 1998, p.106).

Aventurar-se por esse campo tão fértil, pormenorizando seus detalhes e buscando compreender como foram utilizados nas caracterizações visuais dos atores - entendidas como componentes da escrita da cena, da *cenografia* - elementos de crítica à ideologia vigente de *cultura brasileira* é o que se propõe no próximo capítulo.

¹ Em algumas entrevistas o encenador cita os trabalhos de Abujamra e Grisolli como experiências de mesmo teor, realizadas no mesmo período.

CAPITULO III – ANÁLISE DA CARACTERIZAÇÃO VISUAL DOS ATORES EM O REI DA VELA.

Conforme exposto neste trabalho, não se pode abordar a questão cultural no Brasil como portadora de uma identidade, mas observar que houve um desenvolvimento de *ideologias da cultura brasileira* de acordo com cada situação política.

O Teatro Oficina, em 1967, deparou-se com esse fato e se posicionou contra as ideias de unidade cultural e nacional, expressando sua opinião através da transformação da encenação de *O Rei da Vela* em uma sobreposição de elementos que, em dados momentos históricos, foram representativos dessa tão almejada identidade nacional, associados a outros que foram desconsiderados pelas ideologias vigentes, como a Revista e o Circo-teatro.

Será estudado neste capítulo como esse procedimento compôs a caracterização visual dos atores, analisando os elementos constituintes da aparência dos intérpretes em relação ao texto de Oswald de Andrade, às diretrizes de encenação de José Celso, à gestualidade criada pelos atores, à concepção da cenografia e iluminação¹ do próprio Eichbauer, ao edifício teatral projetado por Império e Lefèvre, à trilha sonora de Domiano Cozzela e Rogério Duprat, além do contexto sociocultural de quando a obra foi escrita, bem como de sua encenação.

É interessante observar que o procedimento adotado em *O Rei da Vela* de traduzir para um tipo de linguagem teatral elementos exógenos aproxima-se do

¹ A iluminação foi criada em parceria com José Celso.

conceito de *modelização*¹ utilizado por Adriana Ramos ao estudar *design de aparência de atores*. Entretanto, isto ocorre no caso analisado devido a *Antropofagia* oswaldiana, conceito que parte da ideia contida em rituais indígenas - a devoração dos inimigos mais corajosos para absorver suas qualidades – e propõe às culturas periféricas uma forma de relacionamento com as culturas centrais: devorá-las, no sentido de poder agregar, misturar às características autóctones elementos estrangeiros, sem valorar uma em detrimento da outra. Desta forma, se possibilita o rompimento com a necessidade de buscar uma autenticidade nacional calcada em uma visão romântica de um passado arcaico, do mesmo modo que se quebra a obrigatoriedade de cópia da matriz estrangeira, sem deixar de utilizar elementos das duas partes.

A utilização desse conceito como princípio criativo leva a um dos procedimentos fundamentais da criação oswaldiana e que influenciou amplamente o Teatro Oficina: a paródia,

“receita para a antropofagia, pois que a paródia implica a existência de outro discurso a ser deglutido. Apropria-se, então, deste outro discurso, demonstra-o e estabelece um discurso paralelo: canto paródico. (...) O mundo não passa de uma superposição de textos que vão se construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significações” (GARDIN, 1995, p.48).

Partindo desse princípio, foi possível *modelizar* no espetáculo várias linguagens, sobrepondo informações, muitas vezes, díspares. Estes procedimentos proporcionaram a Hélio Eichbauer a liberdade de criar uma dramaturgia visual que ao parodiar a estética da Revista, do circo ou da ópera, parodiava o *south american*

¹ Para compreender o conceito de modelização mostra-se necessário entender primeiramente o conceito de estruturalidade um “princípio organizador, que não chega a ser estrutura, mas mostra uma organização do sistema” (RAMOS/MELO In MACHADO, 2007, p. 27). Isto posto, pode-se finalmente expor que Modelizar é “transcodificar ou traduzir uma linguagem em outra, por meio da transferência de estruturalidades” (RAMOS, 2008, p.106), ou ainda “conferir estruturalidade a uma determinada linguagem, mecanismo do qual resulta uma organização particular que pode ser entendida como um processo de reoperacionalização de signos” (idem, p.105).

way, o verdeamarelismo paulista, a valorização da cultura popular como autêntica, o *sex appeal* tropical e tantos outros clichês nacionalistas.

1. Linguagens devoradas em *O Rei da Vela* em 1967

José Celso estudava para encenação de *O Rei da Vela* quando recebeu um exemplar da revista *Time*. Na capa estava o general Costa e Silva em frente a uma bananeira verde-amarela. Enquanto lia a revista, Zé Celso escutava no rádio “Yes, nós temos bananas”, samba de João de Barro. A conclusão foi contundente: deveria enviar tudo para dentro da moldura do palco italiano e “esculhambar” (CORRÊA, 1977, in STAAL p. 127).

Dito desta forma transmite-se a impressão de que se realizaria um trabalho sem método, aleatório e simplesmente caricato. Entretanto, está mais do que comprovado, pelos estudos já realizados, pelas críticas e por tantas reverberações dessa encenação no decorrer dos anos, que esta loucura teve seu método. Mostra-se pertinente, então, aprofundar-se nas referências e linguagens usadas para criação do espetáculo, enfocando o tratamento dado por elas à caracterização visual dos atores para, posteriormente, verificar sua repercussão nas caracterizações criadas por Hélio Eichbauer.

Como visto anteriormente, no tópico 4.3 Cenografia, do Capítulo II, para cada ato houve uma estética emblemática e modelizou-se alguns aspectos de cada uma delas. Entretanto, buscavam-se elementos para construção de caracterizações visuais que fossem capazes de sintetizar a função social de cada personagem dentro na comunidade brasileira e ao mesmo tempo criticá-la. Desta forma, a pesquisa para criação das caracterizações visuais estendeu-se para além do circo, da Revista e da ópera.

É possível perceber que a concepção das caracterizações visuais foi regida por alguns parâmetros gerais que muitas vezes não são identificáveis de forma específica em elementos do figurino ou da maquiagem, como ocorre, por exemplo, com o circo-teatro, como será desenvolvido brevemente.

Os parâmetros gerais observados foram:

- Construtivismo russo;
- Estética do filme *Terra em Transe*, de Glauber Rocha;
- Caráter sintético das visualidades do Teatro Épico;
- *Personagens-hieróglifos* de Antonin Artaud;
- Arte-Vestível.

Por outro lado, são identificáveis universos estéticos dos quais se percebe uma utilização direta de elementos na caracterização visual dos atores. Assim foram explorados:

- *Sociedade do Espetáculo*: personalidades públicas, figuras da alta sociedade e políticos brasileiros;
- Cultura do Populacho¹: Circo, Teatro de Revista e Ópera Mambembe²;
- Cultura de massa: programa televisivo *Discoteca do Chacrinha* e Carnaval carioca;

Serão estudados, primeiramente, os parâmetros gerais identificados na concepção da caracterização visual do elenco do Teatro Oficina. Posteriormente, serão consideradas as linguagens das quais se pode identificar elementos concretos na caracterização dos atores e, ao mesmo passo, será realizada a análise da na

¹ A escolha do termo será esclarecida no início do estudo dessas estéticas.

² *Ópera Mambembe* é uma expressão empregada por José Celso, é usada aqui para designar um espetáculo de ópera charlatão e precário, pois se entende *mambembe* como sinônimo do verbete *saltimbanco*, conforme o *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis: “termo genérico para malabarista, peloteiqueiro, embusteiro, charlatão, farsante, pregoeiro, arranca-dentes, paradista.” (p. 349)

caracterização dos atores e, ao mesmo passo, será realizada a análise da caracterização visual que compôs as personagens principais de *O Rei da Vela*.

1.1 Parâmetros Gerais

1.1.1 Construtivismo Russo

Conforme visto no tópico 4.2 *Hélio Eichbauer o preto, o branco e explosão tropical* no Capítulo II, Eichbauer havia regressado recentemente da então Tchecoslováquia, onde fizera sua formação como cenógrafo com Josef Svoboda e vinha imbuído de toda tradição do teatro soviético, principalmente do Construtivismo Russo.

Naturalmente, esta forma de lidar com as artes cênicas fez-se transparecer no trabalho do artista junto ao Teatro Oficina, mostrando-se absolutamente necessário compreender o tratamento dado pelos artistas da vanguarda russa à caracterização visual.

Além disso, ademais da esperada interferência de tais estéticas no trabalho de Eichbauer há algumas semelhanças entre propostas do teatro construtivista russo e o texto de Oswald de Andrade.

Angelo Maria Ripellino argumenta que o teatro de vanguarda russo era essencialmente pictórico, pois muitos de seus encenadores eram originalmente pintores (idem, p. 140), o que pode ser respaldado pela observação de Vladimir Maiakóvski que afirmara que a revolução teatral ocorrida na Rússia pós-revolução comunista “fora precedida pela revolução pictórica” (*apud* RIPELLINO, 1971, p.115).

A partir desse momento a pintura russa, especialmente a realizada pelos cubo-futuristas, buscava refletir em suas telas os processos mecânicos da indústria, aproximar-se da experiência operária e tornar-se uma via de construção de objetos e

elaboração de materiais, visando uma compacidade de formas, quase um purismo ascético, em oposição à prolixidade redundante da época burguesa (RIPELLINO, 1971, 117).

Os objetos e a arquitetura proposta pelos cubo-futuristas não alcançaram os resultados almejados¹, entretanto, na arte teatral o industrialismo floresceu: Meyerhold proclamando o “Outubro Teatral” e seguindo o ritmo da época, “empenhou-se em varrer da cena as bagatelas e enfeites realistas” (ibidem, p.126), transformou a caixa teatral em arena, “livrando-se dos bastidores, dos panos, dos adereços de ‘papier-mâché’, de todos os enfeites e exageros ornamentais” (ibidem).

Meyerhold desenvolveu a técnica de interpretação denominada *biomecânica*, que precisava a gestualidade do ator com base no *tylorismo*², obtendo de seu elenco gestos ultra precisos que agregados a saltos, flexões e golpes exigiam que o intérprete se transformasse em um *ator-ginasta* (idem, p.128). Entretanto, todo o rigor do treinamento físico ia para cena permeado por um humor *clownesco* oriundo das comédias de improviso do *music-hall* (idem, p.129).

A cenografia construtivista desenvolvida para a cena *Meyerholda*³ criava planos, apoios e trampolins para as acrobacias, bem como, através de sistemas de teares e esteiras, aproximava a gestualidade dos atores aos movimentos executados pelos operários nas linhas de produção (idem, p.123).

¹ Devido à crise econômica, ao gosto antiquado dos dirigentes burocratas e ao “caráter abstrato e ilusório de muitos de seus propósitos” (RIPELLINO, 1971, 117). O campo da arquitetura, especialmente, não pôde ser desenvolvido como planejado, porém, foram criados: macacões esportivos e operários, cartazes publicitários, capas de livros, fotomontagens, mobílias, estamparias e paginações construtivistas, por artistas como Popova, Stiepanova, Ródtchenko, Lavínski e Lissítzki (idem, p. 118/119).

² Sistematização de tarefas na linha de produção, desenvolvida pelo engenheiro norte-americano Frederick Taylor (1856-1915).

³ Lunatchárski, então Comissário de Instrução Pública, sugeriu que “todo teatro que juntasse, numa festiva mescla de sons e luzes, os expedientes do circo, dos ginásios e do *music-hall*” deveria receber essa denominação (RIPELLINO, 1971, p. 130).

A caracterização visual dos atores, a princípio muito simples, sem maquiagem e com trajes compostos por macacões de tecido grosseiro (idem, p.127/130), revestiu-se posteriormente de uma cuidadosa maquiagem, “perucas policromadas e trajes espalhafatosos” (idem, p. 133).

Os trabalhos de Meyerhold tornaram-se famosos e influentes sobre os jovens artistas soviéticos que, impelidos pelo encenador e pelos manifestos de Marinetti, desenvolveram visualidades cênicas com fortes traços cubo-futuristas na cenografia, nos figurinos e na maquiagem.

Se os espetáculos construtivistas partem de preceitos futuristas, como argumenta Ripellino, cabe deter-se brevemente sobre o manifesto do futurista de Giacomo Balla “IL VESTITO ANTINEUTRALE”, de 11 setembro de 1914. Balla sugere que a roupa futurista seja: flexível, proporcionando agilidade de movimento; simples e prática; permita o contato da pele com ar; seja feita com cortes assimétricos e composta por cores vivas, fortes e luminosas; dinâmica, com padrões formados por triângulos, cones, espirais, elipses, círculos “que inspiram o amor ao perigo, a velocidade do ataque, o ódio à paz e quietude”, pois o futurista “pensa e age como se veste”.

As indicações de Balla são visíveis em figurinos construtivistas:

Figura 18: Croqui de figurino de Alexandra Exter

Figura 19: Croqui de figurino de Kozintsev

Diversos espetáculos construtivistas, entretanto, exibiam dois tratamentos estéticos para as caracterizações visuais, pois muitos deles apresentavam a antiga e nefasta vida burguesa em contraponto à promissora e geométrica vida futura no comunismo.

Curiosamente, de forma geral, o modo de vida criticado era apresentado “em ritmo de *fox-trot* ou *shimmy*, no turbilhão de sinais luminosos, imagens embriagadas e febris das metrópoles europeias, concebidas como aglomerados caóticos de locais noturnos e espeluncas de malfeitores” (ibidem, p. 134). Enquanto que “os episódios ambientados no mundo soviético eram desbotados e esquemáticos (exercícios esportivos, desfiles de marinheiros vermelhos) em comparação com as visões fascinantes do corrupto Ocidente” (ibidem, p. 135)¹.

De forma surpreendente também havia um forte americanismo em algumas produções, que pretendiam “transmitir com alegre candor o otimismo dinâmico e o ritmo industrial do povo ianque” (ibidem, p. 145). Esta vertente construtivista, então denominada de *Excentrismo*, pretendia um espetáculo teatral que fosse um “cancã sobre as cordas da lógica e do bom senso” (CHKLÓVSKI, 1928, p. 175 *apud* RIPELLINO, 1971, p.144) e para tanto deveria utilizar-se do *music-hall*, cinema, teatro, café musical e lutas de boxe (idem).

A sincronicidade com *O Rei da Vela* mostra-se evidente nas qualidades associadas à vida burguesa e na forma de apresentação dessa parcela da sociedade: excessiva, viciada, corrupta, porém, festiva, engraçada, ágil, em sintonia com as últimas novidades do mundo.

¹ Este contraste será melhor estudado na breve análise da peça *O Percevejo*, feita no tópico dedicado a caracterização visual das atrizes que interpretaram Heloísa de Lesbos.

O mesmo ocorre com a utilização de elementos dos espetáculos de variedades e do cinema na estética das montagens: além de músicas, utilizaram-se coreografias, *gags* e estilos de interpretação.

Talvez seja necessário relembrar que Oswald de Andrade não só teve acesso, mas identificou-se amplamente com os manifestos futuristas, o que torna compreensível *O Rei da Vela* conter algumas diretrizes que também guiaram os artistas russos¹.

Na caracterização visual dos atores na encenação do Teatro Oficina a influência do construtivismo se faz notar especialmente em dois âmbitos. Primeiramente na maquiagem que recebia um tratamento especialíssimo, cuidadoso e detalhado, envolvendo além do rosto, os cabelos e as mãos, conforme relata Eichbauer:

Então lá [no Berliner Ensemble] eles tinham uma sala especial de maquiagem dos atores, com cadeiras de barbeiros. Então os atores ficavam horas se preparando, pintavam as mãos, toda parte de pele que aparecia nesse espetáculo [Arturo Ui], que era inspirado no museu de cera. (...) isso eu aprendi nos meus estágios na Alemanha, em Berlim, Praga e por causa do teatro polonês também, que eles davam um tratamento muito grande à caracterização. Mas isso é uma tradição da vanguarda russa, do construtivismo, do suprematismo, Meyerhold, essa tradição, do circo, do teatro, da commedia dell'arte. É dessa tradição. E aí fizemos O Rei da Vela dessa forma caricatural, mas bastante profundo² (EICHBAUER, 2012, p.244).

¹ Ripellino usa um trecho do primeiro manifesto futurista para argumentar que o entusiasmo da vanguarda russa com *clowns* e prestigitadores é influência de Marinetti. Mostra-se pertinente destacar o excerto, pois esclarecerá a ideia que aqui se expõe: “Encorajar de todas as formas o gênero dos palhaços e dos excêntricos americanos, seus efeitos de grotesco exaltante, de dinamismo espantoso, suas piadas grosseiras, sua enorme brutalidade, suas panças surpresas e suas calças fundas como um porão de navio, das quais sairá, com mil outras coisas, a grande hilaridade futurística que deverá rejuvenescer a face do mundo” (MARINETTI apud RIPELLINO, 1971, p. 140).

² Faz-se necessário destacar que os teatros de variedades e o *music-hall* brasileiro, a Revista, o circo e circo-teatro, também dispunham de uma tradição de caracterização visual bastante minuciosa, como se pode perceber nas *Caricaturas Vivas*.

Figura 22: Croqui de de Georgy Yakulo para caracterização - Construtivismo Russo

Figura 22: Visagismo - Construtivismo Russo

Figura 22: Visagismo Ítala Nandi

Em segundo lugar, um dos fatores mais importantes do tratamento dado à caracterização visual pela tradição do teatro russo, que transparece no trabalho de Eichbauer, é o entendimento de que não há divisão entre cenário e figurino: tudo compõe a cenografia, *a escrita da cena* (idem).

A caracterização visual de atores é tratada pelo artista como um *objeto cênico móvel*, o que está diretamente relacionado com princípios orientais de caracterização visual, como expõe Eugênio Barba: “(...) no teatro oriental encontramos a ‘cenografia em movimento’ representada neste caso pelo figurino dos atores” (1995, p. 218).

A cenografia móvel a que se refere Barba apresenta

Proporções, cores, figurinos cintilantes, máscaras e outros acessórios que transformam o ator oriental numa ‘cenografia em miniatura’, em constante movimento no palco e apresenta uma infinita sucessão de perspectivas, dimensões e sensações (idem, p. 219).

Os apontamentos feitos pelo diretor italiano são claramente perceptíveis em diversas caracterizações do construtivismo russo, bem como em *O Rei da Vela*, porém em uma dosagem condizente com a linguagem do espetáculo, pois não se

pretendia perder de vista a fácil associação das personagens com membros da sociedade.

As características levantadas neste tópico encaminham o pensamento para outro renovador das artes cênicas, bastante influente no Teatro Oficina: Antonin Artaud.

1.1.2 *Personagens-hieróglifos* de Antonin Artaud

Este artista francês também buscou nas encenações orientais parâmetros para as caracterizações visuais do teatro ocidental, visando, entre tantas outras questões, a construção de signos por meio de estudos de cor e da criação de *personagens-hieróglifos*: “não haverá cenário¹. Para esta função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais” (ARTAUD, 1999, p. 112).

O autor entendia *personagens-hieróglifos* como “outro aspecto da linguagem teatral pura, que escapa à palavra, da linguagem por signos, gestos e atitudes que têm um valor ideográfico” (idem, p.18).

Por serem os hieróglifos construídos sobre o corpo do ator, elemento cênico que tem um “prestígio singular” (ibidem), Artaud exige um cuidado especial na escolha de cores e materiais², na criação dos modelos e tudo o mais que poderá revestir esse corpo, devendo ser cuidadosamente trabalhado, criado não para ser uma vestimenta, mas sim um instrumento ritual para o ator e um instrumento simbólico dentro do espetáculo (VIANA, 2010, p. 178).

¹ Esta proposta foi assimilada pelo Teatro Oficina após a encenação de *O Rei da Vela*, o que acarretou na destruição do teatro de Império e Lefèvre (autorizada pelos projetistas) e construção da atual sede do grupo, projetada por Lina Bo Bardi e Edson Elito.

² Artaud propõe recorrer a roupas não contemporâneas, preferencialmente trajes milenares, de uso ritual, “em virtude da proximidade que mantém com as tradições que lhes deram origem” (ARTAUD, 1999, p. 111), bem como a utilização de cores e peças de roupas que tenham um caráter simbólico na encenação, como, por exemplo, os figurinos criados para *Os Cenci*, para os quais Artaud e Balthus desenvolveram uma cartela de cores e uma sequência de uso para “revelar o estado emocional de cada personagem” (VIANA, 2010, p. 173).

Entretanto, o que principalmente se apreende dos conceitos é que Antonin Artaud propõe espetáculos teatrais que se valham de *teatralidade*: “todos os mecanismos que compõem a representação, com exceção do texto verbal” (PAVIS, 2001, p. 372 *apud* RAMOS, 2008, p. 71), tornando-se possível criar um duplo da realidade e não um espelho do cotidiano (RAMOS, 2008, p. 73).

A ideia de *duplo* em oposição à ideia de *cópia* é expressa de forma semelhante por Oswald de Andrade no trecho a seguir, extraído do manuscrito de *O Rei da Vela*:

O Teatro Moderno procura obter uma equivalência dos fatos e não a sua cópia minuciosa e igual. Se um empregado de um escritório de usura aparece no Rei da vela fantasiado de domador de feras, isso explica bem a sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção dos efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer (ANDRADE apud FONSECA, 2007, p. 253).

As caracterizações visuais na encenação de *O Rei da Vela* partem dos mesmos princípios: afastam-se do naturalismo mimético e visam sintetizar no corpo do ator elementos de valor ideográfico relacionados com os *gestus*¹, os acessórios e as maquiagens, sendo estas concebidas para serem, como nas tradições cênicas orientais, “máscaras flexíveis” (RAMOS, 2008, p. 72):

No trabalho de Heloísa, Ítala Nandi e Helio construíram uma obra prima. Dina Sfatt e Estér Goes fizeram o mesmo papel, mas a máscara era tão forte, que, muitas vezes, não é possível distinguir as atrizes nas fotos. Máscaras obras-primas de criação do Teatro Brazyleiro, Teatro de Entidades, irmãos do Kabuki, do Nô, da Comeddia (sic) dell'arte (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, p. 21).

Outro ponto precioso proposto por Artaud é a noção do corpo humano como um dos elementos constituintes da cena, tanto quanto a caracterização visual, a

¹ Brecht utiliza o termo latino para gesto (*gestus*) para diferenciar um gesto puramente individual (coçar-se, espirrar) do *gestus social*, que se situa entre a ação e o caráter: “enquanto ação, ele mostra a personagem engajada numa práxis social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios a um indivíduo” (PAVIS, 1999, Op.187).

cenografia ou a iluminação. Entretanto, como já mencionado, conta com um prestígio especial, pois o corpo do intérprete pode ser um dos principais fatores na construção da *espacialidade*¹ da cena. Pois, por sua facilidade de deslocamento, possibilita modificar a recepção dos signos por meio das relações espaciais, transformando-os através de aglutinação ou isolamento, proximidade e distância, ou diferenciação de planos, bem como através da qualidade dos gestos e dos modos de se manipular os elementos da caracterização visual.

Transferir para o corpo uma grande carga de representação sónica, ou toda ela, remete à *Arte Vestível*, iniciativa das artes plásticas que dialoga com a moda e a *performance*.

1.1.3 Arte-Vestível

Como mencionado no tópico 4.1.1 *Aparência Tropicalista*, no Capítulo II, nos anos 1960 alguns artistas e estilistas fomentaram possibilidades de interação direta entre a obra de arte e o espectador. Foram criadas obras que se completavam somente em contato com o corpo humano, operando da mesma forma que as caracterizações visuais de atores que só se constituem como tal sobre o corpo do intérprete e em cena, relacionando-se com o espaço, a luz, o som e o público.

A Arte Vestível dos anos 1960 desenvolvia-se no campo da moda com as experiências de Yves Saint-Laurent e Andy Warhol, transferindo obras de arte para roupas e, no caso brasileiro, elaborando roupas com corte baseado na moda internacional, mas com designs têxteis criados por artistas plásticos, como as coleções da Rhodia (SANT'ANNA, 2010, p.260).

¹ Espacialidade confere significado ao espaço, em relação dialógica com *visualidade* e *comunicabilidade*. Entendendo-se visualidade como observação e discriminação dos signos que evidenciam a construção sónica material formadora da espacialidade; e comunicabilidade como os vínculos que a espacialidade gera com diferentes esferas no plano da cultura (RAMOS, 2008, pp. 59-61).

Outra vertente guinava para o que se chamou de *Nova Objetividade Brasileira*¹, termo cunhado por Hélio Oiticica para definir as experimentações da vanguarda brasileira donde se situavam, além do próprio Oiticica, artistas como Lygia Clark² e Rubens Gerchman³ que criaram obras para serem vestidas, experimentadas tatilmente e desenvolvidas pelo ambiente, não apenas apreciadas pelo olhar.

Alguns trabalhos de Hélio Oiticica foram bastante significativos dentro desta tendência, principalmente os *Parangolés*. Expandindo seus estudos de *estrutura-cor* (OITICICA, 1986, p.51), Oiticica as coloca em relação ao espaço e ao público por meio de composições com diversos materiais, como tecidos e plásticos que foram uma espécie de capa ou de estandarte. Desta forma, propicia tridimensionalidade ao objeto plástico e propõe uma experiencição desse objeto por parte do público, que passa a ser fator integrante e fundamental da obra de arte, completando-a ao vesti-la e evoluir pelo espaço. Oiticica definia sua obra como *arte ambiental* em que

a cor não está mais trancada, mas no espaço circundante abrasado de um amarelo ou de um laranja violento. São cores-substancias que se desgarram e tomam o ambiente, e se respondem no espaço, como a carne também se colore, os vestidos, os panos se inflamam, as reverberações tocam as coisas. (PEDROSA, 1965 In OITICICA, 1986, p. 13).

¹ Oiticia cunhou o termo quando da exposição realizada no MAM do Rio de Janeiro em 1967, onde o artista expôs Tropicália. Desta forma Hélio Oiticica “apontava a síntese do estado típico da arte brasileira de vanguarda atual: 1. vontade construtiva geral; 2. tendência para o objeto, ao invés do cavalete; 3. participação do espectador: corporal, tátil, visual, semântica, etc; 4. abordagem e tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos; 5. tendência para composições coletivas e rejeição aos “ismos”; 6. ressurgimento do problema (ou questão?) da antiarte” (MILLIET, 1992,p.5)

² As experiências de Lygia Clark transportam o artista para função de propositos que deve induzir os participantes “através da percepção sensorial e da atuação sem constrangimentos” (MILLIET, 1992, p.3), como é possível perceber na obra O Eu e o Tu: Série Roupas-Corpo-Roupa (1967), em que duas pessoas vestem trajes confeccionados por Clark: “(...) e cujo forro comporta materiais diversos. Fendas na vestimenta dão acesso ao privilégio exclusivo de tocar o outro, porém, transformando e trazendo a sensação tátil feminina ao homem e, à mulher, uma sensação masculina” (MILLIET, 1992 apud SANT’ANNA, 2010, p.97).

³ Rubens Gerchman desenvolve os projetos Casas Abrigos construindo estruturas de tecidos ou tiras de taquara para serem vestidas pelo espectador, cobrindo-o até os joelhos. O projeto partia de um levantamento de diferentes “concepções e enfrentamentos que artistas e críticos de momentos diversos da História da Arte expressaram sobre o vestuário, a moda e a arte vestível/roupa-de-artista” (SANT’ANNA, 2010, p. 98).

É possível fazer conexões entre Arte Vestível e as caracterizações de *O Rei da Vela* em três âmbitos:

A) Criação para caixa cênica de caracterizações que dispunham de tridimensionalidade e que se realizava como uma arte ambiental, embora manipulada pelo ator e não pela audiência:

Sabe-se que ao reconstruir o Teatro Oficina, optou-se por uma caixa cênica nos moldes do teatro sede da companhia Berliner Ensemble colocando-se assim todo o maquinário e as coxias à vista do público, destruindo quaisquer possibilidades de recursos ilusionistas, característicos de produções tradicionais no palco italiano¹.

Ao expor as estruturas da caixa e inserir um piso giratório no palco, a companhia transformou o espaço, que passou a fornecer múltiplos pontos de vista e estava menos vinculado a uma ordenação pré-estabelecida, proporcionando tridimensionalidade às imagens cênicas, como ocorre nas espacialidades barrocas (RAMOS, 2008, p.62).

A aproximação das caracterizações de Hélio Eichbauer com o conceito de *estrutura-cor no espaço* de Oiticica dá-se nesse âmbito, em que as vestes, a maquiagem e os cabelos afastam-se do caráter referencial usualmente utilizado até então no Teatro Brasileiro. Desta forma, transformam-se em objeto sensorial para o ator e objeto plástico sógnico para a audiência, contribuindo para construção da espacialidade do espetáculo através das evoluções propostas pelas partituras corporais e pelos *gestus* criados pelo elenco.

¹ Este tipo de estrutura da caixa cênica proporciona espacialidades como as geradas pelos espaços renascentistas que valorizam a centralidade do ponto de vista do espectador e há uma programação ordenada da recepção, possibilitando imagens cênicas geralmente bidimensionalizadas devido a distância existente entre palco e plateia (RAMOS, 2008, p.62).

B) Transferência de elementos das pinturas modernistas para os corpos dos atores. Estes pintores, especialmente Tarsila do Amaral e Lasar Segall, foram referências para o cenário do segundo ato, da mesma forma que os móveis de Warchavchik¹ foram para o mobiliário do primeiro.

A relação de Eichbauer com o trabalho dos pintores modernistas deu-se como uma forma de aproximar da realidade brasileira o trabalho realizado pela tradição do teatro russo a partir das pinturas cubo-futuristas, indo buscar nos cubistas que atuavam no Brasil a inspiração, o traço e a paleta de cores para a cenografia do espetáculo.

Tarsila do Amaral carrega uma marca constante: “a presença da busca de uma cor verdadeiramente brasileira ou caipira: rosa e azul claros, ou o verde e amarelo do nosso colorido tropical, a cor é um dos elementos mais valorizados em sua composição” (MAC-USP).

¹ Gregori Warchavchik ucraniano naturalizado brasileiro foi um dos principais nomes da primeira geração de arquitetos modernistas do Brasil.

Figura 23: Carnaval em Madureira, 1924. Tarsila do Amaral

Eichbauer espalhou pelo espaço a paleta de Tarsila, as “cores de predileção infantil” (AMARAL *apud* AMARAL, 2003, p. 289) da autora, que dialogam com o estilo naïf da cenografia do segundo ato: “azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante” (idem, p.150). Espalhou-as impregnando o grande telão pintado, mas também colorindo as caracterizações visuais: Eichbauer “trouxe, pro corpo do ator, a pintura modernista” (CORRÊA *In* CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 17).

No cenário percebem-se as cores da fase Pau-Brasil de Tarsila, citadas acima. Entretanto, nas raras e pequenas imagens coloridas do espetáculo¹ percebe-se na caracterização visual o uso de tons da paleta da fase Antropofágica da pintora, pois nesta fase “houve uma invasão maior de verde e terras, alterando a paleta pau-brasil (...)” (AMARAL, 2003, p.288).

Foto: Darcy Trigo/ Abril Press

Figura 24: José Wilker caracterizado como uma das Secretárias do usuário Abelardo I

Percebe-se uma predominância de tons terra, preto e branco no primeiro e no terceiro atos com alguns toques do colorido característico de Tarsila, como na caracterização das secretárias.

No segundo ato a *mais furiosa fantasia burguesa e equatorial* exigia uma ampliação da gama de cores: mantendo os tons terra como marrom e bege, fez-se mais presente elementos em vermelho e preto, equilibrados por diversas peças brancas, marcando as personagens com as cores do Estado de São Paulo (EICHBAUER, 2012, p.250).

Eichbauer teve o cuidado de administrar pequenos detalhes em azul, principalmente na figura de Mr. Jones, sugerindo uma presença diluída, porém constante, da bandeira norte-americana na paisagem e sociedade brasileira.

¹ As únicas fotos coloridas do espetáculo foram tiradas por Darcy Trigo e estão publicadas na edição de *O Rei da Vela* da Coleção Teatro Vivo, da Editora Abril. Entretanto, a editora não possui os originais em seus arquivos, nem tem informação de onde estão. A empresa foi consultada diversas vezes, através dos vários meios de comunicação que possui. Os contatos foram realizados por esta pesquisadora e até mesmo por Hélio Eichbauer e seu assistente Luiz Henrique Sá, sem sucesso.

Apenas Abelardo I explode em cores tarsilianas com sua “camisa verde de cetim, um lenço amarelo esvoaçante no pescoço” (CORRÊA in *CENTRO CULTURAL CORREIOS*, 2006, p. 25).

Na maquiagem misturam-se elementos de caracterização circense, especialmente quando há predomínio da cor branca e detalhes coloridos.

Entretanto, o realce das linhas de

expressão e os efeitos provocados pelos sombreamentos transformaram as faces dos atores em retratos modernistas.

Para maquiagem de Abelardo II o rosto do ator foi dividido ao meio, como uma divisão cubista que expõe num mesmo plano duas perspectivas da face do personagem:

*O primeiro socialista do Teatro Brasileiro tinha um rosto riscado pela metade: uma, já de Rei da vela, outra, levando, em torno do olho, uma ferida de porrada, sangue em forma de rosácea (...) (CORRÊA In *CENTRO CULTURAL CORREIOS*, 2006, p. 18).*

Os hematomas, que compõem além da caracterização de Abelardo II, também a de Joana e a dos Clientes, remetem a alguns quadros de Lasar Segall, como em *Interior de pobres II*, de 1921 ou *Rua*, de 1922:

Foto: Darcy Trigo/ Abril Press

Figura 25: Dona Cesarina e Abelardo I - Ato II

Figura 27 (esquerda): Detalhe de Interior com Pobres II, de Lasar Segall.

Figura 27: Detalhe de Rua, de Lasar Segall

Além das cores, Tarsila do Amaral e Lasar Segall lidavam com um “sentido geométrico, rigorosamente plástico” (AMARAL, 2003, p.316) que pode ser percebido em volumes e sobreposições na caracterização de alguns personagens, como nas ombreiras de Mr. Jones, que também dialogam com a moda futurista dos anos 1960.

O sentido geométrico também se faz notar nos *suportes*, denominação dada nesta pesquisa para uma peça de vestuário muito parecida a um suporte atlético, inspirado nas *braguettes* ou *codpieces*¹ medievais: um triângulo confeccionado em tecido igual ao da calça e utilizado por cima desta, “uma seta de pano, apontando o sexo” (CORRÊA in CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.18).

¹ Peças usada na Idade Média para “esconder a abertura do meio das calças, realçava impudicamente as formas, fazendo com que os mais conservadores denunciassem a exposição da genitália masculina pouco coberta pela reduzida túnica e em grande evidencia sob as meias justas” (MENDONÇA, 1998, p. 179). No reinado de Henrique VIII o *codpiece* ganhou proporções consideráveis e estofamento, tornando-se o símbolo da virilidade inglesa. Alguns estudos, entretanto, associam o crescimento exagerado da peça ao fato de o Rei Henrique VIII ser portador de sífilis, doença que incha as genitálias (REEDS, 2004, p. 684).

Entretanto, além de associar o uso dos elementos levantados à influência ou ao estudo da obra de Tarsila do Amaral e Lasar Segall deve-se considerar a excepcional formação de Hélio Eichbauer, seus trabalhos iniciais como pintor figurativo e policromático, retomados quando no Teatro Studio de Cuba, bem como seus estudos com as formas, a cinética e a luz, realizados com Svoboda (EICHBAUER in KOSOWSKI, 2006, p. 106).

C) Uso de elementos da *nova figuração* na caracterização visual, em sintonia com as tendências das artes e da moda nacional¹: no pós-golpe houve uma retomada da figuração nas artes e na moda. Porém, neste momento adquiriu um caráter eminentemente politizado, visando possibilitar diversos níveis de leitura da obra de arte, partindo do princípio de que deveria haver uma rápida identificação do que era proposto, sendo possível, entretanto, gerar reflexões mais profundas sobre um mesmo objeto artístico (SANT'ANNA, 2010, p.214).

Desta forma,

todas as referências fáceis sobre o Brasil, como, por exemplo, a bandeira, o índio, o verde e o amarelo, o arcoíris (sic), palmeiras e bananeiras, enfim, se misturam a autorretratos, se autorreferenciando dentro de composições de organizações geométricas e perfume pop (SANT'ANNA, 2010, p.214).

Elementos *neofigurativos* são perceptíveis nas caracterizações de *O Rei da Vela*, entretanto de modo distinto do usado no campo da moda.

Eichbauer utilizou tecidos estampados apenas para um acessório (como

¹ Tomam-se os desfiles-show da Rhodia como referencia de moda brasileira no período. Em um primeiro momento a empresa desenvolveu coleções com estampas em que prevalecia a figuração que explorava temáticas populares brasileiras, em sintonia com as iniciativas de valorização da cultura nacional-popular que levaram também à criação dos CPCs e outras iniciativas (SANT'ANNA, 2010, p.156). Posteriormente, foram desenvolvidas coleções com designs têxteis partindo de abstrações geométricas e construtivistas (idem, p. 200), com colaboração de artistas plásticos como Willys de Castro, Hércules Barsotti, Tomoshigue Kusuno, entre outros (ibidem, p. 203).

será visto ao estudar a caracterização da Baiana), toda a visualidade do espetáculo foi criada com referências de identificação quase imediata.

No cenário fez amplo uso de verde-amarelo, além das bambolinas de palmeiras e do tapete-calçadão de Copacabana.

Na caracterização visual dos atores usou, na composição dos trajes, as cores símbolo do Estado de São Paulo; para determinar os integrantes da aristocracia rural cafeeira, criou broches enormes de ramos de café; e primou por criar caracterizações recorrendo a universos conhecidos do grande público, portanto, de fácil identificação dentro da cultura brasileira.

No tópico *1.2 Estéticas diretamente utilizadas* será analisado como estes elementos estão presentes na caracterização visual do elenco de *O Rei da Vela*, detalhando como essas “referências fáceis” e outras influências usadas na criação do espetáculo foram materializadas plasticamente na caracterização dos atores.

1.1.4 Estética de *Terra em Transe*¹

José Celso, ao assistir o filme de Glauber Rocha², foi “violentamente influenciado” (CORRÊA *In* STAAL, 1998, p.114) e passou a “achar que o teatro brasileiro perdia a liderança para um cinema inquietante, arrojado, inovador, confuso como a realidade circundante. O teatro brasileiro continuava em uma timidez incompreensível” (SILVA, 2008, p.145).

O filme foi tão significativo que José Celso dedicou a estreia da peça ao cineasta, cuja obra foi, segundo Ismail Xavier, o que “condensou o Cinema Novo³, em agonia, e preparou o Tropicalismo” (XAVIER, 2001, p.70).

O Cinema Novo buscou produzir filmes que trouxessem a tona questões como identidade nacional e formação social, temas debatidos em diversas esferas em toda América Latina durante dos anos 1960. Para tratar de tais questões e ao mesmo tempo dialogar com as linguagens cinematográficas mundiais contemporâneas, respaldou-se no Movimento Modernista e “criou a matriz decisiva

¹ Filme de Glauber Rocha, de 1964. Se passa na fictícia cidade de Alecrim, no país Eldorado, onde o senador Porfírio Diaz (Paulo Autran) “pretende coroar-se imperador de Eldorado para impor aos sub-homens eldoradenses sua todo-poderosa vontade de super-homem.” Vieira (José Lewgoy), governador de Alecrim, “é um demagogo populista que se elege a custa do voto dos camponeses e operários para depois, no poder, ordenar o fuzilamento de seus líderes”. Don Julio Fuentes (Paulo Gracindo) “é a expressão máxima da burguesia progressista de Eldorado. Dono de tudo”. Paulo Martins (Jardel Filho), o poeta, “é a consciência em transe de Eldorado” (trechos extraídos da sinopse do filme, disponível em www.tempoglauber.com.br).

² Jornalista e cineasta, foi um dos principais expoentes do Cinema Novo e seus trabalhos, a princípio, incitavam o povo para revolução que estava prestes a acontecer, como em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963). Porém, com o início da ditadura militar, perplexo diante da derrota da esquerda, o cineasta rodou em 1967 *Terra em Transe*.

³ O Cinema Novo teve início em 1960 com as primeiras exhibições dos curtas-metragens *Arraial do Cabo* e *Aruanda*, que tiveram enorme repercussão entre jovens jornalistas e intelectuais brasileiros, entre eles Glauber Rocha. Ele escreveu para o Suplemento Literário do Jornal do Brasil um artigo “saudando o nascimento de uma nova geração de cineastas” (SARACENI), o que disseminou a ideia de que um novo cinema estava sendo produzido no Brasil. Influenciados pelo *Neo-Realismo* italiano e pela *Nouvelle-Vague* francesa, que produzia filmes de baixo orçamento, com temas cotidianos e, muitas vezes, com elencos de não atores, buscaram uma forma de cinema que, como relata Saraceni - diretor de *Aruanda* - “tomasse as ruas e fosse ao encontro da sociedade brasileira, incorporando novas formas de linguagem e renovando as questões estéticas e culturais do Brasil” (idem). Esta vertente do cinema nacional, da mesma forma que companhias como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena, buscava uma forma de fazer arte completamente diferente dos padrões estabelecidos na época como os filmes da Vera Cruz (empresa irmã do Teatro Brasileiro de Comédia), as chanchadas da Atlântida, os documentários-propaganda de Jean Manzon ou os documentários educativos do INCE.

dessa articulação entre nacionalismo cultural e experimentação estética” (XAVIER, 2001, p. 24).

Esta obra de Glauber Rocha tem evidente diálogo com a peça de Oswald de Andrade, afinal ambas refletem momentos histórico-políticos diferentes, porém similares, com grandes mudanças nas engrenagens do poder.

Terra em Transe faz uma

representação alegórica do golpe de estado na América Latina, em particular o de 1964 no Brasil. A encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de Poder arbitrado pelo Capital (XAVIER, 2001, p.130).

A caracterização visual dos atores e as locações de *Terra em Transe* ficaram a cargo do jornalista e cineasta Paulo Gil Soares¹, que recorreu ao estilista Guilherme Guimarães para criação de um traje. O filme conta com tensões estilísticas de grande efeito estético que

De um lado, o tom de ritual se afina com o uso de personagens simbólicas que condensam o mundo como verdadeiros emblemas naturais e sociais. De outro, estas figuras – sua ação, indumentária, declamação – são observadas por uma câmera que se comporta como um documentário (idem, p.139).

A função social das personagens devia ser absolutamente clara para o espectador, então, optou-se por caracterizar a maioria dos personagens com roupas, maquiagem e cabelos contemporâneos à ação do filme, baseados nos trajes sociais dos 1960 e, no caso específico da personagem Sílvia (Danuza Leão), mulher da altíssima sociedade de Eldorado, usou-se um vestido branco desenhado pelo estilista Guilherme Guimarães, bastante conceituado no período.

¹ Entre 1969 a 1970 Paulo Gil Soares participou da Caravana Farkas, dirigindo uma série de documentários sobre o Nordeste brasileiro para o produtor Thomas Farkas. Seus filmes mais conhecidos são o documentário Memória do Cangaço, episódio do longametrage Brasil Verdade (resultado da Caravana Farkas) e a ficção Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz (1967). De 1971 a 1983, na televisão, criou e dirigiu o programa Globo Repórter. Em 1985, publicou o livro Vida, Paixão e Morte de Corisco, o Diabo Loiro. Faleceu em 2000 no Rio de Janeiro.

A proposta da caracterização dos atores era mais do que um retrato fiel do período do golpe militar. Assim, durante os cinco anos em que transcorre a ação mantem-se os mesmos trajes para todas as personagens, com apenas alguns elementos acrescentados ou retirados, o que faz com que as caracterizações atuem como ponto de apoio dentro do grande fluxo de acontecimentos e *flash backs*, que, conjuntamente com os movimentos de câmera provocam a sensação de mareio, de transe, no espectador.

Cinemateca Brasileira

Figura 28: Governador Vieira (José Lewgoy)

Figura 29: Coroação de Porfírio Díaz (Paulo Autran)

Esta fixidez converte as personagens em *emblemas*. A figura do ditador Porfírio Diaz é exemplar, pois condensando seus atributos caracteriza-se como “agente demoníaco”, conforme expõe Xavier:

Na alegoria, o “agente demoníaco” (que não se reduz ao diabólico cristão) é a figura da ação sempre igual, como a do ‘possuído’ por uma ideia ou valor, cuja tendência é se identificar com uma posição hierárquica, depois com o nome correspondente a essa posição e, no limite, tende a compor com este nome uma entidade única. “Através deste processo o agente se congela numa imagem, e a ação se torna um diagrama. O agente hipostasiado é um emblema”¹. Enquanto a justiça tem sua balança e o Cupido seu arco, Diaz, como imagem congelada da repressão, tem o crucifixo em uma das mãos e a bandeira negra na outra (1993, p. 50).

Pode-se estender a análise de Xavier e englobar os trajes da personagem, um impecável terno negro que dentro desse procedimento torna-se um mecanismo de reconhecimento do poder e de tudo o que Diaz representa: “a tradição ascética, cristã, conservadora” (idem, p.54). O mesmo ocorre com o líder populista Vieira e seu terno branco representando sua origem rural, “‘coronel’ com verniz urbano que se alia ao progresso” (idem, p. 55), bem como com Fuentes, “o milionário que personifica a burguesia de Eldorado” (idem, p. 33), com seu indefectível *smoking*.

Os trajes ilustram a relação entre os personagens supostamente antagônicos no filme - Porfírio Diaz (representando as forças políticas da direita) e Vieira (da esquerda) – o que é feito através das cores usadas por ambos: o preto e o branco. Este jogo mostra-se também nos cabelos que, embora apresentem o aspecto natural de cada ator, reforçam a oposição-complementação das personagens e rematam a caracterização visual apresentando Paulo Autran quase completamente grisalho e penteado, enquanto José Lewgoy mostra-se com uma cabeleira negra e desgrenhada.

¹ Xavier cita: Angus Fletcher, *Allegory – the theory of a symbolic mode*. Ithaca: Cornell University Press, 1970, p. 69 (1993, p.65).

Há um interessantíssimo diálogo entre a caracterização visual desses dois personagens com a de Abelardo I e Abelardo II, os antagonistas complementares de *O Rei da Vela*, no que concerne o uso do terno e das cores branco e preto. Em algumas imagens Renato Borghi (Abelardo I) mostra-se caracterizado com terno branco completo, enquanto que Fernando Peixoto (Abelardo II) apresenta-se no terceiro ato para substituir Abelardo I, caracterizado com *smoking* negro (unindo na mesma figura o socialista e o burguês). Embora na peça haja uma inversão, o socialista usa predominantemente negro enquanto o capitalista usa branco, é fato que não afeta a leitura de a complementariedade das oposições.

Entretanto, é interessante observar que em *O Rei da Vela*, posteriormente, o terno branco de “coronel¹”, de líder rural embebido em urbanidade, passaria a ser usado por Heloísa de Lesbos, como será detalhado no estudo da caracterização dessa personagem (página 146).

Terra em Transe, além do caráter emblemático e sintético das caracterizações, conta com algumas sequências em que o excesso e uma não linearidade histórica são marcantes, como nas cenas da posse do ditador Porfírio Diaz:

A cerimônia mistura figurinos arcaicos e modernos. Diaz usa um terno do século XX e um manto real do século XVII, segura o cetro do poder; atrás dele, uma figura fantasiada de conquistador ibérico da era das descobertas expressa sua lealdade segurando a coroa acima de sua cabeça. O plano que destaca a coroa é seguido por um primeiro plano de Fuentes, isolado em outro ponto do palácio, com o mesmo smoking, exibindo um riso diabólico de vitória que celebra sua traição às reformas. (...) Muitos outros figurantes rodeiam Diaz e, entre ele e a câmera, formando duas

¹ A patente corresponde aos títulos comprados da Guarda Nacional, uma força paramilitar organizada no Brasil em agosto de 1831, durante o período Regencial, para servir de “sentinela da Constituição jurada”, poderiam ser recrutados os cidadãos com renda anual superior a 200 mil réis, nas grandes cidades, e 100 mil réis nas demais regiões (DANNEMANN, 2011). Os títulos de Coronel foram vendidos para os grandes latifundiários que em 1930, além da fortuna do café, perdiam amplamente suas forças políticas. A força política-social exercida por esses líderes rurais recebeu o nome de *Coronelismo* (Dicionário Eletrônico Houaiss). Optou-se por utilizar a definição do verbete presente no dicionário Houaiss por sua concisão, evitando estender-se em uma longa discussão sobre termo, como se pode verificar em CARVALHO, José M. Mandonismo, Coronelismo, Clientelismo: Uma Discussão Conceitual; disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0011-52581997000200003&script=sci_arttext

alas simétricas, vemos os súditos do reino a levantar suas espadas para saldar o novo “monarca”, todos vestidos como serviçais do ancien régime. Mais próximo da câmara, uma metralhadora moderna contrasta com as figuras antigas (XAVIER, 2003, p. 33).

As caracterizações de Paulo Gil Soares sintetizam, nesta sequência, a estratégia alegórica de Glauber Rocha sobre o país, através da ostentação *kitsch* de um chefe de Estado como rei absoluto e seu séquito que evoca diferentes épocas do país (idem).

Hélio Eichbauer e José Celso utilizaram de procedimentos semelhantes em *O Rei da Vela* fazendo-se perceber correspondências estéticas com relação à criação de emblemas sociais facilmente identificáveis, bem como a criação de personagens alegóricas, formas figuradas da sociedade ou, como define José Celso, “entidades do tarô da corte *brazyleira*” (2006, p. 18).

1.1.5 Caráter sintético das visualidades do Teatro Épico;

A estética brechtiana poderia ser apenas outro ponto de contato entre *O Rei da Vela* e *Terra em Transe* já que “há uma preocupação à Brecht de expor as contradições de Eldorado” como expõe Ismail Xavier (2001, p. 130).

Entretanto, os estudos sobre o encenador alemão foram cabais para o Teatro Oficina, como pôde ser visto em diversos momentos já tratados nesta pesquisa: os trabalhos com Luiz Carlos Maciel, o palco giratório de *Arturo Ui*, e a influência do edifício teatral do Berliner Ensemble na arquitetura da sede do Oficina.

Deste modo, mostra-se fundamental analisar o tratamento dado por Brecht à caracterização visual.

Fausto Viana em seu livro *O Figurino Teatral e as Renovações do Século XX*¹, aborda os figurinos brechtianos partindo da forte relação entre o encenador alemão e o sistema representacional chinês, destacando a constante busca pela simplicidade:

O cenário das peças orientais é praticamente fixo, mudando apenas alguns móveis ao longo do espetáculo. Tudo parece levar a uma síntese, uma busca do que é essencial. Isso é o que Brecht também deseja para sua encenação: em cena, deve estar apenas o que é fundamental para que o ator possa realizar seu trabalho. Os figurinos que ele usou ou desejou não saíram desse esquema (VIANA, 2010, p.186).

É importante ressaltar que a busca pelo simples não significava a anulação ou descaso com os figurinos, ao contrário, Viana expõe a forte parceria entre Brecht e o cenógrafo Casper Neher:

O nível de colaboração e entrosamento visando a obra artística atingido pelos dois é notável: não se sabe onde termina a influência de um e onde começa a do outro nas montagens que fizeram juntos (idem, p. 192).

Fica evidente no estudo, também, o grande cuidado na escolha de tecidos, primando por materiais naturais, julgados mais apropriados que os sintéticos (idem, p. 197); além do apurado trabalho de envelhecimento das peças (idem, p.197/198).

Viana termina seu estudo analisando os figurinos de *Mãe Coragem*, assinados por Teo Otto, em que há uma interessantíssima citação de Roland Barthes sobre as cores dos trajes da obra:

O colorido do qual nossos simples cenógrafos fazem uso é apenas a forma mítica da cor, o signo pelo qual declaramos uma intenção de cor; a pintura (salvo precisamente a má pintura) nunca é colorida, tampouco a cena brechtiana. (BARTHES apud VIANA, 2010, p. 204).

O que atrai a atenção para esta passagem é verificar um elogio à ausência de colorido na cena brechtiana, elemento magistralmente manipulado por Hélio Eichbauer na criação de *O Rei da Vela*: no primeiro e terceiro ato há a

¹ São Paulo: Fundação das Letras e Cores, 2010.

predominância do vermelho, do marrom, do preto e do branco, enquanto no segundo há um estouro de cor, o que nos faz pensar que Barthes se conhecesse o trabalho de Eichbauer (e os trópicos) talvez mudasse seu pensamento.

Esta ideia fica mais clara ao usar os dados levantados por Viana para análise de *Mãe Coragem* como parâmetro para analisar os figurinos de *O Rei da Vela*:

A. A paleta de cores: Brecht¹ optou por uma escala de cinzas para *Mãe Coragem*, o uso de “um tipo de ideia geral da cor”, como aponta Barthes, o que “distancia a tentação dos contrastes ou das harmonias, coloca, ao contrário, as nuances como verdadeiras funções” (BARTHES *apud* VIANA, 2010, p. 205). Hélio Eichbauer, embora formado por Svoboda, que trabalhava preto, branco, cinza e luz, opta pela explosão da cor, não somente por que a peça exige a mais furiosa fantasia equatorial, mas também porque não há espaço para nuances em *O Rei da Vela*, seja falando de cores ou de sutilezas.

B. A escolha de materiais: enquanto Brecht optou pelos materiais naturais como linho, couro e algodão, Hélio Eichbauer valeu-se da mistura, combinando de veludo a cetim, usando como opção estética justamente o que Brecht provavelmente julgava ruim nos materiais sintéticos: o brilho excessivo e o caimento desajeitado;

¹ Viana percebe no trabalho assinado por Teo Otto os conceitos formados pela parceira Casper Neher/Bertold Brecht, mas não pôde concluir se houve imposição do diretor para que Otto seguisse a mesma linha de criação ou se houve acomodação do artista. Dessa forma, como prevalecem os traços desenvolvido por Brecht e Neher daremos os créditos ao encenador. Ver página 207, VIANA, 2010.

C. Opção pela síntese¹: ambas as montagens prezam por este ponto, visando o esclarecimento do papel social das personagens, porém *Mãe Coragem* carrega toda sobriedade germânica, reforçada pelas mazelas da guerra, enquanto *O Rei da Vela* reflete uma elite tropical desfrutando a ilimitabilidade que a riqueza pode proporcionar;

Os parâmetros apontados, além de funcionarem como pontos de referência para visualidade do espetáculo, também contemporizam as opções estéticas do trabalho com as iniciativas tomadas em outros âmbitos da arte brasileira. O que sugere que o poder explosivo da peça relaciona-se diretamente com o vínculo estabelecido entre sua visualidade e as vanguardas artísticas.

1.2 Estéticas diretamente utilizadas

As linguagens que foram denominadas aqui como emblemáticas na encenação de cada ato ao serem utilizadas pelo Teatro Oficina efetivaram um procedimento que se entende neste estudo como modelização de linguagens da cultura do *populacho* para a linguagem do teatro erudito.

Opta-se por usar a denominação *cultura do populacho* consciente de sua sonoridade agressiva. A palavra é empregada aqui no sentido de “grupo que fica fora de alguma coisa”, conforme verbete no dicionário Houaiss, pois esta se mostra uma boa maneira de diferenciar as linguagens abordadas neste tópico do conceito de *cultura popular* usado nas décadas de 1950 e 1960, além de indicar, justamente pela força da palavra e seu sentido, o tratamento dado a esses gêneros.

¹ Entendida como “método, processo ou operação que consiste em reunir elementos diferentes, concretos ou abstratos, e fundi-los num todo coerente” (HOUAISS, 2001).

Tais linguagens, embora ainda fosse sucesso de público no período estudado, até a encenação de *O Rei da Vela* eram desconsideradas pelas elites intelectuais de direita e esquerda, como evidencia Teixeira Coelho:

Para algumas, o povo ignaro gerava apenas formas culturais equívocas, torpes; para outras, esse povo subjugado, dócil, inconsciente de si e de sua história, produzia uma arte e uma cultura não apenas e não menos equivocadas como, ainda, minadas por cumplicidades e sujeições, inspiradas pelos padrões e interesses dos dominadores (in Catálogo Exposição São Paulo em Revista, 1991, p.6)

O teatro realizado pelo Oficina, por mais que contrariasse o estilo TBC e buscasse novas formas de concepção cênica, não deixava de ser um teatro voltado para um público culto, formado em sua grande maioria por jovens universitários, que aplaudia encenações de textos de Sartre, Górkí ou Max Frisch.

A apropriação dessas estéticas foi elemento essencial para o grupo livrar-se de recalques, podendo ousar além dos limites do “bom gosto” da época. E foi exatamente esta junção quase sacrílega um dos fatores do grande sucesso e retumbante escândalo de *O Rei da Vela*, que realizava “uma formidável operação metafórica pela qual o povo passava a representar as partes baixas da classe alta”, como genialmente coloca Teixeira Coelho ao falar do que representava o Teatro de Revista em São Paulo nos anos 1960 (*In Catálogo Exposição São Paulo em Revista, 1991, p.6*).

De fato, esta operação efetuava-se no corpo dos atores como relata Silva:

A maioria das cenas poderia ser dividida ao meio por uma linha horizontal que cortava os atores à altura da barriga. Visualmente acontecia, mais ou menos, o seguinte: na parte de cima da linha, as personagens conversavam, na parte de baixo movimentavam o corpo e as relações de fricção aconteciam.(2008, p. 149)

As gestualidades foram desenvolvidas durante os trabalhos com Luiz Carlos Maciel, antes do contato com o texto de Oswald de Andrade e estão intimamente relacionadas com a concepção das caracterizações visuais.

O processo de trabalho consistia em improvisações coletivas que partiam de uma situação concreta simples em que uma absurda variedade de personagens pudesse se encontrar (MACIEL, 1996, p.163). Podia-se fazer qualquer coisa, a única obrigatoriedade era desenvolver uma composição física que “permitisse uma visão crítica daquele personagem por parte do espectador” (idem, 164). Desenvolvia-se, desta forma, o *gestus* de cada personagem, ou seja, um signo da sua condição social, exteriorizado fisicamente (ibidem).

Posteriormente, aprofundou-se esse trabalho iniciado com Maciel focando-o na criação das personagens de *O Rei da Vela*. Nesta etapa do processo criativo o elenco deveria desenvolver *gestus* que definissem a função social da sua personagem dentro da comunidade brasileira (SILVA, 2008, p. 149), o que era apresentado pela parte superior do corpo, enquanto que da cintura para baixo mostrava-se a crítica.

A criação dos *gestus* levou para cena a grande carga sexual já presente no texto de Oswald de Andrade reforçada, por um lado, pelo embasamento teórico, proporcionado pelas leituras de Reich e Mailer (como exposto na página 80, Capítulo II), por outro, pela modelização dos gêneros artísticos renegados que são carregados de malícia.

Entretanto, antes de adentrar nestes gêneros propriamente faz-se necessário: estudar quais foram as referências da *sociedade do espetáculo* usadas na encenação para, então, analisar como se deu a crítica; bem como observar que as modelizações dos gêneros que conduzem cada momento da peça serão estudadas na sequência, apresentando-as conforme foram inseridas na estrutura de atos da encenação, muito embora essa estrutura não seja hermética e elementos

dos gêneros modelizados em cada ato infiltrem-se nas caracterizações visuais dos outros, como se fará perceber.

1.2.1 Referências da Sociedade do Espetáculo

Quando escrita, a peça representava a insipiente, porém já existente sociedade de consumo brasileira que só se consolidou em meados de 1960 (ORTIZ, 1988, p. 113). Quando o espetáculo foi encenado pelo Oficina, a sociedade apontada por Oswald de Andrade tornava-se realidade e definia-se como *sociedade do espetáculo*, conforme conceito de Guy Debord¹.

A *sociedade do espetáculo* define-se, segundo o filósofo, pela fragmentação² em que o espetáculo “é ao mesmo tempo parte da sociedade, a própria sociedade e seu *instrumento de unificação*” (DEBORD, 2003, p.14), exatamente o que foi visto no estudo sobre a consolidação da indústria cultural no Brasil, principalmente em relação ao sistema televisivo.

O espetáculo atua como fator unificante fornecendo metas pseudosagradas a serem atingidas pelos membros da sociedade. Essas metas, como o “modernismo-meta” brasileiro, são apresentadas sem possibilidade de crítica, pois “o espetáculo é a conservação da inconsciência na modificação prática das condições de existência” (DEBORD, 2003, p.23), pois “ele é o seu próprio produto” (ibidem).

¹ Filósofo, agitador social, diretor de cinema, Guy Debord se definia como “doutor em nada” e pensador radical. Ligou-se nos anos 50 à geração herdeira do dadaísmo e do surrealismo. Em julho de 1957, com artistas e escritores de diferentes países, fundou na Itália a Internacional Situacionista, cuja revista, editada por mais de dez anos, inaugurou o discurso libertário que ganharia o mundo a partir dos acontecimentos de Maio de 1968. Um ano antes da eclosão do movimento, Debord publicou a mais importante obra teórica dos situacionistas, *A sociedade do espetáculo*, um livro espantosamente lúcido e demolidor, precursor de toda análise crítica da moderna sociedade de consumo. Quanto mais o tempo passa, mais atual se torna este texto, pois, como disse Jean-Jacques Pauvert, “ele não antecipou 1968, antecipou o século XXI” (BENJAMIN, s/d, s/p).

² Proporcionada por um sistema econômico que visa a separação, em que o poder separado “desenvolve-se em si mesmo no crescimento da produtividade” (DEBORD, 2003, p.23), em que o trabalhador está separado daquilo que produz (ibidem), em que há a setorização da produção industrial e parcelização dos gestos pelo movimento da máquina.

A banalidade da sociedade do espetáculo materializa-se no papel das *vedetes absolutas*, personagens/personalidades que “existem para figurar tipos variados de estilos de vida e de estilos de compreensão da sociedade. Elas encarnam o resultado inacessível do *trabalho* social (...): o *poder* e as *férias*, a decisão e o consumo (...)” (idem, p. 43). São exemplos para serem seguidos e são criadoras de *pseudonecessidade*: os recursos que possibilitarão aos membros ordinários da sociedade alcançar a felicidade.

O *Rei da Vela* leva para o palco momentos icônicos dessa sociedade e o Teatro Oficina foi buscar nos membros da *sociedade brasileira do espetáculo* elementos para criação das personagens e das caracterizações visuais.

Estes elementos compõem a encenação em dois níveis: um direto, com a utilização de trajes “da pompa dos grandes rituais oficiais” (CORRÊA in CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 17), como relata José Celso ao tratar do tema no programa da exposição *40 anos de Cenografia – Hélio Eichbauer*:

Sua “Cenografia” e seus “Figurinos” antropofagiaram todos os teatros e modas do mundo: (...) até o da Sociedade de Espetáculos, (para ser prático: para ser mais específico, o próprio vestido de noiva negro de Heloísa de Lesbos, Hélio tirou do baú de sua tia, esposa do embaixador brasileiro em Praga (...)) (idem).

A segunda forma de presentificação da sociedade do espetáculo na encenação deu-se por meio da incorporação de fisicalidades e de trajes usados por personalidades públicas, por *vedetes absolutas* do período, como é possível visualizar através do relato de Silva:

Etty Fraser, por exemplo, compôs sua personagem Dona Cesarina, baseada em observações de duas senhoras paulistanas, uma delas, aliás, esposa de um político muito conhecido. Dessas senhoras, Etty assimilou um certo modo aristocrata de falar e gesticular. (2008, p.150)

O autor segue e expõe a experiência de Fernando Peixoto:

Para compor Abelardo II, personagem que luta pelo poder durante todo o desenrolar da peça, Fernando Peixoto, como gaúcho que é, se inspirou, principalmente, em Getúlio Vargas e João Goulart, exemplos bastante conhecidos de qualquer brasileiro. Não ficou, entretanto, só aí a fonte de inspiração. Foi buscá-la no guerrilheiro, em Luís Carlos Prestes, num toureiro que viu uma vez, numa montagem do Berliner Ensemble etc. A figura de Getúlio foi incorporada mais nos trajes: o lenço vermelho no pescoço, a bota gaúcha, a calça bombacha, tudo isso misturado com paletó cinza paulista. Do Berliner incorporou a maquilagem, que dividia seu rosto no meio, uma face semelhante a Abelardo I e a outra estilizada. Numa clara alusão àquele que balança no poder, ou àquele que anseia pelo poder, incorporou a perna manca de João Goulart, substituindo assim a carência psicológica por uma carência física. Na cena em que dá o golpe fatal a Abelardo I, transforma-se em toureiro espanhol (idem).

E, por fim, Silva apresenta como o mesmo se deu com Renato Borghi:

Renato, por sua vez, no seu desempenho incorporou muitas características do político paulista Adhemar de Barros, mas como era uma personagem dentro do circo, ele foi buscar inspiração no velho palhaço mais conhecido do grande público, Abelardo Barbosa, o “Chacrinha”. É sabido o fato de que Renato “passou semanas assistindo a programas de TV, revistas, chanchadas brasileiras, para compor a sua personagem” (ibidem).

Ao assumir as fisicalidades e os trajes de personalidades facilmente identificáveis pelo grande público e associá-los a elementos que provocavam o riso e a crítica, o Oficina subvertia sua própria fonte de inspiração, pois se “o espetáculo é o discurso ininterrupto que a ordem presente faz sobre si própria, o seu monólogo elogioso” (DUBORD, 2003, p. 21), *O Rei da Vela* mostra justamente outra face desse jogo.

A peça leva para cena de forma crítica quatro momentos emblemáticos dessa sociedade: os negócios, regido pela estética circense expondo a palhaçada econômica; o ócio, em que impera o estilo do Teatro de Revista e expressa o modo de viver *pop* e irreal da alta burguesia; a troca de poder entre os semelhantes, conduzida pela ópera que representa a tragicomédia da morte do setor que perde o poder; e, por fim, a consolidação de alianças realizadas através de uma missa negra

(entendendo-se o evento religioso como representação) promulgando uma nova união entre *vedetes absolutas* do poder (CORRÊA, 1967 in STAAL, 1998, pp.85-94).

Abelardo I – Primeiro Ato

Renato Borghi, como visto no relato de Silva, valeu-se para criação de seu personagem de referências da cultura de massa. Entretanto, na caracterização de Borghi para Abelardo I no primeiro ato, verifica-se uma grande incidência de elementos da sociedade do espetáculo¹.

Para esta personagem Oswald de Andrade não forneceu sugestões de caracterização do intérprete nas rubricas. Eichbauer e a equipe do Oficina, então, buscaram na sociedade os elementos para caracterizá-la e atingir seus objetivos críticos. Desta forma, Renato Borghi usava no primeiro ato:

Barriga postiça, criada por Hélio, de um delirante Ademar de Barros – Ubu Rei², sobancelhas em triangulo preto e bigodes pintados de carvão, rosto rosadinho de palhaço, batom vermelho-sangue nos lábios, tudo em cima de uma máscara riscada, enquadrando o rosto, vazando os traços de jogo da velha, para fora, no pescoço e na testa, charuto na mão, girava no palco, abrindo os janelões do escritório de usura de Abelardo & Abelardo para a Paulicéia desvairada e financista. No seu terno, fantasia de executivo de ponte aérea, como em todos os trajes de executivo de ponte aérea, como em todos os trajes da peça, de homens ou mulheres, uma seta de pano, apontando o sexo (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 18).

¹ As demais referências se fazem notar na caracterização de Borghi no segundo ato, como será estudado posteriormente.

²3 Peça de Alfred Jarry, considerada precursora do Teatro do Absurdo. Carlos Gardin aponta que há inúmeras coincidências temáticas e estruturais entre *Ubu Rei* e *O Rei da Vela*, exemplificando através da comparação da cena II do ato III de *Ubu Rei*, com Cena I, ato I de *O Rei da Vela* (idem p. 108/109). O autor reforça que isso deve ser visto como revelação da “atitude radical em relação à linguagem teatral e a postura subversiva, revolucionária de seus autores em relação ao contexto social, político e cultural” (GARDIN, 1995,107).

Derly Marques / Prefeitura do Município de São Paulo/Secretaria Munic. De Cultura/ Arquivo Multimeios

Figura 30: Renato Borghi como Abelardo I

Darcy Trigo/Abril Press

Figura 31: Abelardo I e suas secretárias

Um das *vedetes absolutas* utilizadas como referência para esta caracterização visual, Adhemar de Barros, teve papel significativo nas manobras políticas ocorridas no país nos anos 1960. Sua carreira política foi marcada pela realização de grandes obras públicas e há relatos de ações inescrupulosas em seu gabinete¹.

Na capa de sua biografia há uma foto do político usando um terno inteiramente branco, como a primeira caracterização de Renato Borghi como Abelardo I. Desta caracterização, posteriormente, ficou apenas o colete,

Figura 33: Adhemar de Barros (de suspensórios) e Getúlio Vargas

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS - CPDOC

mudando-
se o paletó
e as calças
para

modelos marrons com *risca de giz*.

A caracterização visual de Borghi recorre ao “terno em tecido escuro de listras finas e ombros superlargos” (NERY, 2003, p.222) que após 1930 “era o preferido do ‘homem moderno’. As calças eram amplas e levavam bainhas viradas, vincos e pregas na cintura” (idem),

Figura 32: Adhemar de Barros trajando terno branco

¹ Segundo a atriz Maria Della Costa quando ela solicitou ao político auxílio financeiro para finalização do edifício teatral que estava construindo com seu marido, Sandro Polloni, Adhemar de Barros mandou perguntar “quanto ela quer para eu dormir com ela?” e diante da negativa da atriz atirou o dinheiro no chão dizendo: “Olha aqui o dinheiro pra você” (MARX, 2004, p. 87).

trajes que foram amplamente usados por outra *vedete absoluta*, Getúlio Vargas.

Porém, manteve-se o colete branco de Ademar de Barros, peça do vestuário masculino que a partir da mesma década começou a tornar-se obsoleta, como observou Manuel Bandeira: “Não lastimo a decadência do colete. Tenhamos coragem de ser tropicais” (1956 *apud* MOUTINHO, 2000, p.154).

Figura 34: Getúlio Vargas usando terno risca de giz

A junção na caracterização visual de dois elementos que na década de 30 simbolizavam na indumentária social masculina o moderno e o arcaico materializa em Abelardo I o engajamento pelo desenvolvimento sem perder de vista seus princípios conservadores e seus interesses de classe.

Ao mesmo passo, os elementos que caracterizam um usurário fazem referência direta a dois políticos populistas. O que coloca os três no mesmo patamar, equiparando os líderes populistas ao agiota que enriquece por explorar miseráveis e hipotecar ao capital estrangeiro o país inteiro, até *palmeiras, quedas d'água e cardeais* (ANDRADE, 1976, p. 50).

Agregou-se à caracterização o *suporte*, sinalizando a disposição de Abelardo I para “franca camaradagem sexual” (ANDRADE, 1976, p. 55), a única forma de estabilidade no país. Além disso, como “autêntico” brasileiro ele é um homem de excessos, principalmente de paixões sexuais, um senhor da *Casa Grande*.

Além dos aspectos apontados, a caracterização de Borghi não deixa de ser a *fantasia de executivo de ponte aérea*, o clichê do empresado paulistano, imagem que é fechada pelo uso da gravata. Elemento usado na moda social para esconder os botões das camisas e que na década de 1960 foi tachado de símbolo burguês e só não se transformou na mais odiada peça do vestuário, pois, como ironiza Barros, “as feministas preferiram, naqueles tempos, queimar sutiãs” (1999, p. 122).

E por fim, como Abelardo I é um rei que se mantém na base da exploração e do conchavo, como ele “não é o rei do petróleo, do aço, mas simplesmente o rei da mixuruca vela” (CORRÊA, 1967 in STAAL, 1998, p. 89), sua coroa é feita de material ordinário, de lata. Mas de lata da *Shell Motor Oil* que, da mesma forma que o conquistador ibério coroa Porfírio Diaz em *Terra em Transe*, representa o capital estrangeiro coroando o rei da vela.

Heloísa de Lesbos – Primeiro e Segundo Atos e Epílogo

No primeiro ato Heloísa de Lesbos

entrava de Marlene¹, terno branco, chapéu panamá, bengala, um V branco de linho superpondo-se ao seu terno masculino no lugar do sexo. A entidade (sim porque Helio criou, repito, entidades do tarô da corte brazyleira) tinha no

Darcy Trigo / Abril Press

Figura 35: itala Nandi como Heloísa de Lesbos – Ato I

¹ Referência à atriz alemã Marlene Dietrich.

rosto a mesma máscara de jogo da velha, toda branca, lábios rubros de Kabuki, na testa o V negro belíssimo de vampira, máscara de Tarsila do Amaral. Fumava uma cigarrilha imensa, apitando fumaça em seus deslocamentos de diva pela cena.

No trabalho de Heloísa, Ítala Nandi e Helio construíram uma obra prima. Dina Sfatt e Estér Goes fizeram o mesmo papel, mas a máscara era tão forte, que, muitas vezes, não é possível distinguir as atrizes nas fotos (CORRÊA in *CENTRO CULTURAL CORREIOS*, 2006, p. 18).

Em suas didascálias Oswald de Andrade apenas indica que a personagem entra *vestida de homem*¹, ironizando a emancipação feminina: Heloísa de Lesbos é uma mulher independente, que fuma em público, é ela mesma quem toma as rédeas da negociação do seu casamento - ao contrário de outros casamentos de interesse

da sociedade patriarcal em que a noiva apenas seguia as ordens dadas.

Figura 36: *Smoking Feminino* de Yves Saint-Laurent

Sua figura está associada às primeiras décadas do século XX, que também foram marcadas por movimentos feministas como a atuação das *suffragettes*, mulheres sufragistas que “aspirando uma existência diversa e vendo na carreira uma fonte de realização pessoal, obrigavam-se ao desinteresse pelo adorno, pela vestimenta rebuscada, pela preocupação com a moda”

(SOUZA apud PONTES in BOTELHO/ SCHWARCZ, p. 305).

Figura 37: Marlene Dietrich no filme *Marrocos*, 1932

¹ Consultar página 57 do Capítulo I deste estudo.

Ao optar pelo uso do terno para caracterizar as atrizes que representavam Heloísa de Lesbos relaciona-se a personagem com as mulheres que, no início do século XX, buscavam uma forma de impor-se perante a sociedade ao vestirem-se com uma cópia do traje símbolo do poder masculino (SMITH, 1997, p.37). Como fez Marlene Dietrich no filme *Marrocos*, de 1932 (idem, p.40), que ao usar um *skoming* transformou-o em um emblema de sensualidade aliada à independência.

O terno foi incorporado de fato na indumentária feminina somente em 1966, por Yves Saint Laurent. O ensaio fotográfico da campanha publicitária transparece forte citação à Marlene Dietrich, o que também o aproxima das caracterizações visuais das atrizes que interpretaram Heloísa de Lesbos.

Entretanto, na caracterização das atrizes que interpretaram Heloísa de Lesbos a escolha da cor do terno acrescentou um dado significativo: usou-se um terno completamente branco, o que está associado em um imaginário comum brasileiro à figura do *malandro sambista*¹. Porém, no espetáculo Heloísa é filha de um latifundiário e a leitura que se faz é outra.

No início do século XIX o uso da roupa branca estava relacionado às práticas das culturas afro-brasileiras (capoeira, candomblé e samba), e também “ao que era próprio dos trópicos, ao passo que a cor negra representava a sobriedade e a autoridade da aristocracia, portanto, símbolo de civilização” europeia (ROCHA, 2005, p.134). Porém, no final do século XIX, “os jornais, os pedagogos e os médicos

¹ O uso do terno de linho branco por homens de camadas mais populares criou um estereótipo da cultura brasileira: o malandro carioca. Durante os anos 1920, “com a descoberta do samba pela intelectualidade brasileira, acontecida no contexto internacional de valorização da cultura negra, alguns desses rapazes do morro vão procurar sofisticar suas vestimentas” (FERREIRA, 2004, p.260), assim, à calça branca da capoeira acrescentaram o chapéu palhinha e a camisa listrada. Após 1940, sob influência dos negros norte-americanos que buscaram impor a cultura negra através da “hipervalorização de atitudes sofisticadas e, principalmente, da elegância e extravagância das roupas” (idem), o terno branco foi definitivamente associado ao malandro. A figura do malandro passou a fazer parte dos cordões de carnaval no início do século XX, posteriormente assumiram a comissão de frente e atualmente são representados pela Velha Guarda das Escolas de Samba (idem, p. 261).

passam a recomendar uma vestimenta mais adequada ao clima tropical” (idem)¹.

Com a proclamação da República o uso de sapatos e paletós tornou-se obrigatório (ROCHA, 2005, p.126), desta forma, nada mais adequado do que os ternos confeccionados em linho branco, o mais apropriado aos trópicos. Atitude simples para homens como Getúlio Vargas, Oswald de Andrade, Adhemar de Barros e inúmeros latifundiários brasileiros que desta forma expunham conhecimento da moda internacional, consciência de

“tropicalidade”, além, é claro, de status social, pois portar diariamente um terno de linho branco demanda cuidados com limpeza e conservação possíveis apenas para aqueles que podem financiá-lo.

Há diversos registros fotográficos de fazendeiros usando terno branco e chapéu panamá², em diversas regiões do país, como, por exemplo, os *Coronéis da Borracha*, os seringalistas amazônicos.

Heloísa de Lesbos é quem está à frente dos interesses da família, lutando para tirá-la da ruína em que a bancarrota de seu pai a sujeitou, ela é neste momento

FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS - CPDOC

Figura 38: Getúlio Vargas em Petrópolis, trajando terno de linho branco, sapatos bicolores e chapéu palhinha.

¹ A consciência da necessidade de adaptação dos trajes europeus para o clima tropical pode ser vista no *Dress Code* oficial do império britânico que “prescrevia utilização de uniforme branco para os funcionários do serviço consular que trabalhavam em países de clima quente, incluindo o Brasil”, conforme relatou gentilmente o Prof. Dr. Marcelo Araújo por e-mail. Araújo também observa que, embora o documento britânico não especifique o linho como matéria prima para tais vestimentas o fato da Grã-Bretanha ser um grande produtor de linhos de qualidade pode ter sido determinante na escolha desse fio para confecção do traje.

² Chapéu feito da palha da palmeira *carloduvica palmata*, encontrada na região equatorial americana, recebeu esse nome após o presidente norte-americano Roosevelt usá-lo em uma visita ao Panamá em 1906, tornando mundialmente usado até a segunda guerra mundial (CALLAN, 2007, p.83).

o “coronel” e está caracterizada como tal ao adentrar o escritório de Abelardo & Abelardo para tratar de negócios: o casamento entre eles.

E para que não houvesse sombra de dúvidas sobre “quem vestia as calças naquela família” não se poderia deixar de acrescentar à caracterização das atrizes o *suporte*, símbolo da virilidade e dos conchavos.

Figura 39: Seringalistas do Acre: Coronéis da Borracha trajando terno branco

Considerando a personagem como administradora dos negócios da família, é interessante observar a presença de elementos do *Coronel* e do *Malandro* na caracterização visual das atrizes que a representaram. Pois estes dois estereótipos são considerados em estudos sobre *cultura organizacional*¹ como dois padrões brasileiros presentes no imaginário do gerenciamento empresarial ainda hoje. O que ao se considerar que

o sistema imaginário ajuda a organização a se estabelecer como cultura e símbolo (Enriquez, 1992)², resulta que imagens como as dos cunhados, coronéis, homens cordiais, malandros, jeitosos e despachantes, todos patriarcas capazes de atender os apelos, angústias, desejos, fantasias e demandas de seus subordinados, preenchendo totalmente seus imaginários sociais, ajudam a criar falácias de organizações, divinas, onipotentes, únicas, benevolentes, mães nutridoras e devoradoras (MACHADO, 2008, p.49).

Coroando a caracterização, Heloísa usa na lapela do paletó o brasão da “corte da Família da Burguesia Rural Brasileira” (CORRÊA in CENTRO CULTURAL

¹ “Desde a década de 70 do séc. XX, o tema cultura organizacional tornou-se importante para os teóricos da administração. Nos anos 80, inspirou numerosas pesquisas, sobretudo nos Estados Unidos. Esses estudos foram impulsionados inicialmente pelas dificuldades vividas pelas empresas norte-americanas no bojo das duas crises do petróleo (1973, 1979). Quando comparadas às bem sucedidas empresas japonesas daqueles anos, as norte-americanas pareciam estar em decadência. Dificuldades de umas e sucessos de outras foram atribuídos a fatores culturais” (MACHADO, 2008, p.1).

² Marília Machado cita: ENRIQUEZ, E. - *L'Organisation en analyse*. Paris: PUF, 1992.

CORREIOS, 2006, p.19): o broche gigante de ramo de café. Louro que esteve presente na caracterização visual de todo elenco que interpretou os membro da *famILHA* (idem), como visto no tópico *Arte-Vestível*.

Para o segundo ato, as atrizes que representaram Heloísa de Lesbos foram caracterizadas de modo mais informal, com camiseta regata, pois a personagem desfrutava de sua ilha particular na baía de Guanabara, entretendo-se com inofensivas lutas de boxe com sua irmã caçula. Manteve-se a calça branca, porém, com corte esportivo e confeccionado em cetim brilhante, com elástico no cóis e bainhas largas, remetendo às calças usadas na prática do esporte (EICHBAUER, 2012, p.254) ou às calças de capoeira do *malandro carioca* do começo dos anos 1930.

O uso dessa peça na caracterização de atrizes em 1967 não causou estranhamento algum por parte do público. O fato revela que elementos antes pertencentes apenas à indumentária das culturas afro-brasileiras já faziam parte da indumentária cotidiana da população: o que um dia fora *mestiço* tornara-se *nacional*, afinal já se havia tornado plausível o mito do Brasil cadinho de todas as raças, parafraseando Renato Ortiz.

Compunha a caracterização visual nessa primeira entrada no segundo ato um turbante, elemento que nos anos 1960, juntamente com os lenços, faziam parte dos acessórios femininos. Originado no Oriente, surge na moda ocidental através de Paul Poiret, ainda no início do século XX (KOGA *in* FUKAI/AKIKO, 2005, p.342), mas foi nos anos 1960, que personalidades fortes da sociedade do espetáculo, como Greta Garbo, Simone de Beauvoir e Carmem Miranda, tornaram-no um acessório da moda. E Heloísa de Lesbos, como as *vedetes absolutas* do cinema e da filosofia, não poderia deixar de usar.

Para completar, Heloísa de Lesbos usava sapatos bicolores – novamente uma marca registrada do *malandro carioca*¹ - são os mesmos sapatos usados por Abelardo I, o que gera a leitura de um elo entre o casal, que os dois, nesse momento da peça seguem o mesmo caminho.

Em outro momento no segundo ato, Heloísa de Lesbos *entra de maiô*, esta é a única rubrica de Oswald de Andrade sobre como poderia ser a caracterização visual das intérpretes. E na encenação do Oficina

Walkíria Heloísa (...).

Trajava biquíni de metal, capa de plástico cinza longuíssima, uma mitra interplanetária e bélica na cabeça, lembrando já a Mulher Futurista de Maiakóvski do Percevejo, óculos escuros gigantes, vestida para conchavos com o Americano e toa a Frente Sexual Agrária e Banqueira, no banho de mar (...) (CORRÊA in CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 22).

Esta caracterização é a que mais se aproxima da aparência adotada pelos músicos tropicalistas, o que embora possa evidenciar uma influência de um em outro, também revela uma tácita comunicação entre os meios artísticos que compunham o movimento.

Esta caracterização visual apresenta modelizações das coleções de roupas da *Era Espacial*², uma tendência da moda internacional dos anos 1960 que refletia em suas criações - e através delas - a corrida espacial, a novas tecnologias, as telecomunicações etc., através do uso de materiais sintéticos, de cortes geométricos e de desenhos simples. As criações resultaram inovadoras, “mas também funcionais

¹ A origem dos sapatos bicolores é inglesa, mas sua associação à *malandragem* é norte-americana, foi um reflexo do início do século XX, período em que o *jazz*, a música dos negros, começa a se misturar com a música dos brancos (GUERREIRO, 1991, p. 16). Foi incorporado pelos sambistas cariocas quando sua arte passou a ser valorizada pelos intelectuais a partir de 1920, e os rapazes do morro procuraram sofisticar seu vestuário, então passaram a usar bicolores com calça branca, chapéu de palhinha (Panamá) e camisa listrada. Será definitivamente associado ao malandro após 1940, juntamente com o terno branco (FERREIRA, 2004, p. 260/261).

² Nome dado à coleção de André Courrèges de 1964 que influenciou diversos estilistas, entre eles Pierre Cardin (CALLAN, 2007, p. 70). Os estilistas apresentavam *catsuits* ou *body*s de malha, botas de cano alto, macacões com manga morcego e capacetes, espécies de chapéus que cobrem as orelhas e se assemelhavam a um elmo; confeccionados geralmente em tecidos brancos com detalhes em tons fortes de laranja, azul-marinho, cor-de-rosa e azul (CALLAN, 2007, p.98).

e em sintonia com o recém-estabelecido mercado do *prêt-à-porter* dos anos sessenta” (FUKAI/AKIKO, 2003, p.567).

Ao usar dessas tendências mundiais, lançadas pela moda, nas caracterizações visuais (de atores e músicos) criaram-se seres alienígenas àquele espaço que estavam ocupando, tanto no que concerne a um não pertencimento a esse lugar onde se está inserido, como com relação à criação de seres oriundos de outro planeta, com características oníricas.

De fato, ao entrar em cena em traje de banho Heloísa de Lesbos é uma verdadeira deusa mitológica prenunciando o final operístico que terá Abelardo I, pois a entidade a quem a figura remete tem a função de levar os guerreiros mortos em combate para um paraíso de batalhas.

Figura 40: Cena de *As Valquírias* com o diretor Eisenstein

O não pertencimento ao cenário em que se está é perceptível na encenação de forma literal, pois os traços futuristas, retos e frios da caracterização das atrizes contrastam com a cenografia naïf, tropical e exuberante do ato, bem como com as caracterizações visuais dos demais atores.

Todavia, esta reflexão encaminha-se para o pensamento desenvolvido por Ortiz sobre o modernismo no Brasil como “ideia fora do lugar”: a caracterização analisada denuncia a ânsia de ser moderno, de ser o futuro e o progresso dentro de uma sociedade e uma economia ainda delineada por um traço infantil.

A caracterização das atrizes que interpretavam Heloísa é a *Mulher Futurista de Maiakóvski do Percevejo*¹ “fora de lugar”. Enquanto em *O Percevejo*, Maiakovski coloca um homem do passado não se adaptando à sociedade do futuro, o Teatro Oficina coloca uma mulher de um futuro almejado em uma sociedade não preparada para ela, o que só faz reforçar seus ridículos contrastes.

A relação com a peça de Maiakóvski também se faz nos traços construtivistas dos cortes geométricos das peças que compõem as caracterizações visuais dos atores na encenação de Meyerhold. Porém, sobretudo, dá-se na maneira com que ambas as montagens mostram o pequeno burguês relacionando-se com a sociedade de consumo através do *kitsch*, da cópia artificial e exagerada do quer que seja.

Figura 41: Caracterização criada em 1929 pelo trio de artistas que assinava Kukriniksy, uma junção de iniciais, para *O Percevejo*

¹ José Celso cita a *Mulher do Futuro* como sendo da peça *O Percevejo*, entretanto, é na peça *O Banheiro* que há uma mulher fosforescente proveniente do futuro. Eichbauer em entrevista a pesquisadora menciona a mulher fosforescente como referência (ver EICHBAUER, 2012, p.253). Conclui-se que houve uma confusão por parte de José Celso, fato que, entretanto, não altera a leitura que fez.

**Figura 42: Renato Borghi e Ítala Nandi como Abelardo I e
Heloísa de Lesbos - Ato II**

**Figura 43: Ítala Nandi e Renato Borghi como Heloísa de Lesbos
e Abelardo I - Ato II**

A caracterização das atrizes que interpretaram Heloísa de Lesbos para o epílogo também se insere nas subversivas modelizações de estruturalidades da sociedade do espetáculo.

O terceiro ato encerra com a descida das caveiras cobertas por tules negros e Heloísa

de noiva de preto, com o famoso vestido pretinho¹ oficial da tia de Helio, buquê de rosas negras nas mãos. A famíLHA toda coberta de tules negros, tendo como padre, padrinho, o Americano, com “os braços abertos sobre a Guanabara” como o Corcovado, encerrando a peça com seu good business (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 26).

Na sociedade pós quebra da Bolsa de Nova York a cor preta tornou-se mais apropriada, pois “a imagem ‘chique simples’ do pretinho parecia particularmente oportuna” (SMITH, 2004, p. 29). Porém, não é essa imagem que se pretendia criar de Heloísa de Lesbos. A referência ao romance *The bride wore black*, de Cornell Woolrich², associada com uma das visões que se tem em certos círculos sociais das mulheres que usam preto, como também expõe Smith, reforçam o estereótipo de Heloísa apresentado em todo o espetáculo como mulher independente e autônoma.

Smith coloca que

Quando uma mulher usa um vestido preto, o mundo pressupõe que ela seja sofisticada, sensual e experiente. Trocando a plumagem viva da caça pela aparência discreta do caçador, a mulher de preto está assumindo o papel do agressor. Usando cores pastel, ela é um alvo, passiva. De preto, ela está traçando o próprio curso (idem, p.20).

Entretanto, o caráter funesto, também inerente à cor preta, proporciona à caracterização uma visão fatalista e nefasta de que por mais emancipada que Heloísa se considere ou busque ser, ela segue submetida ao casamento como destino e forma de sobrevivência.

¹ É graciosa a forma despretensiosa com que José Celso se refere ao autêntico Dior da parenta de Eichbauer.

² Uma noiva torna-se viúva no dia de seu casamento e, possuída por uma fúria vingadora, passa a perseguir, seduzir e matar os responsáveis pela morte de seu marido (SMITH, 2004, p. 20).

Da mesma forma, a caracterização visual das intérpretes de Heloísa de Lesbos e seus parentes para o casamento dela com Abelardo II evidenciam que o evento social não celebra a união através do amor, mas sim do conchavo sexual e político, sendo, portanto, o evento a exaltação do *grande cadáver gangrenado*, metáfora para a condição do país.

Perdigoto – Segundo Ato

Se para Debord as relações sociais se haviam transformado em *espetáculo*, o que dizer dos movimentos extremistas como o Integralismo, com seus desfiles, uniformes e saudações?

Perdigoto, que entra em cena *todo de soldado* é “o filho fascista, fantasiado de verde-milico, condecorado com as insígnias dos ramos do café” (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 22).

Como membro da Ação Integralista Brasileira, Perdigoto enverga o uniforme verde *inglez* confeccionado em *brim ou algodão de fabricação nacional* (SIMÕES, 2011, p.3) proposto pela AIB.

A organização, visando manter a coesão ideológica e, obviamente, a integração de seus militantes, ditava protocolos de comportamento e indumentária que deveriam ser rigidamente seguidos.

Figura 44: Plínio Salgado, ao centro, acompanhado de integralistas, fazendo a saudação "Anauê"

Desta forma, o uniforme integralista¹ além de dar coesão ao grande número de militantes², “gerava uma estética particular à doutrina partidária, constituindo-se importante fator na expressão e afirmação do movimento” (SIMÕES, 2011, p.2). Além disso, simbolizava todas as virtudes do militante e determinava seu comportamento:

Art. 33 – Quando o integralista enverga a camisa verde [...] fica expressamente proibido de:

- a) tomar bebida alcoólica em lugares públicos;*
- b) dansar, a não ser em casas particulares ou em festas constituídas exclusivamente de integralistas e pessoas que tiverem ingresso entre os integralistas;*
- c) jogar jogos de azar ou assistir a esses jogos;*
- d) frequentar cassinos ou lugares duvidosos.*

(Art. 32, Cap. IV, Protocollos e Rituais: da Camisa Verde. Monitor Integralista, ano V, n.18, p. 12, 1937 apud SIMÕES, 2011, p. 3).

¹ “Aprovado pelo Ministério da Guerra em junho de 1934, o uniforme integralista era composto de camisa na cor verde “inglez”, de mangas compridas, com colarinho pregado e preso por botões nas pontas; passadeiras com 6 cm na base e 5 cm nas pontas no formato de semicírculo, terminando a 1 cm do colarinho; dois bolsos à altura do peito; no terço médio do braço esquerdo, um círculo branco com 9,5 cm de diâmetro circuncidado por um círculo preto e sobre o campo branco um *Sigma* preto. Sobre a camisa, uma gravata de tecido liso preto deveria ser utilizada e na cabeça um gorro verde da cor da camisa, com um distintivo semelhante ao do braço, colocado do lado direito. Calças pretas ou brancas deveriam vestir os homens” (SIMÕES, 2011, p. 4). “O *Sigma* era o sinal simbólico do integralismo. A letra grega corresponde ao “S” e indica o Somatório das Matemáticas. Com ela, os primeiros cristãos da Grécia indicavam a palavra “Deus”, base do trinômio-lema e pressuposto fundamental do imaginário integralista [deus, pátria e família]. Justificava-se, ainda, o seu uso por ser assim nomeada a Estrela Polar do Hemisfério Sul, o que expressa mais um apelo de natividade do movimento” (idem, p. 5).

² Conforme aponta Simões, segundo informações presentes no jornal *Monitor Integralista*, em 1937 o partido contava com mais de um milhão de adeptos (2011, p.1).

Figura 45: Otávio Augusto como Perdigoto - Ato II

Figura 46: Croqui de Eichbauer para Perdigoto no Epílogo.

No texto de *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade coloca em Perdigoto exatamente todas as características contrárias aos preceitos integralistas, traduzindo na personagem os vícios e costumes condenados pelo “Protocollo” do movimento:

ABELARDO I – Mas não comigo, sabe? Insulta e maltrata os que trabalham... os que lhe deram as belas roupas com que perde rios de dinheiro na Hípica e no Automóvel Clube... Felizmente isso acabou, meu amigo...

PERDIGOTO (Cínico) – Não jogo mais!

ABELARDO I – Porque não tem dinheiro. Agora bebe. Sei que a fazenda se desorganizou durante uma semana toda! Porque o senhor que a administra em nome de seu pai foi tomar pifões de 24 horas com o administrador da Casa Grande. Foi retirado semivivo de uma forma de vômito. Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado... (ANDRADE, 1976, p. 87).

A atitude do autor não é despropositada ao se pensar no envolvimento da AIB nas escusas manobras políticas de Getúlio Vargas que culminaram no golpe de 1937¹. E é justamente a relação dos integralistas com o governo Vargas que transparece na caracterização visual de Otávio Augusto: o ator veste a famigerada camisa-verde e a gravata integralista com calças bombachas e os coturnos dos oficiais do exército, uniforme usado por Getúlio durante a Revolução de 1930.

Embora a alusão seja evidente ela não é explícita. Assim, da mesma maneira que Perdigoto ao saudar Abelardo I não diz “Anauê!²” mas sim “Glória!”, Otávio Augusto não carrega no braço esquerdo o Sigma, mas o já conhecido brasão aristocrático, o ramo de café.

¹ Intelectuais do movimento verde-amarelo já apoiavam a Aliança Libertadora, organizada por Getúlio Vargas como frente de oposição à política Café com Leite e ao Presidente Washington Luís. Durante o governo Vargas, os verde-amarelos, então constituídos como partido político (Aliança Integralista Brasileira), contribuíram para o clima de alarde contra a *ameaça vermelha* envolvendo-se em violentas brigas de rua contra grupos comunistas – possivelmente incentivadas pelo Presidente da República – culminando na morte de treze pessoas no Estado do Rio de Janeiro (SKIDMORE, 1975, p.47). Os integralistas também estiveram diretamente envolvidos no Plano Cohen, estratégia usada para justificar o golpe de 1937 que suspendeu os direitos constitucionais da população (idem, p. 48).

² “Anauê”, que em Tupá quer dizer “você é meu parente”. (SIMÕES, 2011, p. 6), o vocábulo foi escolhido para ser a saudação integralista por ser a AIB a “[...] Grande Família dos Camisas-Verdes e um movimento Nacionalista, de sentido heroico” (idem).

Perdigoto, ao contrário das demais personagens, não se relaciona de forma evidentemente sexualizada. Porém, seu conchavo com Abelardo I se dá de modo violento e incisivo. Da mesma forma que as solenidades públicas integralistas, que exaltam “a virilidade, o nacionalismo, o apelo a um passado glorioso, a convocação a um futuro promissor” (SIMÕES, 2011, p. 13) que não poderia faltar na caracterização visual de Otávio Augusto o *suporte* sobre a genitália.

1.2.2 Da Cultura do Populacho para Alta Cultura

1.2.2.1 Circo e Circo-

Teatro

Mencionaram-se várias vezes sobre a forte influência do Berliner Ensemble sobre o Teatro Oficina no período. Silva, ao tratar da encenação do Ato I de *O Rei da Vela* em seu estudo sobre a companhia, faz referência ao cenário da peça *Arturo Ui*, para qual foi usada uma tenda de circo como o escritório de Arturo Ui.

Neste primeiro, ato elementos circenses se fazem presentes na caracterização visual

Figura 47: Domador de Feras do Circo tradicional, ilustração de 1880

dos atores que interpretaram Abelardo II. No segundo ato, a caracterização das atrizes que interpretaram Joana e Dona Poloca apresentam modelizações do circo-teatro, como será visto a seguir.

Abelardo II – Primeiro Ato

Abelardo II foi interpretado a princípio por Fernando Peixoto e posteriormente por José Wilker.

A caracterização visual desses atores seguiu as didascálias de Oswald de Andrade quanto às vestes, suprimindo alguns adereços como monóculos e pastinha os quais confeririam um caráter de funcionário contínuo. O corte do uniforme e os adereços bélicos, como botas e revólver, caracterizam o domador de feras dos circos tradicionais¹. Entretanto o modelo é bastante semelhante às fardas do exército brasileiro dos anos 1930, como as usadas por Getúlio Vargas e Júlio Prestes.

Pode-se perceber um equilíbrio entre as referências do circo tradicional e da sociedade do espetáculo: as cores escolhidas (marrom e preto) que correspondem à paleta brechtiana, conferem sobriedade ao primeiro ato e aproxima a figura de Abelardo II às personalidades públicas que a caracterização visual faz referência; o chicote em punho é o principal elemento que aproxima a caracterização visual do domador de feras.

¹ Os circos tradicionais, surgidos no século XVI a partir dos treinamentos equestres das Academias Militares, mesmo após a inclusão de saltimbanco nos espetáculos manteve os uniformes militares como figurino, através dos dólmãs de alamares dourados, dos quais as insígnias foram retiradas (OLIVEIRA, s/d, s/p *In* CEDRAN, 1978).

FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS - CPDOC

Figura 48: Getúlio Vargas (usando farda do Ex) ao lado do Integralista Oswaldo Aranha, no Palácio do Catete no dia de sua chegada a Capital Federal em 1930

A cartucheira, confeccionada em material sintético como corino, concede à caracterização visual um tom farsesco. Tanto que para José Celso os atores que interpretaram Abelardo II vestiam uma “*fantasia* de guerrilheiro com farda de domador” (CORRÊA *In* CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 18).

O fato de o diretor empregar a palavra *fantasia* para se referir às vestes de guerrilheiro (ao contrário do autor que indicou fantasia de domador) explicita ainda mais a crítica que é feita pela caracterização: a

personagem brinca de guerrilheiro revolucionário, mas ganha a vida domando miseráveis furiosos em um escritório de usura.

Figura 49: Fernando Peixoto como Abelardo II - Ato I

Figura 50: José Wilker como Abelardo II - Ato I

Joana ou João dos Divãs

Apesar da grande influência da montagem do Berliner Ensemble, o Teatro Oficina também buscou referências nas estéticas dos circos brasileiros, principalmente no circo-pavilhão ou circo-teatro¹.

Os circos-teatros dispunham de mais de trinta gêneros teatrais para formar seu repertório, tais como melodrama, chanchada, opereta e a Revista (ANDRADE, 2010, p. 78). Os espetáculos eram compostos por personagens-tipos que transitavam entre os gêneros e eram interpretados geralmente pelo mesmo ator, ou seja, havia uma especialização dos intérpretes em um tipo². Sabe-se que até os primeiros anos do século XX atores e atrizes eram responsáveis por adquirir e manter um acervo de elementos para caracterização visual do tipo que interpretava.

Ao analisar os diversos tipos e seus respectivos elementos de caracterização visual é possível perceber uma correspondência entre os primeiros e os personagens de *O Rei da Vela*. Porém há geralmente uma subversão de algum elemento que o caracteriza, o que constitui a crítica ao elemento da sociedade que se quer representar.

A personagem que melhor apresenta essa modelização é Joana ou João dos Divãs, irmã caçula de Heloísa

a sandalhona, a bolacha da Família, se vestia como uma menininha de Renoir, de organdi rosa, sapatinhos de verniz, meias brancas ¾, mas bigodes de Samurai e luvas de boxe, trazendo na calcinha um coração-vagina vermelho bem almofadado (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.22).

¹ Esse tipo de espetáculo foi introduzido no circo brasileiro em 1918, após uma avassaladora epidemia de gripe espanhola que matou muitos atores de circo e teatro, além de gerar enormes prejuízos causados pela proibição de aglomeração de pessoas em espaços fechados. Diante da crise, o palhaço Benjamin de Oliveira arregimentou desempregados do circo e do teatro para montar as primeiras peças de circo-pavilhão ou circo-teatro. Benjamin de Oliveira foi o primeiro ator negro da Praça Tiradentes, espaço de maior concentração cultural do Rio de Janeiro do início do século XIX (RUIZ, 1987, p.38).

² Para os homens podiam ser: *vegete*, galã, galã-cômico, galã-cínico e outros, além dos tipos cômicos. As mulheres poderiam interpretar: *ingênuas*, dama-galã (atriz mais jovem), dama-central (atriz mais madura), *vedete*, coquete, caricata, *soubrette* ou *vamp* (ANDRADE, 2010, p. 134).

Figura 51: Desenho de Eichbauer para Joana, o João dos Divãs

Figura 52: Marina Lemos como Joana, o João dos Divãs

Destacando-se o vestido de organdi e os sapatinhos de verniz da caracterização visual, Joana corresponderia ao tipo da *Ingênua* dos circos-teatros. Esse tipo feminino pode apresentar em sua caracterização “um vestido ‘soirée’¹ de saias amplas e esvoaçantes em cores delicadas, sem muitos brilhos, concedendo-se apenas uma faixa de cetim na cintura, terminando nas costas com um grandioso laçarote” (ANDRADE, 2010, p. 166). O vestido poderia ser usado com “luvas de renda” (idem, p. 173) e maquiagem natural apenas realçando a beleza da atriz (idem, p.180).

O papel de Ingênua teve grande destaque no cenário nacional quando o circo-teatro deixou os picadeiros e ganhou as telas dos cinemas nas chanchadas da Atlântida², principalmente o tipo interpretado pela atriz Eliana Macedo³:

Eliana, através de suas personagens, refletia, mas também difundia o comportamento desejável para as mulheres, no imaginário dominante da época. O tipo da mocinha recatada e “boa” para casar e constituir família representava e espelhava os anseios da mulher brasileira, sobretudo nas classes média e baixa, entre as décadas de 40 e 50. Nos aspectos referentes à composição do estilo pessoal, também a apresentação de Eliana colaborava para a confirmação do tipo feminino predominante nestes anos. E as roupas que usava na composição de suas personagens mostravam as tendências da moda que chegava ao Brasil, adaptada às condições brasileiras (DULCI, 2003, p. CXV).

¹ Sub. Fem.: festa, reunião social, sessão de cinema, teatro etc., que acontecem à noite. (Dicionário Eletrônico Houaiss).

² Algumas peças de circo-teatro eram carregadíssimas de humor e chamadas de *chanchadas*. O termo é bastante polêmico, assim será utilizada a definição: “comédia popularesca, em geral apressada e desleixada, com interpolações musicais” (VIANAY *apud* AUGUSTO, 1989, p.17). Quando esse tipo de espetáculo fez sucesso no cinema brasileiro passou a ser chamado de *chanchada cinematográfica*. A Cinematográfica Atlântida foi a maior produtora do gênero com 62 filmes de ficção e 2 documentários em 20 anos de atividades (AUGUSTO, 1989, p. 30) .

³ Nome artístico de Eli de Souza Macedo, atriz especializada em interpretar “a mocinha”. Estreou na comédia musical *E o mundo se diverte* (Watson Macedo, 1948), juntamente com a atriz, cantora e acordeonista Adelaide Chiozzo que se especializaria em interpretar “a melhor amiga da mocinha” (DULCI, 2003, p.CXI).

© Cinearte Produções/ Acervo Cinemateca Brasileira

© Cinearte Produções/ Acervo Cinemateca Brasileira

Figura 54: Herval Rossano e Eliana Macedo usando vestido leve estampado, outro figurino requisito para personagem-tipo “Ingênua”, em Samba em Brasília, de Watson Macedo, 1960

Na caracterização visual de Liana Duval, Tessy Callado ou Yolanda Cardoso, atrizes que interpretaram Joana, subverteu-se os elementos característicos do tipo: a feminilidade, a delicadeza e o recato. As luvas de renda foram substituídas por luvas de boxe e a beleza natural que deveria ser realçada pela maquiagem desapareceu por trás da grossa camada de *pancake* branco e dos bigodinhos de Samurai.

Alguns traços de Joana foram inspirados em Dulce, filha de Tarsila do Amaral, que tinha uma aparência andrógena e “era esportiva, gostava de boxe” (MAGALDI, 2004, p.91). Entretanto, os elementos que atribuem masculinidade e sexualizam a personagem podem ser entendidos de duas formas.

Primeiro como caráter necessário para os tempos difíceis que a família vinha passando, em que era necessário colocar as filhas para lutar nas *garçonnières*¹ por um bom partido.

Segundo, como nova ironia com relação à emancipação feminina, pois, como foi apontado no primeiro capítulo, a liberdade sexual feminina estava associada à prostituição, este posicionamento irônico faz crítica ao papel de boa moça que deveria ser interpretado pelas jovens da sociedade, ao mesmo tempo em que revela a hipocrisia desta postura.

Dona Poloca – segundo ato

As caracterizações visuais de Dirce Migliaccio e Henriqueta Briebe, que interpretaram Dona Poloca, também se utilizaram de elementos do circo-teatro, especificamente da personagem-tipo *dama-central*, que era destinado às atrizes maduras, geralmente matriarcas das companhias (ANDRADE, 2010, p.150).

¹ “Em francês, apartamento de solteiro; lugar para encontros amorosos clandestinos” (nota do editor in ANDRADE, 1976, p. 121).

A atriz que interpretasse este tipo deveria incluir em seu guarda-roupa vestidos de mangas longas e decote fechado, em cores neutras e escuras, meias de seda, sapatos com salto de até quatro centímetros e algumas joias, como brilhantes, “troféus conquistados ao longo das muitas batalhas da vida” (idem, p. 168).

Elementos de caracterização das damas-centrais são perceptíveis principalmente na primeira entrada de Dona Poloca, cuja caracterização visual impregna as atrizes com séculos de austeridade aristocrática.

Na primeira caracterização visual das atrizes que interpretaram Dona Poloca

a Rainha Mãe, trazia trajes de veludo negro até os pés, botinhas do império, chapeuzinho-coroa de flores de café, um chicote fálco escravagista e um enorme terço de Marchadeira de 64 (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.22).

A caracterização, composta por um *traje de rua*¹ - vestimenta feminina anterior aos trajes mais curtos e simples, que permitiram às mulheres adaptarem-se à dinâmica no século XX – era confeccionado com as cores da bandeira do Estado de São Paulo, em veludo negro com babados de rendas brancas e levando um laço vermelho nas costas, recebia como acessórios botinhas e chapéu com plumas, característicos dos citados trajes.

Figura 55: Traje de rua - criado por Bulloz em 1910

¹ Traje desenvolvido quando o espartilho entrava em desuso. São “vestidos alfaiate”, em duas peças, originalmente exclusivos da moda masculina (KOGA In FUKAI, 2005, p. 327)

Figura 57: Croqui de Eichbauer para Dona Poloca – Ato- II

Figura 56: Henriqueta Briebe como Dona Poloca - Ato II

A caracterização das atrizes, assim como a personagem, defende o seu “ponto de vista de tradição e família” (OSWALD, 1976, p. 65), princípio que se mantém também nos figurinos e maquiagens criados para a segunda entrada de Dona Poloca:

um maiô centenário de listras paulistas rubro-negras, sapatilhas, toquinha de banho, e um enorme xale negro espanhol: pronta para o banho (...) [e] para a capitulação absoluta diante do “Nosso Senhor do Arame” (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.25)

As duas caracterizações revelam que a personagem não se adaptou ao fim do Império e ao início da República, à crise da aristocracia cafeeira e às alianças com os novos-ricos, bem como ao fim da escravidão, pois carrega ainda seu chicote.

Figura 58: Trajes de Banho de 1900-1910

Figura 60: Croqui de Eichbauer para Dona Poloca - Ato II

Foto Carlos - CEDOC FUNARTE

Figura 59: Dirce Migliachio como Dona Poloca, com Renato Borghi e Renato Dobal – Ato II

A chibata contava com uma ponta em forma fálica que, do mesmo modo que o enorme laço vermelho presente nas costas do traje de rua, revelava que por baixo de tanto rigor também batia um coração, que bombeava sangue e sexualidade. Tanto e tão forte que nos croquis originais ao invés do suporte que marcaria a região da genitália, Dona Poloca contaria com uma teia de aranha sobre a saia, e sobre o maiô centenário levaria um cinto de castidade metálico. Elementos que, infelizmente, não foram incluídos nos trajes quando confeccionados.

Concluía a caracterização dois elementos: as “joias” de Dona Poloca os ramos de café de plástico comprados na Rua 25 de Março¹, que recebiam algum brilho através de um toque de tinta spray dourada (EUCHBAUER, 2012); bem como o terço de madeira que contemporizava a personagem e associava seus valores às senhoras da alta sociedade paulistana que organizaram a *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*², quando quinhentas mil pessoas marcharam “em defesa da Constituição e das instituições democráticas brasileiras e de repúdio ao comunismo (...)” (CPDoc - Jornal do Brasil, 2008), evidenciando que São Paulo, mais uma vez, possuía um “voto conservador” (idem).

Figura 61: Mulheres na *Marcha da Família com Deus pela Liberdade*

¹ Rua de São Paulo que reúne lojas de aviamentos, tecidos, fantasias, importados chineses, bijuterias, apliques capilares entre outro produtos, geralmente a preços mais competitivos.

² O protesto ocorreu em São Paulo em 20 de março de 1964 (CPDoc - Jornal do Brasil, 2008).

1.2.2.2 Teatro de Revista¹

Durante a primeira grande guerra houve uma diminuição da influência europeia no Teatro de Revista brasileiro, pois as companhias estavam impedidas de sair da Europa para *tournées* nas Américas, o que fez florescer no cenário nacional Revistas de caráter regional-nacionalista (VENEZIANO, 2006, p. 155), que consolidaram o gênero no país e foram responsáveis pela criação de personagens-tipo brasileiros.

São Paulo, com o surto cafeeiro

tornou-se uma cidade tradicionalmente consumidora de teatro. Dois fatores contribuíram para a expansão teatral: um econômico (muito dinheiro disponível) e um cultural (saudosista e caboclo), que provocou, no auge da burleta e da revista paulista, a consolidação dos tipos italiano e caipira, tendo este último encontrado em Sebastião Arruda seu maior representante e um compère tipicamente paulista (1991, p.48).

Figura 62: Manuel Duñares interpretando um tipo Caipira

Sebastião Arruda criou e divulgou os tipos caipiras mais famosos do período, entre eles um caipira rico chamado *Coronel Belarmino*², provavelmente a fonte de inspiração de Oswald de Andrade para criação do patriarca falido de *O Rei da Vela*.

¹ A Revista realizada na Praça Tiradentes, no centro no Rio de Janeiro, a que especialmente se refere José Celso, teve um longo e brilhante percurso que segundo Neyde Veneziano (1996, p. 14 e 15) divide-se em três fases: Revista de Ano, de 1900 a 1920, período com predomínio do texto à música, são expoentes dessa fase Arthur Azevedo (autor) e Procópio Ferreira (ator); Revista Carnavalesca, de 1920 a 1930, período em que o ponto forte não é mais revistar os acontecimentos do ano, mas sim ouvir as músicas que farão sucesso no próximo carnaval, cantadas pelos astros da Rádio Nacional, e ver as belas pernas das Coristas, o corpo de baile composto pelas vedetes; e, a partir de 1940, quando o gênero “desvia-se definitivamente para o music-hall”, o texto perde espaço para a música, os comicos ganham a cena (idem, p.15), e as vedetes assumem o nome de girls (ibidem, p. 111).

² Informação fornecida pessoalmente pela Profa. Dra. Beth Azevedo que realiza a pesquisa *A Companhia Sebastião Arruda de comédias, operetas, revistas, vaudevilles e variedades*, através do Laboratório de Informação e Memória do Departamento de Artes Cênicas da USP.

Coronel Belarmino – segundo ato

Na caracterização de Chico Martins para interpretar Cel. Belarmino usou-se *paletó escocês, chapéu de palha* (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 18) e o ator entrava em cena *fumando um mata-rato apoiado numa bengala com um único fio de barba branca do império, lembrando cacos de Clark Gable* (idem).

Oswald de Andrade deixou em rubrica que o personagem tomava a cena fumando o cigarrinho *mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe* (OSWALD, 1976, p.56), indicação que foi seguida pela caracterização criada por Eichbauer e associada a outros elementos como o chapéu de palha e o bernal.

O traje de golfe evidencia a origem aristocrática da personagem, seu conhecimento dos entretenimentos europeus de elite¹, porém ao invés de proporcionar

FREDI Kleemann/Arquivo Multimeios Centro Cultural São Paulo

Figura 63: Chico Martins como Cel. Belarmino - Ato II

¹ O golfe foi trazido para o Brasil no final do século XIX por engenheiros ingleses e escoceses que construíram a estrada de ferro *São Paulo Railway*. Inicialmente o traje de golfe era composto por jaqueta Norfolk – casaco de tweed de lã, com grades bolsos e cinto do mesmo tecido (CALLAN, 2007, p.72), Knicker – calção folgado, franzido abaixo do joelho e preso com um botão ou fivela (idem p.183) - e meias de tartã – tecido de lã que possui padrões diferentes usados para identificar os clãs da Escócia (ibidem, p. 303). Nos anos 1920 o duque de Windsor solicitou a seu alfaiate que fizesse um casaco para combinar com suas meias escocesas, a combinação foi adotada pelos jogadores de golfe escoceses na década de 1930 (STALDER/ KRIETZMAN, 2000, p.42).

distinção, o traje cai de forma pitoresca, como revela a fala de D. Poloca:

DONA POLOCA: Meu irmão está remoçando com essas roupas de carnaval.

Um traje de golfe usado fora de um campo apropriado para prática do esporte já seria suficientemente destituído de bom senso. ao acrescentar os acessórios: chapéu de palha, bornal e mata-rato, agrava-se a situação e evidencia-se que a personagem é incapaz de se desvencilhar de sua raiz caipira.

A caracterização visual criada para Chico Martins para interpretar o Coronel Belarmino reitera a crítica à aristocracia rural que, como expõe Schwarz, no auge do café “combinava à sua indisputável atualização

Figura 64: Golfistas com trajes esportivos em 1930

cosmopolita o conservadorismo no âmbito doméstico, já que a persistência da monocultura de exportação, com as relações de trabalho correspondentes, era a sua base de eminência nacional e participação internacional” (1987, p. 22).

Dona Cesarina – segundo ato

Com o término da primeira grande guerra, começaram os *anos loucos franceses* e o Teatro de Revista modificou-se da mesma forma que a sociedade: o nu ganhou a cena e preparou o terreno para os espetáculos *féerie*, que nos anos 1930 e 40 dominariam os palcos, “marcados pela influência do *Folies Bergère*¹, com grande luxo, grandes efeitos de luz e cenografia” (VENEZIAANO, 1996, p. 27).

Neste período houve uma grande valorização na Europa de culturas tidas como exóticas, tais como as orientais, árabes e negras. Os figurinos criados por Erte² e George Barbier³ para os espetáculos do *Folies Bergère*, inspiradíssimos por esse orientalismo e exotismo tiveram forte influência sobre o Brasil transformando os trajes que vestiriam as maiores vedetes das Revistas e pintoras do modernismo brasileiro⁴.

Os figurinos dos dois artistas buscavam silhuetas exóticas (havia pouco que Poiret livrara as mulheres do espartilho), com texturas inusitadas e cores fortes, levando ao uso espetacular de “*strass*, plumas e lantejoulas” (VENEZIANO, 1996, p.25), que velavam e desvelavam os corpos de vedetes, coristas e, posteriormente, mulatas⁵.

¹ Casa de espetáculos parisiense.

² Pseudônimo usado por Roman Petrovich Tyrto, desenhista e *designer* russo que residiu e trabalhou em Paris nos anos 1920. Seus trabalhos tornaram-se ícones da *Art Decor Style*. Seus traços também chegaram até o Brasil através das roupas de Paul Poiret, de quem Erte era desenhista. São dele também os trajes da primeira dançarina do ventre mundialmente conhecida, Mata Hari (NEON, s/d).

³ George Barbier, artista francês, criou figurinos para teatro e balé, ilustrações de livros e desenhos de moda de alta costura (ARTOPHILE, s/d).

⁴ Vale lembrar que Tarsila do Amaral foi uma das introdutoras no Brasil das roupas de Poiret, para quem Erte também desenhava.

⁵ A *mulata*, inicialmente apresentada como *baiana*, foi dos tipos “de vida mais longa do Teatro de Revista Brasileiro e que ainda hoje, numa versão moderna, desfila pelos shows tipo exportação de Sargentelli e Abelardo Figueiredo” (VENEZIANO, 1991, p. 126)

É importantíssimo observar como a onda de valorização da negritude na Europa durante os anos 1920 interferiu tão brutalmente no que se instituiu como maior manifestação da “autêntica” cultura brasileira.

O interesse europeu pelas culturas afrodescendentes contagiou os modernistas brasileiros levando-os a se voltarem para as culturas negras do país, acarretando em uma valorização das sociedades que compunham o Pequeno Carnaval¹.

Ao mesmo tempo, nos café-concertos de Paris, a dançarina negra norte-americana Josephine Baker fazia retumbante sucesso e lançava moda com seus figurinos exuberantes, repletos de plumas e *strass*, remetendo à figura do “homem selvagem” personagem comum no Carnaval europeu desde a Idade média” (FERREIRA, 2004, p. 292), que usava saiote de penas e cocar circular (idem, p. 293).

Figura 67: Josephine Baker

Figura 66: Vedete Angelita Martins

Figura 65: Gracyanne Barbosa, madrinha da bateria Unidos da Tijuca 2012

¹ O Pequeno Carnaval incluía os grupos populares chamados de sociedades, clubes, blocos, ranchos ou cordões. Enquanto que o Grande Carnaval englobava as Grandes Sociedades, as batalhas de confete, o corso (desfiles de carros enfeitados com serpentinas), representando a face mais burguesa da festa (FERREIRA, 2004, p. 228).

E é justamente destes figurinos que parte a caracterização das atrizes que interpretaram Dona Cesarina. Entretanto, na caracterização criada por Helio Eichbauer e Etty Fraser usou-se menos do glamour *fêerie* e mais do decadente teatro de revista brasileiro dos anos 1960, pois a personagem era “inspirada em uma dama *socialite* paulista de 400 anos de criação de porcos, como Oswald dizia” (CORRÊA In *CENTRO CULTURAL CORREIOS*, 2006, p. 21). Desta forma, Etty Fraser ou Maria Alice Vergueiro entravam em cena com

A metade do corpo com o jabot rendado, rolos altos no cabelo, a maquiagem de perua, corpete de fino veludo, luvas verdes em renda, com os dedos de fora. Isso da cintura pra cima. Da cintura pra baixo: pernas à mostra das vedetes, meias verde arrastão e coturnos dourados com salto da Praça Tiradentes, bunda realçada caprichosamente com duas chamadas¹ de cortinas esvoaçantes, em que Cesarina esbaldava-se no balanço romântico campestre, todo enfeitado de cobras e flores, no limite da plataforma do palco, lançando foguetes com os muitos quilos da atriz, em cima dos espectadores. Um enorme leque de plumas de Lady Windermere e um sorvete banana-split na vertical, derramando “leje de pica” (sic) do seu cume, sorvido com voracidade, no passeio nobre, sobre o palco giratório ao som de “Casinha pequenina” arranjado por Rogerio Duprat (idem)

¹ Acredita-se que foi um erro de digitação e que se queria dizer “camadas”.

Figura 69: Etty Fraser como Dona Cesarina e Renato Borghi como Abelardo I - Ato II

Figura 68: Croqui de Eichbauer para D. Cesarina - Epílogo

O *maiô de Copacabana*, proposto por Oswald de Andrade, transformou-se em um corpete de veludo vermelho acompanhado de jabô branco, peça do vestuário masculino que a partir de final do século XIX passou a fazer dos trajes femininos de viagem ou esportivos, e foi utilizado até meados da década de 1920 (CALLAN, 2007, p. 168). O uso dessas peças retrógradadas, acompanhadas do broche de ramo de café, enfatiza a origem da personagem na oligarquia rural, o que vem a ser criticado pelos demais elementos da composição.

Figura 70: Atriz usando um jabô de renda

O mesmo ocorre com o *enorme leque de plumas*, também sugerido por Oswald de Andrade, que, além de compor a vedete do Teatro de Revista proposta pela caracterização de Eichbauer, foi associado por José Celso à protagonista da peça *O Leque de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*) de Oscar Wilde (1892), sobre intrigas e mentiras da sociedade.

Além do leque, outros elementos como o tecido branco preso com flores nas laterais do quadril, a meia-calça arrastão, as luvas sem dedos do mesmo material, os tamancos brancos, a grinalda de folhas e o véu na cabeça arrematavam a metade vedete de D. Cesarina.

A personagem cumpria na famILHA o papel da figura feminina de maior destaque na Revista, responsável pelo contato direto com público através do *número de plateia*, o que exigia enorme agilidade de improvisação. D. Cesarina atuava da mesma forma, realizando o intercâmbio entre os quatrocentos anos de tradição aristocrática e a nova ordem burguesa, com enorme desenvoltura.

Mr. Jones

A presença de personagens estrangeiros nas revistas brasileiras é uma constante. Tanto que entre as tipificações característica deste gênero, Neyde Veneziano inclui “o português”, reforçando divertidamente que não se sabe o que veio primeiro a piada de português ou o português das revistas, “o ovo ou a galinha” (1991, p. 133).

No início do século XX a Revista não poupou os italianos e ítalo-caipiras nas suas cenas, um misto de gozação e retrato da realidade desses imigrantes. Não deixando de comentar, nas décadas posteriores, a presença norte-americana que invadia o país.

Se seguir-se o raciocínio desenvolvido no primeiro capítulo e encarar *O Rei da Vela*, especialmente o segundo ato, como um espetáculo com características de Revista, Mr. Jones é, evidentemente, o *gringo*. E a caracterização de Abrahão Farc, que interpretou o Americano, evidencia a imagem que muitas vezes se cria do estrangeiro que para cá vem, ao mesmo passo que revela algumas visões estereotipadas do adventício

Derly Marques/Prefeitura de São Paulo/Secretaria Munic.Cultura/Arquivo Multimeios

Figura 71: Abrão Farc como Mr. Jones – Ato II

sobre o Brasil.

José Celso descreve a caracterização criada por Eichbauer para

O Americano, dourado: The golden man, capacete safari, bermudas, meias 3/4, maquiadíssimo, galã de Hollywood da cena muda, de batom (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.22)

Abrahão Farc em todas as suas entradas como Mr. Jones usa um traje inglês de safári¹, o que o coloca como um estrangeiro que tem a imagem do Brasil como país selvagem e ainda

Figura 72: Cecil Rhodes em traje safári

associa a personagem a Cecil Rhodes, que foi retratado em diversas caricaturas usando o traje safári. Rhodes foi estadista, financiador e construtor do império britânico da África do Sul e dono de uma gigantesca empresa de mineração (ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA ONLINE).

Figura 73: Pith Helmet, capacete que completa o traje safári

¹ A palavra safári deriva de "safara", que em árabe significa "fazer uma viagem" e designava as excursões para comércio entre árabes de africanos; posteriormente a palavra passou a ser usada para nomear as expedições inglesas de caça na África (GABBO, s/data). Os exploradores usavam trajes bastante semelhantes aos uniformes do exército inglês: *pith helmets* (capacete colonial), camisa com vários bolsos e bermuda, ambos em tons claros das cores bege, marrom ou verde-oliva, que além de serem compatíveis com o calor camuflava-os com a vegetação (idem). Quando a prática do safári tornou-se um esporte de luxo este tipo de roupa tornou-se uma espécie de senso comum entre os praticantes, como evidencia um site de dicas esportivas: "a etiqueta do safári manda que você use um tipo específico de roupa. É mais ou menos como, digamos, o futebol. Você não usa chuteira e meião para jogar tênis, certo?" (VIAJEAQUI, 2008).

Entretanto, há duas opções feitas por Eichbauer que quebram a imagem de réplica de traje histórico que o figurino poderia ter.

Primeiramente as palas salientes nos ombros, que conferem um ar futurista, de astronauta, bastante em voga na década de 1960, época marcada pela já mencionada Corrida Espacial disputada por EUA e URSS. O segundo elemento é a irreverente escolha do material para confecção do traje, que o transforma completamente: ao invés do esperado brim cáqui usou-se lamê dourado (EICHBAUER, 2012, p. 248).

O material utilizado tem uma conotação bastante sugestiva para José Celso remetendo ao conto de ficção científica *The Golden Man*, de Philip Dick¹, em que em uma sociedade pós-apocalíptica, mutantes dourados, capazes de prever o futuro, dominam o mundo.

Ampliando a imagem sugerida de *homem dourado* para *homem de ouro* ou detentor do ouro – remetendo novamente a Cecil Rhodes -, Eichbauer acoplou à cintura de Farc uma boia de placas de cortiça que, pintada de dourado, transformaram-se em barras de ouro (EICHBAUER, 2012, p.249).

Compõe a caracterização “colares havaianos”, uma versão ocidentalizada dos colares de flores do Hula², que se tornaram o estereótipo do estrangeiro em férias.

¹ As obras de Philip K. Dick foram sucesso nos anos 1950 e 60, voltando a atrair leitores e a popularidade pelos filmes derivados de seus contos e novelas, tais como: *Blade Runner – O Caçador de Andróides* (baseado no conto *Do Androids Dream of Electric Sheep?*), *O Vingador do Futuro* (baseado em *We Can Remember It for You Wholesale*), de Paul Verhoeven, com Arnold Schwarzenegger e, mais recentemente, *Minority Report – A Nova Lei*, de Steven Spielberg, com Tom Cruise, e *O Vidente* (no original *Next*, de Lee Tamahori, com Nicolas Cage), baseado no conto *The Golden Man*.

² Dança tradicional havaiana proibida durante a colonização norte-americana no século XIX, mas reativada comercialmente no século XX, quando se transformou em uma referência turística e um marco das produções hollywoodianas do período (FARLEX DICTIONARY).

E por fim, meias listradas e botas *Chelsea*¹: ao invés de usar botas de cano longo, como nos tradicionais trajes safári, Mr. Jones usa botinas e meias levantadas até o joelho, onde se veem as cores da bandeira estadunidense. As meias conferem um tom jocoso ao personagem e, ao mesmo tempo, o atualizam com a moda jovem do período, pois estas botas eram a sensação das bandas de *rock* mais famosas dos anos 1960.

Entretanto, as escolhas para a caracterização, especialmente o lamê dourado para uma roupa safári, não define o personagem como um explorador de terras áridas e inóspitas, mas de uma terra festiva, repleta de fantasia, de aborígenes dóceis e divertidos, tão *fakes* quanto o próprio explorador, como será visto posteriormente na análise da Baiana e do Índio das Bolachas Aymoré.

1.2.2.3 Ópera Mambembe

Margot Berthold ao estudar a ópera, grande expressão do período Barroco, afirma que o momento

(...) reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média e a enriqueceu com o mundanismo sensual da Renascença. Mas, ao fundo da cena, a areia do tempo estava correndo, e o memento mori da Dança da Morte soava de novo. Os prazeres do mundo e a sombra da morte, coisas terrenas e coisas celestiais, fluíam juntas teatral e espiritualmente, num grande crescendo. Uma era estava encenando a si mesma (2000, p. 323).

Anteriormente em seu livro História Mundial do Teatro, ao estudar os festivais das cortes medievais, precursores das artes cênicas Barrocas, a autora destaca que: “Não raro, a aparentemente despreocupada magnificência

¹ Botas de cano baixo, geralmente de couro, fechada por cadarços ou elástico. No Brasil são conhecidas como *botinas*. Esse calçado de montaria originário da Índia foi introduzido no ocidente pelos ingleses no início do século XX, momento em que as mudanças na dinâmica de vida passaram a exigir sapatos mais práticos. Nos anos 1960 os britânicos também o colocaram no topo da moda masculina através dos pés dos Beatles e dos Stones (CZERWINSKI, 2010, p. 38).

representava o último e eufórico lampejo de um poder há muito debilitado” (idem, p. 296).

Os excertos podem ser usados para definir claramente o terceiro ato de *O Rei da Vela*: Abelardo e Heloísa, então transformados no casal medieval, protagonistas de um amor impossível e trágico, encenam a submissão de suas classes.

Entretanto, se na ópera barroca as caracterizações espelhavam a suntuosidade da corte e as riquezas dos monarcas, as caracterizações visuais dos atores no terceiro ato aproximam-se mais das encenações das *troupes* ambulantes do mesmo período, cujos guarda-roupas “dependiam inteiramente do que estivesse disponível em caixa e da generosidade de quem por ventura empregasse os atores” (ibidem, p. 378), pois as caracterizações valeram-se da densidade da ópera, mas sempre com um contraponto bufo proporcionado seja pelos materiais escolhidos, seja pelas proporções dos trajes ou ainda pela própria interpretação.

Além do mais, faziam referência às óperas brasileiras encenadas no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, assistidas por Eichbauer em sua infância, graças à influência de um tio, Newton de Pádua, que era violoncelista da orquestra e compositor (EICHBAUER *In* KOSOWSKI, Revista Chronos, 2006, p.101).

Abelardo I – terceiro ato

“Veste um imenso robe rubro, um Ivã o Terrível, que agigantava o corpo de Renato Borghi, com uma enorme cauda de grande divo” (CORREA *in* CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 25), por baixo uma camiseta branca manchada com “a rosácea de sangue em cetim vermelho do tapete do chão, e dos devedores, seu ‘útero coração de homem’” (idem).

O robe¹ símbolo de elegância masculina é peça obrigatória no guarda roupa de um *gentleman* (ROETZEL, 2000, p. 336). Confeccionado em veludo vermelho, o material anteriormente usado somente para as caracterizações da aristocracia, situa Abelardo I no universo de ostentação e luxo da ópera, encenação da magnificência e morte dos poderosos.

Figura 74: Renato Borghi como Abelardo I - Ato III

Derly Marques/Prefeitura de São Paulo/Secretaria Munic.Cultura/Arquivo Multimeios

¹ Peça introduzida na indumentária ocidental pelos ingleses no final do século XIX, por influência das culturas orientais (ROETZEL, 2000, p.338),

Entretanto, as proporções exageradas no comprimento da calça, na largura dos punhos e gola e nas dimensões do cinturão, que remete ao cordão das cortinas de casas de ópera, atiram-no em uma paródia dos grandes Reis, equiparando-o ao primeiro Czar, Ivan, o Terrível, que

arrasou cidades e matou milhares de pessoas. Mas também governou com seriedade e fez da Rússia uma nação moderna, a semente da qual nasceria um grande império mundial (JOTA, 1994, p.01).

Figura 75: Czar Ivan, o Terrível

Porém, *Abelardo I, o conchavador*, nada mais fez do que preservar o imenso cadáver gangrenado “que tem sido a História do Brasil destes últimos anos, diante

da qual nós todos acendemos nossa vela para trazer com a nossa atividade cotidiana, alento” (CORRÊA, 1968 *In* STAAL, 1998, p. 92).

Abelardo II e Heloísa de Lesbos – terceiro ato

O novo figurino, de Abelardo II evidencia ao primeiro olhar do público que a personagem ascendeu na escala social:

Abelardo II entra todo transmutado em executivo, de colete prateado, óculos, e máscara completa de burguês, sem divisões socialistas, e presenteia Abelardo I com seu último lenço vermelho, que traz no bolsinho do paletó (CORREA, 2006).

Ao mesmo tempo a caracterização indica que o personagem já está vestido para o casamento com Heloísa, que se consuma no final do ato.

O lenço vermelho, símbolo da índole socialista de Abelardo II ao ser entregue a Abelardo I, livra o ex-domador de suas antigas crenças sociais convertendo-o ao capitalismo e tornando-o, então, o intermediário entre Mr. Jones e Heloísa, agora convertida em heroína medieval.

Desesperada e trágica, Heloísa de Lesbos “trazia um traje branco com cintura logo abaixo do peito e um veludo vermelho de corrimento vaginal, cabelos soltos de diva wagneriana” (CORREA, 2006).

A descrição de José Celso faz uma pequena confusão quanto a linha da cintura, porém as imagens evidenciam que o traje remete ao período pós-cruzadas, no século XII, em que

As mulheres ocidentais (...) começaram a amoldar os vestidos ao corpo por meio de abotoamento lateral, que deixava a parte superior justa sobre o busto. As mangas tornaram-se muito compridas e amplas no punho (LAVER, 1989, p. 56).

Figura 77: Fernando Peixoto como Abelardo II
- Ato III

Figura 76: Croqui de Eichabauer para Abeladro II - Ato III

Figura 78: Croqui de Eichbauer para Heloísa de Lesbos - Ato III

Figura 79: Atriz carioca Marina Lemos caracterizada como Heloísa de Lesbos - Ato III

Derly Marques/Prefeitura de São Paulo/Secretaria Munic.Cultura/Arquivo Multimeios

Data do mesmo período as versões mais acabadas do mito de *Tristão e Isolda*, que da mesma forma que a história de Abelardo e Heloísa narra o trágico amor de um cavaleiro e a prometida de seu tio.

O mito influenciou a ópera homônima de Richard Wagner, uma das obras mais importantes da história da música ocidental¹.

Entretanto, ao observar a influência da ópera italiana sobre a brasileira², o fato de que o

Figura 80: Tristão e Isolda de Michael Echter, 1867

ato se inicia com *Alvorada*, da ópera *O Escravo*, de Carlos Gomes, e a enorme admiração de Eichbauer por esse autor (SÁ, 2008, p.156), nos permite pensar a caracterização visual dos atores que interpretaram Heloísa e Abelardo II como paródias das óperas nacionais, vistas, por sua vez, como paródia das óperas italianas.

¹ “Depois de ‘Tristão e Isolda’, praticamente toda a música tonal acabou, pois não havia mais o que inventar, e os compositores começaram a procurar novos caminhos. A escola de composição surgida mais tarde em Viena, caracterizada pelo atonalismo, é considerada uma filha forçada dessa ópera”, explica Luiz Fernando Malheiro, diretor artístico do Festival Amazonas de Ópera (FAO) e responsável pela direção musical e regência da encenação de uma das versões dessa ópera apresentada em Manaus em maio de 2011 (BORGES *In* ACRÍTICA-UOL, maio/2011).

² A ópera brasileira do século XIX teve forte influência da ópera italiana: a Imperial Academia de Música & Ópera Nacional, companhia criada em 1857 no Rio de Janeiro, contava com apoio imperial e realizava parcerias com companhias líricas italianas (SERGL *apud* PAVLOVA, 2007). Na Imperial Academia estreou o libreto *A Noite de São João*, a primeira ópera “genuinamente brasileira” (SANTOS, 2010, p.43), libreto de Elias Álvares Lobo, regida por Carlos Gomes em 1834, baseava-se em uma peça de José de Alencar. A parceria José de Alencar e Carlos Gomes também originou o maior expoente da música erudita nacional, *O Guarani* (idem).

Carlos Gomes, através de uma bolsa oferecida por D. Pedro II, estudou na Itália, onde viveu por vinte anos, tornando-se membro da comunidade operística do país e a “versão brasileira” de Verdi, o maior autor romântico de óperas. Desta forma, pode-se supor que não somente a música italiana permeava as criações do maestro brasileiro, mas também a cenográfica e a indumentária da ópera brasileira deveriam dialogar com as italianas.

Uma breve análise dos figurinos de óperas italianas do século XIX pode trazer elementos para o estudo das caracterizações do terceiro ato de *O Rei da Vela*. Para não perder o foco do presente estudo e estender-se demasiadamente em análises de caracterizações visuais de óperas italianas escolheu-se uma das mais famosas obras de Verdi, *La Traviata*. Baseada na peça *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, a ópera foi encenada desde 1853 e nela o tema do amor impossível com final trágico se repete.

Ao observar algumas imagens de montagens realizadas em diferentes períodos é possível verificar que embora haja variantes, alguns elementos são constantes nos trajes e na encenação, esta é uma das características mais marcantes da ópera: a manutenção da tradição.

Ao analisar as imagens é possível perceber semelhanças entre as caracterizações dos casais Violeta e Armand, de *La Traviata*, e Heloísa e Abelardo II, no último ato de *O Rei da Vela*.

Nota-se que Joana usa um vestido branco longo, com mangas longas e largas, à semelhança da camisola de Violeta; bem como Abelardo II veste terno completo preto com camisa branca, “quase um *gentleman*” (rubrica de Oswald de Andrade), semelhante ao traje de Armand.

Figura 82: Bastianini como Armand e Callas como Margarida

Figura 81: Maria Callas como Margarida

Não foram levantados elementos nesta pesquisa que pudessem comprovar o diálogo entre encenações de *La Traviata* e o espetáculo *O Rei da Vela*, mas os paralelos propostos confirmam a relação paródica com o gênero, efetuando a crítica às alianças tragicômicas entre aristocratas, burgueses e capitalistas estrangeiros.

1.2.3 Cultura de Massa

Ao analisar o cinema e a cultura nos anos 1960, Ismail Xavier pondera que

É difícil hoje, no momento em que a citação é programa rotineiro na mídia, recuperar o contexto em que se fez possível um programa intertextual com aquele sentido de ruptura que lhe deu a Tropicália, tendo como focos, simultaneamente, a questão nacional e a questão de uma estética dos meios, esfera onde interviu disposta a subverter (1993, p.20).

Estudou-se como essa operação se deu no Teatro Oficina através da intertextualidade entre gêneros teatrais eruditos com gêneros do populacho. Porém, estando o Oficina inserido no processo de explosão das fronteiras das artes, iniciado nos anos 1960 e na consolidação dos meios de comunicação de massa,

não pôde ficar ileso diante de tais processos e foi buscar no universo televisivo e cinematográfico alicerces para criação d'O Rei da Vela.

1.2.3.1 Chacrinha e Chanchada

Abelardo Barbosa, o Chacrinha, tornou-se uma das principais referências nesse sentido, não somente por ser, então, o maior comunicador de massas do país, mas principalmente por ser o precursor da subversão da forma de se comunicar para as massas¹.

Chacrinha quando deixou de ser apenas o nome do *disc-jockey* do programa de rádio e passou a ser apresentador de televisão, recebeu atenção especial de Abelardo Barbosa quanto ao figurino, pois este deveria causar na TV o mesmo contraste e comicidade que a ambientação sonora do *Cassino* causava no rádio. O que, entretanto, não ocorreu com o *smoking* e a gravatinha borboleta escolhidos para as primeiras aparições do apresentador. A resolução para questão foi dada por Salatiel Coelho

o sonoplasta paulista da Paraíba do Norte, que me sugeriu um enorme disco de telefone e um boné de jôquei: disc-jockey, estava na cara. Salatiel era o produtor do meu programa e foi ele quem bolou o slide de apresentação: 'A TV-Tupi de São Paulo tem a coragem de apresentar o Charinha' (BARBOSA, 1969, p.126).

¹ Abelardo Barbosa iniciou no rádio com "Cassino do Chacrinha", programa em que ele dizia jargões de vendedores de loteria e camelôs, tocava buzinas, panelas, criava, através da sonorização, o ambiente de um cassino, com direito a simulados "parabéns a você" cantados ao fundo. Tudo isso em um período que "Juízo e inteligência era encher a paciência dos ouvintes com poesias pieguíssima; novelas na base do dramalhão, onde cegos, mudos e paralíticos guardavam segredos no fundo da alma; crônicas vazias, mas bem soantes e avaselinadas; ou musicais pretenciosos divulgando um folclore de cordel" (BARBOSA, 1969, p.88). Posteriormente, quando seu programa foi transferido para televisão, a confusão que antes era produzida pelos sons foi transferida para o visual, especialmente para as roupas do apresentador (idem, p. 126) e para a forma de condução dos shows de calouros. Estes se desclassificados recebiam um sonora buzina e levavam um abacaxi como prêmio de consolação, se aprovados iam para o trono. Os programas do Chacrinha lançaram artistas como Agnaldo Ryol, Roberto Carlos e Elis Regina, entre muitos outros.

Compunha também a caracterização do apresentador a indefectível buzina, lembrança da infância em Caruaru de quando seu pai chegou buzinando o primeiro automóvel da cidade (idem, p. 160).

Figura 84: Abelardo Barbosa como Chacrinha nos anos 1960, e com as Chacrete nos anos 1980

Posteriormente os figurinos de Chacrinha passaram a ser criados por Regina Boni, a responsável pelo visual dos músicos baianos tropicalistas e dona de *Ao Dromedário Elegante*. A caracterização do apresentador transformou-se em fraques de lamê com calças de chitão e cartolona que, usada sobre os cabelos brancos e os óculos de Abelardo Barbosa, conferiam-lhe um estranho aspecto de *Tio Sam* tupiniquim.

Foi um interessante movimento de troca o que se estabeleceu, já que Abelardo Barbosa contribuiu para

criar a atmosfera tropicalista que deu condições para o aparecimento de talentos como os de Caetano Veloso, Jorge Ben, Gilberto Gil, Wilson Simonal, Gal Costa, Geraldo Vandré, Os Mutantes, Macalé, Capinam (idem, p.138).

Abelardo Barbosa chegava a duvidar se antes do *chacrismo* estes artistas seriam aceitos tão completamente (ibidem).

O apresentador levou para a televisão elementos do Teatro de Revista, do Circo-Teatro e das Chanchadas cinematográfica, como suas coristas (as *Chacretes*), as apresentações de sucessos musicais e a figura híbrida de apresentador e palhaço, o próprio Chacrinha.

As chanchadas, herdeiras dos dois primeiros gêneros, foram marcadas pela precariedade da indústria cinematográfica brasileira e em seus filmes os sons dos socos “eram de claquete e os vestidos, de vez em quando, de papel crepom” (AUGUSTO, 1989, p. 151).

Por outro lado, o elenco era composto pelos maiores nomes da comédia e da música nacionais¹.

Figura 83: Grande Otelo fazendo uma paródia de Josephine Baker na Revista Está tudo e Não está Prosa, de Freire Jr., 1949

¹ As produções da Atlântida contavam em seu elenco com astros como Oscarito, Grande Otelo e Ankito (acrobata circense), cantores como Emilinha Borba, Luis Gonzaga e Carmen Miranda, e, claro, as coristas e vedetes como Dercy Gonçalves. O cinema (especificamente da Cinematográfica Atlântica), o Teatro de Revista e a Rádio Nacional formaram um “triângulo cultural sem paralelos em nossa indústria de entretenimento de massa” (1989, p.19).

Figura 84: Grande Otelo, Eliana Macedo e coristas em *Carnaval Atlântida*, de José Carlos Burle, 1952. O intercâmbio com a Revista, o Circo e o Rádio foi uma das marcas da chanchada cinematográfica.

Abelardo I – segundo ato

A figura do Chacrinha, com sua estética chanchadesca, foi influente especialmente para Renato Borghi na sua composição de Abelardo I, como visto na página 156 neste capítulo. Não que se quisesse nivelar o Chacrinha com o grande calhorda que é Abelardo I, mas sim, elevar o agiota ao nível de grande comunicador, dar-lhe a desenvoltura de cafajeste de tragédia carioca¹ tal qual a personagem de Barbosa. Deste modo, transforma-se Abelardo I naquele que se safa de qualquer situação, que sabe produzir e manter um caos organizado onde ele, e apenas ele, de forma espetacular é capaz de reinar², pois é dentro desse caos construído pelos Abelardos (primeiros e barbosas) que a “ordem” que se quer manter se mantém e em tom de festa.

Desta forma, Renato Borghi foi caracterizado com

*camisa verde de cetim, um lenço amarelo esvoaçante no pescoço,
um bonezinho de plástico verde claro
comprado em quiosque de praia, calças de veludo creme
(CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p. 25)*

Se Chacrinha remetia de certa forma ao Tio Sam - a personificação dos EUA - Abelardo I, no segundo ato, não deixava dúvida de sua origem brasileira e seus sentimentos nacionalistas, carregando no corpo as cores da bandeira brasileira.

A escolha de materiais sintéticos e vulgares, com muito brilho, como o cetim, faz relação direta com os materiais usados na caracterização de Chacrinha.

¹ O próprio Abelardo Barbosa classificou-se e ao seu personagem no “melhor estilo de autenticidade, da procura do verde-amarelismo, do bananismo ali na batata, do tropicalismo porta-de-tinturaria, sem nenhuma submissão aos maneirismos franceses, aos falsos lordismos britânicos ou a outras frescuras afins. (...) Reclamo para mim o direito de ser genuíno, uma espécie de personagem de Nelson Rodrigues, o apóstolo do cafajestismo e da catimba, que para nosso bem ou nosso mal, são características bem brasileiras” (ibidem, p.35).

² Uma das características marcantes do apresentador, como destaca Péricles do Amaral, era “sua faculdade de criar dentro da mais perfeita confusão a ordem mais bagunçada, sem jamais perder o total controle do caos, aconteça ou não aconteça o que acontecer, mesmo o menos esperado dos inesperados previstos” (In BARBOSA, 1969, p. 186).

Além disso, estabelece a conexão do personagem com dois mundos por onde transita: o veludo das calças e do suporte conecta-o à aristocracia da família, este círculo que Abelardo I penetrará, em todos os sentidos; enquanto o cetim da camisa, especialmente se associado ao bonezinho de plástico, situam a personagem na sua verdadeira origem: a mais ordinária, fazendo dura crítica à burguesia emergente.

Reforça esta imagem o uso de cinto e suspensório, elementos usados para cumprir a mesma função: prender as calças. Mas se usados juntos conferem uma elegância cafona a Abelardo I, “uma gafe” da personagem as regras¹ que devem ser seguidas pela classe social a que ele pretende pertencer.

Completam a caracterização de Borghi, bem como a figura de cafajeste que se criou para Abelardo I, o lenço amarelo e os sapatos bicolores.

Derly Marques/Prefeitura de São Paulo/Secretaria Munic.Cultura/Arquivo Multimeios

Figura 85: Renato Borghi como Abelardo I - Ato II

¹ Nas regras de etiqueta de trajes sociais há controvérsias quanto ao uso desses dois acessórios ao mesmo tempo. Há quem diga que “usando um não se usa o outro” (CALLADO, s/d, s/p) e quem recomenda que ao usar suspensórios “deve usar um cinto folgado para ocupar as alças” (COBRAS, s/d, s/s). Porém, há uma norma categórica: “nunca tire o paletó, quando estiver de suspensórios. É uma das condições mais feias para um homem fino” (CHEDID, s/d, s/p).

O lenço, que também pode ser chamado de *foulard* e tem a função de proteger o pescoço do sol e enxugar o suor (BARROS, 1997, p.122), no caso analisado remete aos lenços de seda usados pelos malandros capoeiristas para se proteger das navalhas que, segundo corria a voz nas ruas, ficavam cegas em contato com tal tecido (ROCHA, 2005).

Os sapatos bicolores, como visto na análise da caracterização das atrizes que representaram Heloísa de Lesbos (nota na página 156, deste capítulo), estão associados à figura do malandro desde 1940.

1.2.3.2 Carnaval Carioca

O carnaval do Rio de Janeiro, transformado pelos meios de comunicação em um dos maiores espetáculos de massa do país, sofreu diversas transformações¹ até tornar-se referência, tanto para o país quanto para o exterior, de carnaval *brasileiro*. O fato deve-se à escolha da cidade para capital da República, tornando-a um centro aglutinador de pessoas, ritmos e tradições das mais diversas regiões. Assim, o Carnaval carioca no final dos anos 1920 passou a representar a síntese do Brasil (FERREIRA, 2004, p. 255).

Foram tomadas medidas e ações que valorizaram certos aspectos da festa em detrimento de outros, tidos como agressivos e selvagens, visando um constante equilíbrio entre as comemorações populares e elitistas, embora privilegiando muito mais a última (idem, p. 255). Foi dentro deste movimento que foram criados os Bailes no Municipal, como relata Ferreira:

Realizados entre 1932 e 1975 no Teatro Municipal do Rio de Janeiro – um dos espaços culturais mais nobres do país –, o chamado Baile do Municipal seria uma espécie de coroamento de uma longa linhagem de grandes bailes

¹ Para detalhes ver FERREIRA, Felipe – *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

de máscaras que vinham sendo realizados desde a década de 1840 por todo o Brasil. A festa elegante, sofisticada e cara, que acontecia nos salões e no foyer revestidos de mármore e pinturas da suntuosa casa de ópera, marcava uma aliança entre o poder público e a elite da capital brasileira, indicando que nossa festa carnavalesca não pertencia somente ao 'zé povinho', mas continuava sendo, ao menos em partes, uma diversão ao gosto da classe dominante (2004, p. 323).

E foram exatamente os membros da elite carioca, encantados pelo luxo e glamour, que com o passar dos anos só o Baile do Municipal poderia proporcionar, que serviram de base para caracterização de Edgar Gurgel Aranha e Carlos Gregório, que interpretaram Totó Fruta-do-Conde.

Totó Fruta-do-Conde – segundo ato

Para esta personagem Oswald de Andrade não deixou mais indicações do que o sugestivo nome e as ações propostas por falas e rubricas¹, o que foi suficiente para realizar uma caracterização do “‘Pederasta’ da FAMILHA Papai Mamãe, vestido de odalisca, de tamanquinho português com meias brancas curtas” (CORRÊA In CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2006, p.22).

¹ O trecho que se segue é esclarecedor: (*Aparece à direita, com uma vara de pescar e um saco de bombons na mão, absorto e pesaroso*) (...) ABELARDO I: Cuidado com essa praia! Tem cada bagre! TOTÓ: Deus o ouça! (*Aproxima-se e faz festas*) Meu futuro irmão. Que boas cores! Que idade o senhor tem? Sabe qual é a luva da moda? Eu agora vou dar bombons aos bagres. É servido? (ANDRADE, 1976, p.60).

Figura 86: Croqui de Eichbauer para Totó Fruta-do-Conde - Ato II

Figura 87: Edgar Gurgel Aranha como Totó Fruta-do-Conde - Ato II

Segundo José Celso, nesta caracterização

Helio revelava, aí, a origem dos brilhos dos concursos de fantasia do carnaval e das escolas de samba do Rio: a famosa temporada dos Ballets Russes, com Nijinski, no Municipal do Rio, que apaixonaria sobretudo os viados cultos da época, que legaram a grandiosidade dos brilhos ao carnaval brasileiro (idem).

A companhia *Ballets Russes* de Diaghilev¹ realizou em 1913 e 1917 grandes temporadas no Rio de Janeiro, trazendo no repertório o revolucionário espetáculo *Shéhérazade* cujo “mistério, sensualidade e sobretudo o colorido intenso dos costumes orientais criados por Leon Bakst² causou um verdadeiro furor” (BELOVEDLINENS, s/d, s/p). As caracterizações transmitiam um forte componente sexual, homoerótico ou não, que marcava as diversas produções de Diaghilev (CASTRO, 2009, s/p). A referência ao espetáculo é tão direta em *O Rei da*

Figura 88: Nijinski em Shéhérazade. Caracterização de León Bakst

Vela que Totó ganhava a cena ao som de *Sheherezade*, de Rimsky-Korsakov (EICHBAUER, 2012, p.244).

Como mencionado no capítulo I, Oswald de Andrade valeu-se de um dos maiores preconceitos para expor a degradação dos valores da instituição familiar, transformando a fruta-do-conde no fruto podre da sociedade patriarcal. Entretanto,

¹ Após a morte de Diaghilev, em 1929, os empresários Wassily de Basil (1888-1951) e René Blum (1878-1942) tomaram para si a tarefa de dar continuidade ao trabalho e fundaram, em 1932, os *Ballets Russes de Monte Carlo*. A parceria foi rompida quatro anos depois e após disputas judiciais De Basil passou a chamar sua companhia de *Original Ballet Russe* que realizou temporadas em 1942, 1944 e 1946 no Rio de Janeiro (GARCIA-MARQUES, 1990, p. xv-xvii *apud* CERBINO, 2010, p.01)

² O artista, ao lado de George Barbier desenhava também para Folies Bergère. Nascido Lev Samoilovich Rosenberg em Belarus, Rússia, estudou na Academia de Arte de São Petersburgo, onde começou sua carreira como ilustrador (BELOVEDLINENS, s/d, s/p).

por parte da família não há manifestações contra a orientação de Totó. Ao contrário: os parente se compadecem de suas decepções amorosas, e é Abelardo I quem dá o ponto de vista discriminador da sociedade através de suas falas.

Por outro lado, a aceitação dos membros da família com relação à orientação homoerótica de Totó é representada na caracterização como uma fantasia de carnaval, momento em que se pode tudo, até mesmo assumir-se no Baile do Municipal.

Mas os tempos estão difíceis e Totó, ao contrário dos colegas do Municipal, não se veste com plumas e *strass*, mas com *voil* barato, restando um pouquinho de luxo apenas no bolerinho de veludo.

A caracterização de Totó também revela a ponte entre o baile à fantasia e os desfiles das escolas de samba, devido ao tamanho exagerado de certos acessórios como chapéu, vara de pescar e capa. Pois “o espaço na avenida determina que as fantasias possuam dimensões compatíveis a distância estabelecida entre a escola de samba e a plateia, tendo que ampliar sua visibilidade” (CARVALHO, 2010, p. 01).

A imensa vara de pescar carrega, e de forma mais óbvia do que o *suporte* – cujo Totó não usa sobre a calça de odalisca –, os símbolos fálicos inerentes a todas as caracterizações: há na base da vara um falo propriamente dito.

Arremata a caracterização os tamancos com meias brancas que geraram divertidas polêmicas, como relata José Celso: “Clodovil clamava: Jamais uma bicha brasileira, por mais pobre que seja, usaria tamancos com meias brancas!!!!!!!!!!” (CORREIA In *CENTRO CULTURAL CORREIOS*, 2006, p.22)

É interessante observar como a caracterização de Totó revela uma operação bastante comum na sociedade brasileira, tão recalcada e preconceituosa: a

aceitação nos dias de festa daquilo que se considera o *pus social*, ação necessária para manutenção da imagem dos ares liberal e libertino do país do carnaval.

Esta operação realizada pelo Teatro Oficina se mostra mais evidente em dois personagens que não existiam no texto original e foram criadas por José Celso, evidenciando a necessidade de reforçar alguns estereótipos. Estas caracterizações serão analisadas na sequência.

A Baiana e o Índio das Bolachas Aymoré

Etty Fraser e Renato Dobal faziam uma pequena cena no 2º ato em que os dois “entravam dançando carnaval”, em uma recepção organizada para Mr. Jones (FRASER, relato telefônico para pesquisadora).

Para caracterização da atriz optou-se por uma roupa de “baiana¹”, com saia e blusa brancas, rendas, babados e balangandãs. Entretanto, não se pretendia uma caracterização de seguidoras do Candomblé ou de quituteira do século XIX, mas sim a *baiana carioca*, “uma das imagens mais difundidas do Carnaval brasileiro²” (FERREIRA, 2004, p. 257).

¹ Baiana é a denominação usada desde o século XIX para as vendedoras ambulantes urbanas, afrodescendentes, que por sua ligação com o Candomblé respeitavam regras de indumentária. Suas vestes são compostas por: beca - saia branca franzida; bata - blusa branca, franzida no decote, com rendas (ponto crivo) na barra, decote e punhos; pano da costa - grande xale listrado; colares, pulseiras e brincos; e balangandãs - amuletos (figa); arranjo de cabeça - torço branco; e chinelinho. Segundo Leni David “Nina Rodrigues, descrevendo os usos e costumes das escravas baianas também faz alusão às roupas observando, por exemplo, que as trabalhadoras negras usavam saias largas e coloridas, batas de algodão e pano da Costa; as negras ricas, porém, acrescentavam ricos adornos à sua indumentária: as saias, nesse caso, eram de seda, a camisa de alvo linho e o pano da costa de rico tecido. Além disso, enfeitavam-se com braceletes de ouro que cobriam os braços até à metade e na cintura traziam uma penca de berloques com a imprescindível figa” (DAVID, 2008, p. 6).

² Como expõe Ferreira: Segundo o acadêmico Raymundo Magalhães Júnior o músico baiano Dorival Caymmi “foi o grande responsável pela difusão do traje, ao compor o sucesso musical *Que é que a baiana tem*. Com a sua inclusão no filme musical *Banana da Terra*, lançado em 1939 - no qual Carmem Miranda usaria pela primeira vez o traje de baiana estilizada que seria sua marca -, o personagem da baiana ‘carioca’ alcançaria repercussão internacional” (2004, p. 259).

Derly Marques/Prefeitura de São Paulo/Secretaria Munic.Cultura/Arquivo Multimeios

Figura 89: Etty Fraser Baiana e Renato Dobal como Índio das Bolachas Aymoré

Desta forma ao invés do torço branco, Etty Fraser levava um turbante com frutas tropicais, referência extraída da fantasia de carnaval mais conhecida do Brasil, o traje de baiana estilizada, criado por Alceu Penna – o mesmo da coluna *As Garotas* - e mundialmente divulgado por Carmen Miranda¹ (JUNIOR, 2004, 102).

¹ O traje de baiana esteve prestes a se transformar em fantasia muito antes: a Princesa Isabel usaria uma fantasia de “pretinha baiana” em um baile de máscaras na Europa durante sua viagem de núpcias, mas a aventura poderia ser muito chocante e foi convencida a desistir (FERREIRA, 2004, p.257).

O turbante, juntamente com os óculos de sol anos 1960 - com lentes grandes e armação grossa - retiram do traje suas propriedades ritualísticas, transformando-o em um “look tropical”.

Além disso, a Baiana de Etty Fraser usava como *pano da costa* o mesmo tecido com estampa de calçadão de Copacabana

Figura 90: Descrição elementos da indumentária da baiana do Candomblé

Figura 91: Carmem Miranda com figurino de Alceu Penna

usado para compor o tronco das bananeiras do cenário e o tapete de calçadão, estendido no primeiro ato para entrada triunfal de Mr. Jones. Este recurso usado na caracterização visual da personagem além de equiparar alguns dos maiores ícones de “brasilidade” (a praia de Copacabana e a baiana carioca) coloca-os à disposição do banqueiro estadunidense, reforçando a imagem de país hipotecado ao capital estrangeiro.

Acompanhando a Baiana na recepção de Mr. Jones estava outra figura carnavalesca carioca, um *índio de cordão*. Incorporado pelas festas negras (congadas ou cucumbis) da virada do século XX ao carnaval do Rio de Janeiro, a figura representava um cacique seguido de séquito.

Porém, as comunidades negras do período e região não tiveram contato com nativos brasileiros, assim, reproduziam a imagem do índio filtrada pela ótica europeia, que representava os nativos através da mistura de elementos de diferentes culturas indígenas: o saiote e o cocar de penas (FERREIRA, 2004, p.291).

Figura 92: Imagem de "selvagens" que povoa o imaginário europeu desde a Idade Média

O Teatro Oficina batizou seu índio de cordão de Índio das Bolachas Aymoré, fazendo uma divertida alusão à marca de bolachas que tinha um desenho de um índio como logomarca.

A caracterização de Renato Dobal contava com colares de sementes e dentes – que remetem aos usados por Caetano

Figura 93: Índio das bolachas Aymoré

Veloso no lançamento de *É Proibido Proibir* -, adereços de peles, saia e cocar de “penas de espanador” (EICHBAUER, 2012, p. 253), decorados com muitos *chatons*¹.

Compunha ainda a caracterização um tênis “Bamba” branco, óculos de grau e um cigarro, que era fumado em cena. Os acessórios arrematavam o caráter de fantasia de carnaval, dando um tom de descomprometimento com qualquer tradição ou religiosidade.

Ao colocar em cena uma baiana e um índio “dançando carnaval” para recepcionar um norte-americano a encenação provoca a reflexão sobre uma ação muito comum: pessoas sem qualquer relação com práticas afrodescendente ou indígena assumem-nas como suas para mostrar ao estrangeiro “as maravilhas da sua exótica cultura tropical”.

As caracterizações dessas personagens evidenciam que não se trata de um ritual religioso, mas sim de uma apresentação carnavalesca. A reflexão não deixa de ser fundamentada, pois o carnaval nos dias de hoje, em alguns aspectos, não deixa de operar da mesma forma.

É interessante retomar novamente a discussão colocada por Ortiz quanto às consequências da transformação do que era mestiço em nacional. Para o estudioso, movimentos sociais de afirmação da identidade, como o movimento negro, sofreram fortes transformações ao ter elementos fundamentais da cultura afro-brasileira, como o samba, a capoeira e o Candomblé, diluindo-se na cultura nacional. Esse processo fez com que comunidades afrodescendente buscassem referências em outras fontes, como na música *soul* e no *hip hop*, ambos norte-americanos, recebendo críticas de abertura para o imperialismo (ORTIZ, 1985, p.43).

¹ Aviamento com aspecto de pedra, tem uma das faces plana. Feito para bordar ou colar sobre o tecido (MABVESTE - DICIONÁRIO DE MODA).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mistificação e *desmistificação* são duas palavras amplamente encontradas quando se estuda a arte de esquerda dos anos 1960. A primeira associa-se às práticas que existiram até os momentos iniciais pós-golpe. Já a segunda vem à tona com força total quando se trata do período do Ato Institucional nº 5, o AI-5, que comprovou que o tempo de trevas (que se pensava passageiro) seria mais longo e escuro.

Para muitos intelectuais e artistas (entre eles os membros do Oficina), o teatro populista e festivo respaldava uma falsa noção de que a burguesia progressista estava impedida de agir por causa da ditadura, do imperialismo ou da burguesia reacionária (CORREA, 1968 in STAAL, 1998, p.95). Para José Celso, desmistificada a aliança entre operariado e progressistas, estes se encontravam quase em pé de igualdade com a outra parcela da burguesia que assumia sua posição privilegiada na sociedade, formando um “bloco único, sempre na mesma expectativa de uma mistificação” (idem, p.96).

O Rei da Vela veio à cena com o propósito claro de desmistificar o público, de forçá-lo a assumir a responsabilidade que ele partilhava sobre a situação do país e de incitá-lo a agir como *indivíduo*, observando que não somente a censura operava como força repressora, mas os inúmeros recalques pessoais gerados pelas normas sociais.

Nesta pesquisa, estudou-se como as caracterizações visuais operaram como um dos principais mecanismos de contestação e transformação dentro das renovações cênicas que o espetáculo propunha realizar.

As caracterizações visuais do elenco operaram de forma crítica quanto ao populismo e à ânsia de construção de uma *cultura brasileira* unificadora e

apaziguadora das diferenças sociais e raciais. Essa falsa união, operada através de uma aproximação *seletiva* de camadas de elite e com camadas populares realizava-se através da apropriação de valores “positivos”, como a música e a culinária, não acarretando, porém, em um envolvimento real com questões sociais e cotidianas. O resultado alcançado foi uma diluição do que antes se restringia a determinados setores e lhes conferia identidade dentro de inúmeras divisões que marcam a sociedade brasileira.

Entretanto, infelizmente observa-se que as reverberações do Tropicalismo, embora este tenha sido um movimento contestatório, contribuíram para manutenção da imagem do país como local de “contrastes pitorescos, onde nenhum dos termos é negativo” (SCHWARZ, 1987, p. 21).

Isso se evidencia atualmente na desconcertante existência no país dos mercados do alto luxo, do turismo sexual e do *favela tour*¹. Também, em fatos como o registrado nos debates sobre os trinta anos do Tropicalismo em que o maestro Júlio Medaglia afirmou não haver antagonismos raciais no Brasil (CYNTRÃO, 2000, p.223).

Claro que não se deve tomar a parte pelo todo, entretanto, é justamente isso o que ocorre. O exemplo do maestro responsável pelo arranjo da música *Tropicália* mostra um procedimento comum na sociedade brasileira e diversas vezes identificado no decorrer das análises das caracterizações visuais do elenco de *O Rei da Vela*: por ter ocorrido integração entre elementos das diversas culturas que formam o Brasil toma-se a parte pelo todo e acredita-se em falsas ideias como a existência de uma identidade cultural brasileira e a ausência de preconceitos e antagonismos sociais ou de classe.

¹ Serviço oferecido por hotéis, hostels e pousadas no Rio de Janeiro.

Para Roberto Schwarz essa é uma herança que se carrega desde os modernistas, especialmente de Oswald de Andrade, que inventou através da poesia pau-brasil um lugar em que “o moderno-de-província, o moderníssimo e o arcaico” (1987, p. 24) podem se encontrar e acomodar, esvaziando seus antagonismos.

A sociedade de consumo, que se consolidava naquele momento também foi alvo de questionamentos nas caracterizações visuais de *O Rei da Vela*. Uma das formas de se realizar a crítica deu-se por meio de intercâmbio com a Moda, através da utilização e sátira de elementos desse universo, como bem exemplificou o biquíni futurista de Heloísa de Lesbos.

Porém, a aparência tropicalista que estas caracterizações ajudaram a construir foi englobada pelo “sistema”, este grande ser invisível e onipresente que cumpriu muito bem o seu papel: consumir o estilo tropicalista tornou-se uma forma de retroalimentar a imagem de exóticos seres tropicais.

Além disso, a estética da tropicália passou a ser difundida durante os anos 70 e 80 fomentando e, ao mesmo tempo, valendo-se da ideia do mau gosto como *caráter nacional*.

É interessante observar, ainda, que ao passo que a aparência tropicalista foi deixando de ter modelos disponíveis para consumo em peças exclusivas, como as de *Ao Dromedário Elegante* - o que remete ao procedimento da alta costura -, e passou a ser produzida no *prêt-à-porter*, com materiais ordinários (bem próximos aos usados nos figurinos de *O Rei da Vela*), deixou de ser *estilo* e se tornou *mau gosto*.

As caracterizações visuais dos atores de *O Rei da Vela* também operou uma quebra dos limites entre Teatro e Teatro de Revista, cinema e chanchada, povo e populacho, promovendo a interação com gêneros renegados das artes brasileiras.

A presença dessas estéticas no espetáculo funcionava essencialmente como elemento provocador e de crítica ao próprio público e à arte teatral. Não se efetuou um resgate de textos que foram sucesso ou o enaltecimento de grandes vedetes ou atores cômicos, o que poderia cair em uma mistificação em outro plano. Buscou-se, a *liberdade* na quebra do tabu da integração com as “partes baixas” da arte, da sociedade e do próprio corpo, com suas qualidades e valores, positivos e negativos.

Para Eichbauer esse é o maior legado de *O Rei da Vela*, a liberdade criativa que a partir daí se desenvolveu, não somente no Teatro Oficina.

Dessa criação pautada pela liberdade do corpo, pela abertura às novas estéticas – sejam elas europeias ou brasileiras - e pela integração entre os todos participantes do processo criativo, sem ignorar a evidente mão forte de José Celso, derivaram as caracterizações visuais estudadas.

Observou-se que o elenco fez interessantíssimas sugestões, que muitas vezes podem ter sugerido um caminho para Eichbauer e que até seriam boas soluções para as caracterizações. Entretanto, prezou-se pela realização de um trabalho criterioso, que ia além do óbvio ou imediato, através da ação de um profissional que se pautava por questões estéticas claras e profundas. Este foi um dos principais fatores responsáveis por alçar *O Rei de Vela* de produção teatral a marco do teatro brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia

AMARAL, Aracy A. – *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: Editora 34; Edusp, 2003.

ANDRADE, Oswald – *Pau Brasil*. Paris: Sans Pareil, 1925.

_____. - *Um Homem sem Profissão, sob as ordens de mamãe*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. - *O Rei da Vela*. São Paulo, Abril Cultural, 1976.

_____.; introd. de Benedito Nunes - *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias manifestos, teses de concursos e ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. - *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 2004.

ANDRADE, José Carlos - *O Teatro no Circo Brasileiro. Estudo de caso: Circo-teatro Pavilhão Aretuza Neves*. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2010.

ANTUNES, Delson – *Fora do Sério – um panorama do teatro de revista no Brasil*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

ARAÚJO, Constantini (apres.) – *Tarsila viajante, viajeira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2008.

ARDOIN/FITZGERALD – *Callas*. Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria Editorial S/A, 1987.

ARTAUD, Antonin – *O Teatro e Seu Duplo*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1999;

AUGUSTO, Sérgio – *Este mundo é um pandeiro – a chanchada de Getúlio a Jk*. São Paulo: Cinemateca Brasileira: Companhia das Letras, 1989.

AZEVEDO, Célia Maria Marinho de – *Onda negra, medo branco; o negro no imaginário das elites – século XIX*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARBOSA, Abelardo – *Chacrinha é o desafio (memórias)*. Rio de Janeiro: Editora do Autor Ltda. 1969.

BARDI, Lina Bo; ELITO Edson; CORRÊA, J. C. M. - *Teatro Oficina*. São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi, 1999.

BASUALDO, Carlo (org.) – *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira (1967 – 1972)*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BERGÉ, Pierre – *Yves Saint-Laurent*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A., 1997.

- BERTHOLD, Margot – *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia – *A vanguarda antropofágica*. São Paulo: Ática, 1985.
- BOTELHO, André/SCHWARCZ, Lilia M. (organizadores) – *Um enigma chamado Brasil – 29 intérpretes e um país*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- CALLAN, Geornina - *Enciclopédia da Moda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- CANNABRAVA Filho, Paulo - *Adhemar de Barros: trajetória e realizações*. São Paulo: Terceiro Nome, 2004.
- CARMO, Paulo Sérgio do – *Entre a Luxúria e o Pudor: a história do sexo no Brasil*. São Paulo: Octavo, 2011.
- CATANI, M.C. e SOUZA, J.I.M. – *A Chanchada no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.
- CURY, José João – *O Teatro de Oswald Andrade – ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003
- CYNTRAO, Sylvia H. - *A Forma da Festa – Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- COSTA, José da – *Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009;
- CZERWINSKI, M. – *Cinquenta Sapatos que Mudaram o Mundo* (traduzido por Eliza Nazarian). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- DERRIDA, Jacques – *A escritura e diferença*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1971;
- DUNN, Cristopher – *Brutality Garden – tropicália and the emergence of a Brazilian counterculture*. University of North Carolina Press, 2001.
- EICHBAUER, Hélio – Entrevista Inédita publicada nos Anexos da pesquisa PESTANA, Sandra - *Identidade Cultural Brasileira nos Figurinos de O Rei da Vela de 1967*. Dissertação de Mestrado apresentada no Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
- FERREIRA, FELIPE – *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FONSECA, Maria Augusta – *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.

FUKAI/AKIKO e outros – *Moda: uma historia desde el siglo XVIII al siglo XX*. Gehlberg: Taschen, 2005.

GARDIN, Carlos – *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: Annablume, 1995 – (Selo Universitário; Teatro e Semiótica 3);

GONÇALVES, M. – *O Rei da Vela* – Revista CHRONOS – Rio de Janeiro. Publicação Cultural da UNIRIO, nº01, ano 01; 2006.

GRANDIELD/JANDO - *The Circus - 1870s–1950s*. Gehlberg: Taschen, 2008.

GUERREIRO, Regina e outros – *Sapatos – Crônica de tempo 1900-1991*. São Paulo: Catalogo Francal Feiras e Empreendimentos, 1991.

FARO, J.S. - *Revista Realidade 1966-1968: Tempo da Reportagem na Imprensa brasileira*. Rio de Janeiro: Ubra, 1999.

FUKAI/SUOH – MODA – *Una historia desde el siglo XVII al siglo XX*. Tomo II: Siglo XX. Köln: Taschen, 2006.

HAINAUX, René – *Le Décor de Théâtre dans le Monde depuis 1935*. Paris: Elsevier, 1956.

HOLLANDER, Anne - *O Sexo e as Roupas: a Evolução do Traje Moderno*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

JANSOM H.W. – *Iniciação à História da Arte*. Tradução Jefferson Luiz Camargol – 2ª Edição. São Paulo: Marins Fontes, 1996.

JUNIOR, Gonçalo – *Alceu Penna e as garotas do Brasil - moda e imprensa – 1933 a 1975*. São Paulo: Amarilys, 2011.

KOSOWSKI, Lúcia – *Saudades do Futuro, uma licença poética da relatividade do tempo – Entrevista com Hélio Eichbauer*. Revista CHRONOS – Rio de Janeiro. Publicação Cultural da UNIRIO, nº01, ano 01; 2006.

LAVER, James – *A roupa e a moda: uma história concisa*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

LEYDA/ VOYNOW – *Eisenstein at work*. Trowbridge: Redwood Burn Ltd., 1982.

MACHADO, Irene – *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2007.

MAGALDI, Sábato - *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004;

_____. *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 3ª Ed. 1997.

_____; VARGAS, Maria Thereza - *Cem anos de Teatro em São Paulo*. São Paulo: Editora SENAC, 2ª Ed. 2001.

MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

MARTINS, C.E. *Ante-Projeto do Manifesto do CPC in A Questão da Cultura Popular*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1963.

MARX, Warde – *Maria Della Costa – seu teatro, sua vida*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2004

MELLO, Frederico P. – *Estrelas de couro: a estética do cangaço*. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

MENDONÇA, Miriam da C. M. M. – *O Reflexo no Espelho: o vestuário e a moda como linguagem artística e simbólica*. Dissertação de mestrado. Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, programa coordenado pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Goiânia, 1998.

MICHALSKI, Y. – *Considerações em torno do “Rei”* - Revista CHRONOS – Rio de Janeiro. Publicação Cultural da UNIRIO, nº01, ano 01; 2006.

MOTA, Carlos Guilherme – *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1977.

MOSTAÇO, Edelcio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião (uma interpretação da Cultura de Esquerda)*. São Paulo: Proposta Editorial, 1982.

MOUTINHO, M.R.; MALOVA, T.V. – *A Moda no Século XX*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2000.

MUNIZ, Rosane - *Vestindo os nus – o figurino em cena*. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2004.

NERO, Cyro del – *Com ou sem a folha da parreira: a curiosa história da moda*. (Coleção saberes da moda / coordenação João Braga). São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2007.

NERY, Marie Louise – *A Evolução da Indumentária – subsídios para criação de figurinos*. Rio de Janeiro: SENAC Nacional, 2003.

NIGRI, André – *O Festival que Mudou Tudo*. São Paulo: Revista BRAVO! Editora Abril, 2010

ORTIZ, Renato – *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ – *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

OITICIA, Hélio – *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

PAVIS, Patrice – *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PARKER, Roger (editor) – . Nova York: Oxford University Press, 1994.

PRADO, Décio de Almeida - *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

RUDNITSKII, Konstantin – *Russian and Soviet Theater, 1905-1932*. Nova York: Hary N. Abrams, 1988.

RUIZ, Roberto – *Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

SANTOS, Paulo R. C. *Histórias de óperas e a ópera do Brasil*. São Paulo: Feedbooks, 2010.

CEDRAN, Lourdes (coord.) – *O Circo: artes plásticas, fotografia, cenografia, circo-teatro, cinema, áudio-visual*. São Paulo: SECRETARIA DA CUTLURA, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO ESTADO DE SÃO PAULO/PAÇO DAS ARTES, 1978.

SCHWARZ, Roberto - *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____ - *Que horas são? : Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SILVA, Armando Sérgio da – *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo. Perspectiva, 2ª Ed. 2008.

SKIDMORE, Thomas E. – *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930 – 1964)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

SMITH, Nancy M. – *O pretinho básico: a verdadeira história dos 10 favoritos da moda*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2004.

STAAL, A. H. C. (org). *Primeiro Ato: cadernos, depoimentos e entrevistas (1958-1974) de José Celso. Martinez Corrêa*. São Paulo: Editora 34, 1998.

STALDER, Erika / KRIETZMAN, Ariel – *Moda- um curso prático e essencial*. São Paulo: Marco Zero, 2000

TELLES, Gilberto Mendonça - *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. Da UERJ, 1995.

VIANA, Fausto – *O figurino teatral e as renovações do século XX*. São Paulo: Estação das Letras, 2010.

VENEZIANO, Neyde – *Não Adianta Chorar: teatro de revista brasileiro...Oba!* Campinas Editora da UNICAMP, 1996.

_____ - *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP: Pontes, 1991.

_____ - *De pernas para o ar: o teatro de revista em São Paulo*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

XAVIER, Ismail – *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001 (Coleção Leitura).

_____ *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

Catálogos de Exposições

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO - *São Paulo em Revista: uma viagem ao umbigo da cidade*. Centro Cultural São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Prefeitura do Município de São Paulo. São Paulo, 1991.

CENTRO CULTURAL CORREIOS - *40 anos de Cenografia – Hélio Eichabauer*. Rio de Janeiro, 2006.

Periódicos

GERCHMAN, Rubens – *Roupa dentro do Corpo*. Revista MALASARTES, Rio de Janeiro, nº 1, set/out/nov 1975.

Meios Eletrônicos

CARVALHO, Marizilda de - *Criação e arte: estrutura das fantasias de escola de samba*. São Paulo. CD-ROM Artigos 6º Colóquio de Moda, 2010.

DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espetáculo*. eBooksBrasil, 2003.

DULCI, Luciana C. – *Moda e Cinema nos anos 50: Eliana e o tipo “mocinha” nas chanchadas cariocas*. Dissertação de Mestrado em Sociologia da Cultura. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2003.

HOUAISS, Antônio (Ed.) – *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Direção Geral: Antônio Houaiss, Mauro Salles Villar e Francisco Manuel de Mello Franco. Ed. Objetiva, 2001 – CD-ROM.

RAMOS, Adriana Vaz - *O design de aparência de atores e a comunicação em cena*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2008.

SÁ, Luiz Henrique - *Histórias de Cenografia e Design: a experiência de Helio Eichbauer*. Dissertação de Mestrado em Design. Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, 2008.

SANT'ANNA, Patrícia - *Coleção Rhodia Arte e Design de Moda nos anos sessenta no Brasil*. Tese de Doutorado em História da Arte. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Campinas/SP, 2010.

VELOSO, Caetano – *Verdade Tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. Versão digitalizada da citada edição, disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/925673/caetano-veloso-verdade-tropical-pdf>> Acesso em janeiro, 2012

Sites e Artigos Virtuais

ALMEIDA, Jessia – *Hoje é o dia da Baiana*. Disponível em:<<http://blogmodaon.blogspot.com.br/2011/11/hoje-e-o-dia-da-baiana.html>> Acesso em: maio/2011

ARAÚJO, Jorge - *Cecil Rhodes*: Blog Disciplina de História, 2010. Disponível em:<<http://disciplina-de-historia.blogspot.com/2010/09/o-colosso-de-rhodes.html>> Acesso em: maio/2011.

ARTOPHILE – *George Barbier – Artist's Biography*. Florença. Disponível em:<http://artophile.com/dynamic/artist_bio.asp?artistid=34> Acesso em: março/2012

BALLA, Giacomo – *Il Vestito Antineutrale - Manifesto futurista*. Milão, 1914. Disponível em:<<http://www.irre.toscana.it/futurismo/opere/manifesti/vestito.htm>> Acesso em: novembro/2011

BARBOSA, Gracyanne – *Portfolio 2012*. Disponível em:<<http://www.gracyannebarbosa.com.br/site/works/portifolio/>> Acesso em: abril/2012

BARROS, Julio César – *Isabel Valença – um mito do glorioso salgueiro*. Coluna Avenida, salão e terreiro, Revista Veja. São Paulo, dezembro/2010. Disponível em:<<http://veja.abril.com.br/blog/passarela/figuracas/nunca-houve-um-destaque-como-isabel/>> Acesso em: março/2012

BELOVEDLINENS - Leon Samoilovitch BAKST. Disponível em:<<http://belovedlinens.net/textdesign/Leon-Bask.php>> Acesso em: março/2012.

BENJAMIN, César – resenha da edição brasileira de DEBORD, Guy – *A Sociedade do Espetáculo*, pela Editora Contraponto. Disponível em: <<http://www.contrapontoeditora.com.br/produtos/detalhe.php?id=110>> Acesso em: fevereiro/2012.

BORGES, Jony Clay - *A ópera que mudou os rumos da música será apresentada no Festival Amazonas* - ACRÍTICA-UOL, maio/2011. Disponível em: <http://acritica.uol.com.br/vida/musica-apresentada-Festival-Amazonas-Opera_0_482951907.html> Acesso em: março/2012

CARDOSO, Carlos - *Tamancos e Socos - Entre Douro e Minho*. Trajes de Portugal, 2008. Disponível em: <<http://trajesdeportugal.blogspot.com/2008/10/tamancos-e-socos-entre-douro-e-minho.html>> Acesso em: maio/2011

CARIELLO/COLOMBO – *Intelectuais discutem a atualidade das obras clássicas sobre o Brasil*. Folha de São Paulo, 10/06/2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u61270.shtml>> Acesso em: março/2011.

CASTRO, Maria João – *Apresentação I Centenário dos Ballets Russes*. Conferência no Centro de Dança de Oeiras. Lisboa, 19/05/2009. Disponível em: <<http://www.revistadanca.com/node/248>> Acesso: março/2012

CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL DA FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS (CPDOC–FGV) – *Ademar de Barros*. Rio de Janeiro. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/ademar_de_barros> Acesso em: fevereiro/2012

_____ – Coleção Jornal do Brasil. 1964 - *Marcha pela família com Deus*. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=7641>> Acesso em: maio/2011

CERBINO, Beatriz – *Original Ballet Russe no Rio de Janeiro – Memórias em Movimento*. X Congresso de História Oral. Recife, 2010. Disponível em: <http://www.encontro2010.historiaoral.org.br/resources/anais/2/1269198076_ARQUIVO_OOriginalBalletRussenoRiodeJaneiro-memoriasemmovimento.pdf> Acesso em: março/2012

COSTA, André - *1922 - Biscoitos Aymoré na Gamboa*. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/11124678@N02/2222459517/sizes/z/in/photostream/>> Acesso em: abril/2012

DANNEMANN, Fernando - 1831 – GUARDA NACIONAL. Disponível em: <<http://www.fernandodannemann.recantodasletras.com.br/visualizar.php?id=946777>> Acesso em: março/2012

DAVID, Maria Lenilda Carneiro (Leni David) - *A Baiana do acarajé: imagens do real e do ideal*. Revista da Biblioteca Mário de Andrade, v. 57, São Paulo, jan./dez., 1999, p. 147- 155. Versão digital disponível em: <<http://tramasdocafecomleite.files.wordpress.com/2009/04/a-baiana.pdf>> Acesso em: março/2012

ENCICLOPÉDIA BRITÂNICA ONLINE - *Cecil Rhodes*. Disponível em: <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/501604/Cecil-Rhodes>> Acesso em:

maio/2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL – Verbetes *Antropofagia*. São Paulo, 2010.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=74> Acesso em: maio/2011.

_____ - Verbetes *Suprematismo*. São Paulo, 2008.

Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3842>

Acesso em: março/2012

FARLEX DICTIONARY – *Hula Dance*. The Columbia Electronic Encyclopedia, 2007, Columbia University Press. Disponível em:

<<http://encyclopedia2.thefreedictionary.com/Hula+Dance>> Acesso em: maio/2011.

FRED ANDA GINGER – Fred and Ginger Vintage. 2011. Disponível em:<

<http://fredandgingervintage.blogspot.com.br/2011/04/on-stage-with-josephine-baker.html>> Acesso em: março/2012

FRENTE INTEGRALISTA BRASILEIRA. Disponível

em:<<http://www.integralismo.org.br/novo/?cont=119&vis>> Acesso em: abril/2011

GABBO, G. - *History of Safari Fashion: Expedition and Exploration Costume*. History Blog, 2009. Disponível em: <<http://blog.aurorahistoryboutique.com/history-of-safari-fashion-expedition-and-exploration-costume/>> Acesso em: junho/2011

HEKMAN DIGITAL ARCHIVE - Resistable Rise of Arturo Ui. 07/02/2001. Disponível em:< <http://library.calvin.edu/hda/node/1547>> Acesso em: março/2012

IPC DIGITAL – *Por toda minha vida*. Disponível em:<

<http://www.ipcdigital.com/br/Diversao-Cultura/Entretenimento/Por-Toda-Minha-Vida>>

Acesso em: março/2012

JOTA, Patrícia - *A verdadeira face de Ivan, o Terrível*. São Paulo. Revista

Superinteressante, maio 1994. Disponível em:

<http://super.abril.com.br/superarquivo/1994/conteudo_114161.shtml>

Acesso em: março/2012.

KONDER, Leandro - *Intelectuais Brasileiros & Marxismo - Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982)*. REVISTA ESPAÇO ACADEMICO, 2008. Disponível

em:<<http://www.espacoacademico.com.br/081/81konder.htm>> Acesso em maio/2011

LIMA, Lucilene G. – *O capital extrativista*. Disponível

em:<<http://www.portalentretextos.com.br/colunas/ficcoes-da-borracha/o-capital-extrativista.246.3981.html>> Acesso em fevereiro/2012

LEAL, Claudio - *Zé Celso: "Rogério Duarte viu tudo antes de nós"*. Terra Magazine. Cultura. 18/09/2009. Disponível em: <<http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI3981917-EI6581,00-Ze+Celso+Rogerio+Duarte+viu+tudo+antes+de+nos.html>> Acesso em: maio/2011

LEE-MEDDI, JOCAZ – *Atuação das Mulheres no Golpe Militar de 1964*. Virtuália – Manifesto Digital. 23/09/2008. Disponível em: <<http://virtualiaomaniesto.blogspot.com.br/2008/09/atuaao-das-mulheres-no-golpe-militar-de.html>> Acesso em: maio/2011

MABVESTE - DICIONÁRIO DE MODA – Verbete *Chaton*. Curitiba, s/d. Disponível em: <http://www.mabveste.com.br/dicionario_moda_c.htm> Acesso em: março/2012 em: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernismo/aristas/tarsila/obras.htm>> Acesso em: fevereiro/2012

MAC - MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO – *Modernismo Brasileiro – Tarsila do Amaral*. São Paulo, s/d. Disponível

MACHADO/SANTOS - *Lina Bo Bardi e a cultura material popular*. II Seminário DCOMOMO Norte/Nordeste. Caderno especial do PPGAU-UFBA - **Desafios da preservação: referências da arquitetura e do urbanismo no Norte e Nordeste**. Salvador, 2008. Disponível em: <http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/22.pdf> Acesso em: março/2012.

MILLIET, Maria Alice – *Lygia Clark: obra-trajeto*. Artigo para apresentação oral. Centro Cultural São Paulo. Disponível em: <http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=7&ved=0CFE_QFjAG&url=http%3A%2F%2Fwww.centrocultural.sp.gov.br%2Fpdfs%2FTEXTOS%2520PARA%2520AUDI%25C7%25C2O%2520CELIA%2520GOUVEIA.doc&ei=0KmAT4txw7KDB4rEve8H&usg=AFQjCNFn5kxX3lCyKC03dYpTZnjRtZV8gQ> Acesso em: março/2012.

MONTEIRO, Luis - *Breve relato sobre a história do mestre José Carlos Queirolo – Palhaço Chicharrão*. Bolsa de Pesquisa do Prêmio Estímulo. Pesquisa "Memória da Atividade Circense no Brasil", publicado pelo DACH – Departamento de Artes e Ciências Humanas da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, Campinas, 1997. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/docentes/luizmonteiro/chicharrao.htm>> Acesso em: fevereiro/2012.

MORIM, Ana Paula – *1964 – Marcha da Família com Deus*. CPDoc – JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <<http://www.jblog.com.br/hojenahistoria.php?itemid=7641>>;0 Acesso em: março/2011

MUJER HOY – *Moda Vip* – 2009. Disponível em: <<http://www.hoymujer.com/Moda/Moda-Vip/madonna-kate-moss-audrey-567713112010.html>> Acesso em: fevereiro/2012

NASCIMENTO, Maria Isabel M. – *Marshall MacLuhan*. Revista Educação (nº 46, 10/2001). GT: Campos Gerais/PR - Universidade Estadual de Ponta Grossa-UEPG. Disponível em:
<http://www.histedbr.fae.unicamp.br/navegando/glossario/verb_b_marshall_mcluhan.htm> Acesso em: março/2012

NATIONAL GALERY OF AUSTRALIA – Ballets russes – The Art of Costume. 2001. Disponível em:<
<http://nga.gov.au/Exhibition/BALLETSRUSSSES/Default.cfm?mystartrow=25&realstartrow=25&MnuID=3&GalID=0>> Acesso em: março/2012

NEON – Erte - Fashion and Dance Costumes. Nova York. Disponível em:<http://www.neonissima.com/erte.html> Acesso em: março/2012

NORDESTE.COM – *Chacrinha: Alô, alô Teresinha, o filme*. Disponível em:<
http://onordeste.com/onordeste/enciclopediaNordeste/index.php?titulo=Chacrinha:+A+%C3%B4+Al%C3%B4+Terezinha,+o+filme<r=c&id_perso=305> Acesso em: março/2012

OTAVIANO, Carolina - *Romantismo de Carlos Gomes despertava rejeição em modernistas*. ComCiência/Labjor/SP/DICYT, 2010. Disponível em:
<<http://www.dicyt.com/noticia/romantismo-de-carlos-gomes-despertava-rejeicao-em-modernistas>> Acesso em: junho/2011

OLIVEIRA, André Luiz - *Neste dia, em 1954, morria Getúlio Vargas*. Garopaba, 2010. Disponível em: <<http://www.garopabafm.com.br/?p=noticia&n=859>> Acesso em: abril/2011.

OLIVEIRA, Rodrigo Santos de - *Fascismo à brasileira constrói rede de imprensa*. Arquivo Público do Estado de São Paulo, 2009. Disponível em:<<http://www.arquivoestado.sp.gov.br/memoria/pginterna.php?jornal=acc>> Acesso em: abril/2011

PARRA, ALINE S. – *Macunaíma o herói sem nenhum caráter*. Publicações IEL – Universidade Estadual de Campinas. Disponível em:<<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/>> Acesso em: maio/2011.

PAVLOVA, Adriana - *150 anos da ópera nacional*. Blog Falar de Música2. 29/07/2007. Disponível em:<<http://falardemusica2.blogspot.com/2007/07/150-anos-da-pera-nacional-por-adriana.html>> Acesso em: junho/2011

POSTAPRINT ANTIQUE MAPS AND PRINTS – *Cecil Rhodes*. Disponível em:<<http://www.antiquemapsandprints.com/spy/SPY-1899.htm>> Acesso em: maio/2011

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E SEMIÓTICA DA PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA (COS-PUC) – *Conceitos de Semiótica da Cultura*. São Paulo, 1998. Disponível em:<<http://www.pucsp.br/pos/cos/cultura/conceito.htm>> Acesso em: fevereiro/2012.

REED, C. S. - *The codpiece: social fashion or medical need?* Sydney, New South Wales, Australia. Internal Medicine Journal 34: 684–686, 2004.

Disponível em:

<http://www.hawaii.edu/hivandaids/The_Codpiece_Social_Fashion_or_Medical_Need.pdf>

Acesso em: março/2012

REVISTA VEJA – *De pele trocada*. Edição República Especial. Seção: Artes e Espetáculos, Ópera. Publicação original: 20/11/1899. Versão Digital: **Veja.com**.

Disponível em:<<http://veja.abril.com.br/historia/republica/opera-lo-schiavo-carlos-gomes.shtml>> Acesso em: maio/2011

_____- *Existe algo de concreto nos baianos*. Seção: Música. Publicação original: 13/11/1968. Versão Digital: **Veja.com**. Disponível em:<

<http://veja.abril.com.br/acervodigital/home.aspx>> Acesso em: fevereiro/2012

ROCHA, Gilmar – *Navalha não corta seda: Estética e Performance no Vestuário do Malandro*. **Revista Tempo**. Depto. História da Universidade Federal Fluminense, 2005. Disponível em:<http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artq20-7.pdf> Acesso em: julho/2011.

RODRIGUES, Lula - *Terno executivo: mais de 300 anos de História*. **Blog Lula Rodrigues**, 2008. Disponível

em:<http://oglobo.globo.com/blogs/lula/post.asp?cod_post=117250> Acesso em: março/2011

SANCHES, Pedro A. – *Moda: Regina Boni*. VICE Brasil, 2010. Disponível em:

<http://www.vice.com/pt_br/read/regina-boni-v2n3?Contentpage=1>

Acesso em: março/2012.

SARACENI, Paulo César – *Cinema Novo*.

Disponível em:<<http://www.tempoglauber.com.br/cinemanovo.html>>

Acesso em: abril/2011

SIMÕES, R. D. *A educação do corpo por meio dos ritos e dos símbolos na Ação Integralista Brasileira*. In: VI Congresso Brasileiro de História da Educação, 2011, Vitória/ES. Anais do VI Congresso Brasileiro de História da Educação. Vitória/ES : EDUFES - Editora da UFES, 2011. v. 1. Disponível em:<

www.sbhe.org.br/novo/congressos/cbhe6/conteudo/file/771.doc>

Acesso em: março/2012.

STANDFORD GOLF - Stanford Golf Course Aerials - 1930 and 2003. Disponível

em:< <http://stanfordmensgolf.org/aerials.htm>> Acesso em: abril/2012

TOLEDO, Caio Navarro de - *50 anos de fundação do ISEB*. **Jornal da Unicamp**.

Universidade Estadual de Campinas. 08 a 14 de agosto de 2005. Disponível

em:<http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf>

Acesso em: março/2011.

VASCONCELOS, Sérgio de – *O uniforme integralista*. Blog Integralismo: História e Doutrina, 2010.

Disponível em:<<http://integralismohistoriaedoutrina.blogspot.com/2010/09/o-uniforme-integralista.html>> Acesso em: abril/2011

VIAJEAQUI – *Moda Safári*. 2008.

Disponível

em:<http://viajeaqui.abril.com.br/vt/materias/vt_materia_395768.shtml>Acesso em: maio/2011.

WALLFLOWER DISPATCHES - army-navy-stores-catalogue-1900. Agosto/2009.

Disponível em:< http://www.wallflowerdispatches.com/?attachment_id=514>

Acesso em: maio/2011

ANEXO

Entrevista concedida por Hélio Eichbauer para Sandra Pestana.

Realizada no Rio de Janeiro, na residência do artista, em 02 de março de 2012.

Transcrição: Diogo Cardoso.

Em todo material lido sobre o seu trabalho na década de 60 foi possível compreender mais sobre o processo de criação de cenários do que de figurinos, temos informações sobre as relações espaciais, o microcosmos das maquetes. Também é possível perceber que a criação de figurinos caminha junto com a de cenários, especialmente pelo fato de naquele momento os artistas se encarregavam de toda visualidade do espetáculo, em um período que havia menos especializações. Desta forma, pode-se concluir que os figurinos eram criados a partir da concepção do espaço e entendidos como integrantes dele?

No começo de minha carreira, o cenógrafo fazia o projeto completo. Todo cenógrafo da minha geração, inclusive anterior, Gianni Ratto, aqueles cenógrafos italianos do TBC, todo mundo fazia figurinos. E o pessoal da minha geração também, Flávio Império, Marcos Flaksman, todos nós fazíamos figurino. Não que tivesse estudado exatamente, mas fazia parte, era um design, um projeto de desenho, um projeto, vamos dizer gráfico, cenográfico e gráfico integrado. E também fazíamos o visagismo, como se fala hoje, que era a pintura do rosto.

O Rei da Vela foi um trabalho teve uma estética muito apurada e detalhada, na qual era pintada a mão, os olhos, os cabelos. Cada ator tinha sua caixa de maquiagem e ficavam horas se preparando, preparando o personagem. Até então não se tinha trabalhado tanto isso. *O Rei da Vela* inovou nesse sentido também, porque o TBC era um tipo de teatro mais glamourizado, italiano, onde os atores ficavam belos; o [teatro] Arena era compromissado com a realidade social e política da época, então era tudo mais discreto no teatro.

O Rei da Vela tem uma inspiração muito grande na montagem do Berliner Ensemble, da Ascensão e queda do Arturo Ui, de Bertold Brecht. Por que eu estudei lá [na Alemanha]. Vi várias vezes essa produção maravilhosa. Manfred Wekwerth era o diretor do espetáculo e Karl von Appen era o cenógrafo, foi contemporâneo de

Brecht. Lá eles tinham uma sala especial de maquiagem dos atores. Eles ficavam horas se preparando, pintando as mãos. Toda parte de pele que aparecia nesse espetáculo, era inspirado no museu de cera. Tanto que no primeiro ato, a primeira cena que se vê de Arturo Ui, nesta montagem, são aqueles ministros de Hitler e o próprio Arturo Ui, que é Hitler e ao mesmo tempo um gangster de Chicago, estavam dentro de redomas de vidro, e pareciam umas figuras de cera.

Então eu fiquei muito impressionado com isso e também com o teatro tcheco e polonês, que usavam esse tratamento estético que no Brasil não tinha, até então. A não ser no teatro de revista. Mas o teatro de revista também tinha aquelas coisas caricatas, Grande Otelo, Oscarito, Ankito, que tinham uma maquiagem e uma roupa especial.

S – Mas essa maquiagem tinha no teatro de revista?

Tinha, era forte, com maquiagens que imitavam os políticos. E as vedetes eram muito glamourizadas. Mas essa coisa crítica, muito violentamente crítica, as pessoas não tinham visto ainda em teatro. Estavam acostumados com o Oficina do teatro do Górkí, do teatro russo, do teatro, vamos dizer, do realismo psicológico. E de repente as pessoas se surpreenderam com aquele espetáculo fantástico, meio circense. Eu acho que ele lembra muito o construtivismo russo, só que transposto para a realidade social e artística brasileira. Por que aí eu me inspirei um pouco no Lasar Segall, Anita Malfati, na Tarsila. Então tem essa inspiração, nas bananeiras do Segall. Então tem essa coisa d'*O Rei da Vela* ter uma linguagem meio caricatural, meio história em quadrinhos. E essa foi a grande inovação.

Mas eu estava falando do figurino, e isso eu aprendi nos meus estágios na Alemanha, em Berlin, Praga, e por causa do teatro polonês também, que dava um tratamento muito grande a caracterização. Mas isso é uma tradição da vanguarda russa, do construtivismo, do suprematismo, de Meyerhold, essa tradição, do circo, do teatro, da commédia dell'arte. É dessa tradição.

Então fizemos *O Rei da Vela* dessa forma caricatural, mas bastante profunda. Parecia leve, mas era muito contundente, muito forte a crítica. E muito rigoroso, também, porque sua construção teve várias etapas, até a etapa final do cinema, do filme do Noilton, na qual os figurinos já estavam esfarrapados. Mas fazia parte da despedida d'*O Rei da Vela*; tantos atores vestiram aquelas roupas, que elas

já estavam fragmentadas. Foi com esse figurino desbaratado que ele concluiu o filme. Que, aliás, é muito bom o filme do Zé Celso e do Noilton. E a parte filmada, até mal filmada aqui no Teatro João Caetano, tem alguma parte em branco preto. O filme é uma espécie de tutti-fruti, uma salada. Eu sempre chamo *O Rei da Vela* de tutti-fruti (risos).

Mas era muito rigoroso no seu princípio na sua estética. Era tudo muito detalhado, o rosto de cada ator, os gestos. A gente extraiu essa característica gestual da crítica do teatro do Brecht, do Organon do Brecht. Tinha aqueles gestos todos que Brecht trabalhou muito, a gesticulação política da época, do Mussolini, do Hitler, do Chaplin também, de *O Grande Ditador*, que tem todo esse gestual. O Chaplin, aliás, é um grande ator, cultuadíssimo pelo Brecht, e também pela vanguarda russa e alemã; é o ator mais importante do século XX, o mais citado por todo mundo, mais copiado. Tanto o Chaplin do Carlitos e o Chaplin do cinema mudo quanto o do cinema falado, de *O Grande Ditador*.

E teve também a questão do Glauber Rocha. O espetáculo foi dedicado ao Glauber, à *Terra em Transe*. A *Terra em Transe* também tem uma estética exacerbada, operística. Vem da própria formação do Glauber Rocha na Escola de Teatro da Bahia, da Universidade da Bahia, com Martin Gonçalves, Lina Bardi. Eles fizeram a Ópera dos Três Vinténs. O Glauber sai dessa época e faz aqueles filmes. Os filmes do Glauber são filmes operísticos: Einsenstein, o Brasil, o nordeste; tanto que *O Rei da Vela* foi dedicado ao *Terra em Transe*, ao Glauber.

Eu fiz esse espetáculo muito policromado. Cada personagem, na realidade, fazia parte de uma cenografia, o que eu chamo de cenografia, que é uma cenografia total. Teatro total: é o cenário, o personagem que faz parte do cenário como uma ilustração dele e que é destacado; é o cromo do cenário, o recortado de um cenário. E tudo feito com muito rigor, muito esteticismo, muito profundo e muito sério até, nesse sentido.

E as pessoas ficaram muito surpresas, sobretudo com o segundo ato. O primeiro ato tinha aquela coisa que a gente chamava de realismo crítico, e que é um termo brechtiano – até uma professora recente, da universidade, falou “não existe realismo crítico”, eu falei “existe, Brecht falava nisso”. Mas o realismo crítico que é um ultrarrealismo ou um hiper realismo crítico. E esse é o primeiro ato, então perpassado em São Paulo, no escritório do Abelardo, e ele cobra juroscorchantes dos personagens que estão na jaula. Com isso as pessoas não se surpreenderam

tanto.

Mas quando abriu o segundo ato, no palco giratório e apareceu o elenco inteiro cantando com aquela roupa, que metade era de teatro de revista e a outra era São Paulo quatrocentão – que o Zé Celso fez esses personagens híbridos, com a parte de cima da dona Cesarina, da Poloca e de todos eles era um jabú, um broche maravilhoso de frutos de café com laços de fita vermelha e preta; era toda a aristocracia do café, mas que tinha uma ironia também; e a parte de baixo era uma revista: meias arrastão, saltos dourados.

Então, quando todos os personagens entram em cena no segundo ato, naquele palco giratório, com o cenário todo cheio de verde e amarelo, recortado – e que era meio que uma visão de teatro de revista mesmo – as pessoas ficaram apavoradas. Foram muito engraçadas as reações; uns gostaram muito “olha fulano, olha como ele está vestido”; “Olha a Etty, olha a Etty, não é possível”. Então ela se sentava naquele balanço e ia pra cima e para baixo, em direção ao público, com aquele sorvete banana real – eu fiz os objetos de cena também.

Porque o cenógrafo fazia tudo nessa época. Hoje em dia é como você fala no seu texto sobre a especialização: hoje você tem o aderecista, o figurinista... dividiu-se a arte do teatro em vários setores, que às vezes funciona e outras vezes não. Mas enfim, é assim hoje. Eu continuo fazendo figurino às vezes, porque quando você é contratado o pacote vem pronto, querem a sua atividade de cenógrafo, porque já se tem o figurinista, o iluminador... e a gente iluminava também na época.

S – A iluminação é sua...

Minha e do Zé Celso, porque não existia light designer na época, não existia essa figura no Brasil, e isso foi depois no final dos anos 70, por aí... em meados de setenta começa a surgir essa figura, que são os iluminadores de teatro. Antes era o eletricitista do teatro, pois cada teatro tinha um eletricitista que cuidava, fazia ligações, não tinha esse equipamento sofisticado de hoje. Tinha uma ribalta que eu fiz com latas de combustível, lata Shell; recortei a lata e fiz aquela ribalta, que eram engraçadas as latas americanas de óleo de automóvel com aquelas lâmpadas verde, amarela, azul e branco.

E aí quando surgiu o segundo ato as pessoas se surpreenderam com aquela linguagem, porque elas só conheciam aquilo em teatro de revista, que era

menosprezado já naquela época.

O auge do teatro de revista foi nos anos 30, 40 e 50. Em 60 já era uma coisa alienada, as pessoas queriam fazer teatro político e achavam que aquilo era uma linguagem ultrapassada, feia e uma estética errada. Então a gente retomou a revista pro segundo ato, que se passa numa ilha paradisíaca na Baía de Guanabara.

O terceiro ato ele [Abelardo I] volta para São Paulo, já na miséria, e ela [Heloísa de Lesbos] vestida de ópera e uma roupa medieval. Aí fica uma linguagem de ópera, mas sempre um bufo, sempre uma tragicomédia, e com um lado caricatural explorado dessa forma – crítica sempre.

Já ao final de tudo, quando o Abelardo I é substituído pelo Abelardo II, portanto entrega-se o poder ao americano, tem aquele americano que eu fiz vestido de lamê; eu fiz com uma roupa e chapéu de explorador, mas toda de dourado.

S – É toda dourado a roupa?

Era de lamê dourado, daquele lamê vagabundo, naquela rua... qual o nome daquela rua que a gente compra lá em São Paulo?

S – 25 de março.

25 de março. O Rei da Vela sai 25 de março. Isso é que é engraçado.

S – Ele é cem por cento 25 de março...

Ele é cem por cento 25 de março...

S – Esse detalhe a gente perde, a gente não consegue apreender isso na imagem...

Era lamê dourado. Para copiar umas placas e barras de ouro, eu pintei com spray dourado. O cinto era uma bóia de cortiça que ele botava amarrado aqui (gesto de posicionar o cinto na cintura). Tinha-se uma criatividade engraçada nos figurinos, porque a gente também não tinha dinheiro pra fazê-los suntuosos. Então, tinha muito cetim que eu usei no segundo ato; muito verde e amarelo de cetim brilhante,

de seda... aquele que brilha é seda, né?

S – É...

Não sei; cetim, aquele que brilha, da 25 de março... o Abelardo tinha uma calça de veludo, meia cor de mel, tudo meio verde e amarelo no segundo ato.

E o terceiro ato – eu estava falando do terceiro ato –, no final, ela [Heliosa de Lesbos] é vendida para um americano. Aí termina a peça com uma missa negra. Então surgem todos os personagens vestidos com túnica de filó preto – filó de algodão preto - que eu mesmo fiz. No final descia aquele painel da morta, um cartão de pêsames “respeitável público, se quiserem salvar vossas tradições”; “e de chamar os bombeiros”; “o mundo é uma fogueira acesa”. Terminava aí o espetáculo.

E aí era muito rigoroso. E eu fico contente e orgulhosíssimo que ele tenha entrado para a história do teatro brasileiro. Porque ele faz parte da história do teatro brasileiro do século XX. A partir de *O Rei da Vela* muitas coisas mudaram dentro do teatro. Até copiaram um pouco – em cinema e teatro. Mas isso também não vem ao caso falar agora. Enfim, a estética em geral por causa do tropicalismo.

O importante não é o que se copiou, mas a liberdade que as pessoas assumiram, se deram, se permitiram de criar uma coisa tão livre quanto aquela. E essa é a importância d’*O Rei da Vela*. Acho que permitiu às pessoas ser mais criativas, exercer o humor, a fantasia, que até então era tudo muito sério. Inclusive o Arena. Os espetáculos do Arena tinham qualidade; mas era tudo muito sério, muito caqui, muito cinza, que é legal também, é uma estética importante, mas não tinha aquela explosão de cor ou aquele cromatismo. E eu acho que foi a partir daí que surgiram outras coisas, outros trabalhos, inspirados até n’*O Rei da Vela*. Tanto em pintura, como em cinema e teatro.

S – *Aquele desfile da [Rodhia] bebeu, aquele desfile de 68?*

Não sei, porque o desfile da Rodhia quando foi, em 70, já, não é? O desfile da Rodhia bebeu no Tropicalismo, isso sim, com *O Rei da Vela* eu não sei exatamente. Porque eu me lembro que, na estréia do Rei da Vela, tinha pessoas ligadas à Bienal de São Paulo. Quem eu conhecia bem na época era o Rubens Gerchman, com quem eu vim a trabalhar muito depois. E ele falava, aliás, todo mundo falava “ah,

que maravilha, é kitsch”, eles falavam que *O Rei da Vela* era *kitsch*, que era uma expressão da época. “Mas kitsch está na moda?”, daí já achavam que eu estava dentro da moda de fazer o kitsch. Mas eu não estava nem aí, porque eu tinha uma formação rigorosa: tcheca, da Alemanha, mas tinha passado também por Cuba e Caribe. Eu sempre falo o Rei da Vela pós Caribe, via Praga, Berlim, Cuba e São Paulo. Esse é o quarteto, vamos dizer, que forma *O Rei da Vela*. E o Oswald de Andrade, naturalmente. Já falei muito, acho que já respondi muitas coisas (risos) Posso falar de tecidos...

S – Eu gostaria de saber dessa parte prática [Como foi, na prática, a produção das caracterizações visuais: a escolha e compra de materiais, a confecção?]

Primeiro: o boneco foi feito com a velha rotunda podre do Teatro Oficina. O Teatro Oficina pegou fogo em 66. E aí o Flávio Império pegou aquela área do Teatro Oficina, comprida, estreita e alta e fez o teatro, que ele sempre diz que fez o teatro só para *O Rei da Vela*. Eu fiz uma exposição recente do Flávio Império no Itaú Cultural, e eu vi que ele falava “Depois do Rei da Vela não tinha mais sentido nenhum aquele projeto arquitetônico”.

Então tinha restos de cenário, restos do incêndio, telões molhados. Eu peguei um telão, rasguei todo, estava podre já, daí fiz aquele bonecão, com arame. E tinha os panos velhos também de outras produções.

O primeiro ato é todo meio marrom. Só ela [Heloísa de Lesbos] que está de branco, vestida de Marlene Dietrich com terno branco. E esse terno branco foi feito para ela, de linho. Tinha uma gravata bonita vermelha e preta, linda, que eu consegui num brechó.

A gravata da Heloísa era linda, com listas vermelho e preto representando São Paulo, e também tinha um ramo de café; todos os personagens tinham o ramo de café. Simbolizava a aristocracia rural paulista do café. Estes ramos eu também comprei na 25 de março, um café de plástico. Colocamos as fitas e eu dei uma ‘sprayada’ rápida, de dourado.

Então ela surge assim com uma piteira. Foi uma das entradas mais espetaculares do teatro brasileiro, com aquela maquiagem fantástica, que eu fiz no começo. Depois cada um deles elaborou e eu corrigia. Todos tinham traços

característicos. A maquiagem foi muito elaborada com os traços específicos que marcavam os personagens. Era muito mais para a beleza, mas tinha também o lado meio expressionista. Porque *O Rei da Vela* é um pouco expressionista, um pouco brechtiano como eu fiz. Mas o brechtiano da Ópera dos três vinténs, do Arthur Ui. Tem Segall também, a forma como ele pintava.

Eu sempre falo em Segall porque eu me inspirei muito naquelas bananeiras. Eu gosto muito da obra brasileira dele.

E isso era ela de branco. As secretárias eram todas vestidas iguais, uma mais gorda, outra mais magra, que eram Liana Duval, Etty Fraser e Dirce Migliacio. Elas usavam umas perucas loiras de lã, com trança imensa e que era um pouco como a personagem Eva Brown, como as alemãs loiras. E tinham um lápis gigante com apontador. Um lápis que não era ltu ainda. A ponta de cada objeto cênico tinha uma ponta fálca. Que é muito engraçada esta história. Eu falei “como é que a gente vai fazer?”, porque não tinha o aderecista, modelador e tudo, eu disse “vamos comprar um boliche”. Aí eu cortava o boliche e fazíamos uma colagem, feito um ready made. E era muito engraçado porque era tudo fálco: o chicote do Abelardo II, o lápis, o sorvete, os três lápis gigantes das secretárias.

As secretárias tinham o figurino baseado em meados dos 30, com aquela saia abaixo do joelho. Mas tinha o lado aberto, para ser meio secretária e prostituta. Tinha sempre essa coisa bivalente nos personagens, entre a postura de uma católica, das filhas de Maria – elas tinham umas fitas de filhas de Maria.

S – As fitas azuis.

As fitas azuis e brancas. Elas eram as filhas de Maria também. Mas tinha um lado que aparecia que era meio *Fräulein*¹, mas prostitua. Então todos os personagens tinham esse lado, vamos dizer, marginal e outro lado bem comportado, segundo a ética da época, e era bem engraçado. O Abelardo tinha aquele terno listrado de risco de giz, e eu acho que ele tinha uma gravata vermelha e preta também, ou verde amarela... agora eu não me lembro bem, tem que ver no figurino. E esse é o primeiro ato. O segundo ato é verde e amarelo total. Mas o primeiro ato era terno de risco de giz, bem exagerado. E o pessoal da jaula era todo andrajoso.

¹Fräulein - Sn, - 1 senhorita. 2 garçoneiro (MICHAELIS)

Tinha o personagem que está morrendo enforcado, que era feito de uma malha cor da pele toda pintada, era uma malha no corpo – foi marido da Etty Fraser que fez –, com as vísceras todas. Tinha vários personagens assim que aparecem: o intelectual Pinotti, com o fardão da academia, as medalhas eram de papel com dourado de cigarro... mas tudo muito engraçado, bem criativo o figurino, bonito. Eu acho que não se faz mais teatro assim, tão teatral. Então eu digo que o teatro brasileiro precisa voltar a ser teatral, como foi antes, como foi *O Rei da Vela*. Era um teatro que era mais teatral. Hoje, quando as pessoas teatralizam tem uma coisa sofisticada, mais compromissada com o que existe no exterior, *up to date*, de como deve ser uma vanguarda. É um estilizado que não tem a contundência e a força dessa época, eu acho.

S – Você acha que isso vem dessa inspiração da revista, do circo teatro...

É, do circo, do circo teatro de revista, do circo de palhaço; porque a maquiagem do Renato Borghi, como Abelardo I, era meio de palhaço. Eu peguei umas fotos dos atores, que eles me deram umas fotos, uns closes, e eu pintei em cima, para fazer um estudo de maquiagem. Então a primeira imagem dele era meio um personagem palhaço. A maquiagem do Renato era bonita. A da Heloísa, bem branca, e muito elegante com aquele batom vermelho. Foi uma das figuras, como eu falei, mais bonitas do teatro brasileiro.

S – O terno branco era relacionado diretamente com o coronel ou não tem essa menção? Eu faço essa leitura dela, ela está de branco.

É um senhor de terra; exatamente, um coronel.

S – Não é o pai que estava ditando as regras naquele momento, era ela e ela entra de coronel.

Exatamente, como um coronel, latifundiário. Mas eles estão todos na miséria, todos ancorados no Abelardo I, que é o cara da revista, produtor de vela e agiota. Então tinha isso, esses personagens que surgiam e eram engraçados. Daí tem dois personagens que Zé Celso criou que não estão no elenco, que é uma baiana, que a Etty Fraser fazia; às vezes ela aparecia de baiana, e era baiana mesmo, só que

tinha um turbante, mas não tinha as frutas, não. Só uma banana caída em frente à testa. Tem uma foto bonita do fotógrafo da... como é o nome dele?

S – Do Fredi Kleemann?

Do Fred Climack, tem essa cena. E o índio era o Renato Dobal, o índio das bolachas Anhoré. Então tem esse personagem.

S – É divertidíssimo esses personagens. Fala-me deles?

O Renato Dobal fez vários personagens, estava na jaula; no segundo ato ele é um índio. De sapato de tênis, uma roupa de pena de espanador – espanador mesmo desfiado. E a gente fez uma roupa para ele, e aí tinha o índio pobre, de carnaval pobre, de bloco de sujo e a baiana. Mas a Etty já tinha feito a sua parte como Cesarina, com o sorvete gigante banana real, aí ela está no balanço e é empurrada sobre a plateia. Ele se relacionava com todos aqueles personagens. Ele na realidade antropofagiza, devora todos aqueles personagens. Todos!

Inclusive a última coisa do segundo ato é a velha Poloca – era a Dirce Migliacio. Ela está meio vestida de século XIX, de veludo preto e jabô. Eu fiz desenhos inspirados. Tem o chicote, tinha umas teias de aranha na roupa, pelo menos eu me lembro que eu desenhei. Está desenhado isso, mas ela era cheia de teias de aranha. E no final, ela põe aquele maiô vermelho e preto do começo do século XX também. O maiô dela não é um futurista da Heloísa de Lesbos, que é um maiô inspirado na mulher fosforescente do Maiakóvski. Então, *O Rei da Vela* tem muito da vanguarda russa, do Brecht, mas antes do Brecht, do Meyerhold e do Maiakóvski.

O teatro russo de vanguarda é insuperável, eu acho, no século XX e vai ser no século XXI também, porque foi um momento de grande criatividade. Eles também não tinham muito dinheiro, então criavam do nada. Como por exemplo, aquela questão das vitrines que durante a revolução, que não tinha mais nada para vender; mas Maiakóvski e Ródtchenko pintavam aqueles grandes painéis nas vitrines, e era a obra de arte que eles podiam oferecer. E *O Rei da Vela* foi feito num contexto de penúria. Porque o teatro estava sendo reconstruído, montamos o palco giratório. Ele tem um tapete imitando velas escorrendo, vela e sangue. Sempre tinha manchas de

sangue no cenário que era, ao mesmo tempo, a vela derretida.

O segundo ato tem esses personagens, 'yes, nós temos banana', verde amarelo, tutti-frutti. O Joãozinho dos Divãs é vestido de Shirley Temple, com aquela roupinha, sapato de verniz preto anabela, a meia soquete, uma luva de boxe. A Heloisa de Lesbos tem uma roupa de boxe também.

S – Quando ela está de calça e regata.

É, um cetim meio cor de rosa, camisa regata, e com luvas de boxe. Mas é o Joãozinho que luta boxe.

S – Não peguei nenhuma foto com ela de luva de boxe.

Talvez eu tenha. O Luis está com tudo o que eu tenho d'O *Rei da Vela*, de fotos e tudo. Essa questão do figurino é uma loucura; eu fui emprestando para uma exposição aqui e ali, sem importância, e as pessoas não me devolveram alguns figurinos. Espero que estejam guardados. Mas os que eu tenho são esses que o Luis fotografou. Vou te mostrar até os originais para você ver o tamanho, sentir a temperatura. O Totó Fruta do Conde vem vestido com um bolerinho de veludo vermelho igual à mãe, que estava com maiô vermelho com jabô e vedete embaixo.

S – E um chapéu fenomenal

Chapéu fenomenal. É o Totó: Edgar Gurgel Aranha. Aí com a música de *Sheherazade*, de Rimsky-Korsakov. E tinha um enorme caniço também, com as duas bolas de boliche juntas. Foi feito assim os figurinos, os objetos de cena: boliche de plástico da 25 de março, cortado e retrabalhado. Eu acho que isso é que é engraçado!

S – Eu sabia que eu tinha que saber, é muito bom. Porque a gente vai estudando e a coisa vai ganhando uma aura, daí eu penso: tenho que saber concretamente do que foi feito isso porque tem história, lógico.

É, e é engraçada essa história, porque era 25 de março. Eu falei para o

Renatinho Dobal – porque eu e o Renatinho Dobal quem fizemos os objetos cênicos –, “o que vamos fazer” “boliche!”, porque boliche tem aquela forma meio fálica. Cortamos e fizemos as bolas do boliche, as bolas do caniço. E foi surgindo esses objetos todos muito engraçados e fálicos. A banana real também era feita com uma coisa de boliche, umas bolas, uma banana de plástico. Era tudo feito assim, mas tinha um tratamento pictórico também, para tirar um pouco essa ideia do plástico. Mas o plástico é plástico, também tinha a forma que a gente precisava.

Os telões foram pintados por um grande cenógrafo de São Paulo, Francisco Giacchieri, que era o cenógrafo e diretor técnico do Teatro Municipal até os anos 70. Ninguém fala mais dele, ele fez muito cenário para mim. Ele quem pintou a cúpula do Teatro; ela que hoje é o lugar de ensaio da Orquestra, era o lugar onde se pintava os cenários do Teatro. Era linda a cúpula. Depois até, naquele filme do Joaquim Pedro, “O homem do Pau-brasil”, quando a cúpula não era ainda local de ensaio, eu fiz o ateliê da Tarsila do Amaral, onde o Giacchieri pintou os telões verdes e amarelos do segundo ato; telões e bambulinas e coisas assim.

Ele pintou a cortina vermelha com a máscara da tragédia e da comédia, porque aquilo era um pano vermelho, mas com o planejamento todo pintado; pintou o tapete, tudo que tinha de pintura de lona, de couro; pintou o cartão postal do texto, as caveiras. Tinha umas caveiras de história em quadrinhos, aquelas que você viu, da ‘Terror negro’ que era uma revista de história em quadrinhos da época, mas de terror. Eu me inspirei naquelas caveiras para a missa negra. Elas surgem todas sobre o personagem.

Agora, era pintura de alto nível, a que fez Francisco Giacchieri. Ninguém sabe disso. Ele foi um cenógrafo importante, sim, um cenógrafo de ópera. Pintou muito cenário para mim nos anos 70. Quando nos anos 80 eu fiz o “Navio Fantasma”, a ópera de Wagner, regida por Isaac Karabtchevsky, Giacchieri ainda estava no Teatro, e preparou o cenário para mim. Ele é uma pessoa que deve ser mencionada. Era engraçado, ele ficava olhando para aqueles meus desenhos pintados, achava primitivo demais, mas pintou. Pintou igualzinho, como o meu desenho, com quadrículas, com tudo. Perfeito. Eu até refiz esse cenário do segundo ato d’*O Rei da Vela* para o show do Caetano, ‘O Estrangeiro’.

S – Como era o segundo ato?

Só o telão. Só o telão do segundo ato, que eu refiz. Tem muito na internet. 'O Estrangeiro', tem a capa do disco, tem tudo. Tem muita coisa. Outro dia eu estava mexendo n'O Rei da Vela, tem centenas de coisas sobre ele, naquela imagem. Você procura imagens, tem centenas de desenhos de tudo. Sobretudo 'O Estrangeiro' e o segundo ato do Rei da Vela, porque as coisas vão entrando na internet. Aí tem aquela descrição do Zé Celso que é boa, ele fez para mim. Aquilo é legal porque ele fez para mim. Não é inédita, mas era inédita quando nós fizemos a minha exposição, até 5 anos atrás. E tem uma descrição bastante interessante dos figurinos do personagens.

S – Tem bastante material por aí

Agora deixa eu ver se eu me lembro mais alguma coisa de personagem e de figurino. O figurino era cetim, aquele de carnaval mesmo. E veludo eu usei para aristocracia. No final, Abelardo I tinha um pegoir de ópera, que tinha uma gola meio vermelha e de veludo. Os personagens ricos tinham um pouco de veludo: vermelho, marrom mel ... E depois tinha uma coisa de organza, que o Joãozinho dos Divãs era vestido de Shirley Temple. Ele tinha o olho roxo, era bonito, porque tinha levado um soco. Era a filha terrível. E dizia uma coisa muito engraçada – a Liana Duval que fez –, ela, que foi uma das secretárias também, dizia “eu sou uma lady, pô!”. Então foi um escândalo na época, “como é que uma atriz pode dizer essa palavra?!”. Hoje não é nada, todo mundo fala todos os palavrões possíveis, mas naquela época “eu sou uma lady, pô!”, vestida de menina com aquela roupinha, de meia, sapato preto e branco, com luva de boxe! Era a Joãozinho dos Divãs é a irmã. O irmão é Totó Fruta do Conde. Todos vivem às custas de Abelardo. É no segundo ato, na ilha de Guanabara, que surge o americano de lamê, com roupa de *saariene*, uma roupa de explorador da África, mas todo de lamê dourado, aquele lamê ruim. Foi o Abraão Farc quem fez e com uns óculos escuro, imenso. Era engraçado. Tinha esses objetos também de camelô; que não era camelô, na época não tinha muito, era a 25 de março que tinha aquelas tralhas todas. Engraçadas, até porque eram fabricadas no Brasil. Não é coisa chinesa nem Paraguai, como hoje. Aquela época eram aquelas coisas de 25 de março, mesmo. Que continua uma rua engraçada.

S – Continua, continua com muita coisa. E o Perdigoto?

O Perdigoto era vestido com uma roupa de militar, toda de verde, é a Anauê. Ele era integralista, meio de explorador. Tinha uma faixa com um sigma do integralismo, aqui [apontando o símbolo no antebraço]. Alguns personagens tinham uns distintivos. Eu me lembro muito bem. Estou até escrevendo sobre isso.

Mas é engraçado você colocar exatamente como foram feitas as coisas, porque isso nunca foi falado. A coisa do boliche, da 25 de março e tudo. Porque ficou muito rico, mas era feito com as coisas pobres. O único material rico do cenário era o veludo vermelho da Etty, o maiozinho dela, o bolerinho curto do Totó Fruta do Conde; ele também tinha um salto alto dourado e uma meia soquete. Os figurinistas da época falavam “meia soquete, nunca!”. Aqueles famosos costureiros da época foram ver *O Rei da Vela*, todo mundo foi ver e ficaram de boca aberta. Sabe quando as pessoas ficam com a boca aberta? Eu adorava ver a plateia. Quando começava o segundo ato ninguém acreditava no que estava vendo. Ficavam com a boca aberta mesmo, eu adorava.

A estreia foi retumbante, porque foi para o governo do estado de São Paulo, para o governador. As pessoas não sabiam o que fazer.

Na realidade, *O Rei da Vela* fez muito sucesso em seguida, no Rio de Janeiro. Um mês depois, dois, a gente estreou no Rio de Janeiro no Teatro João Caetano. Era mais dentro, tinha mais a ver com *O Rei da Vela*. O Rio de Janeiro foi a consagração do Rei da Vela. Depois que voltou à São Paulo já era história. Mas o começo da carreira do Rei da Vela foi muito conturbado. Porque os críticos não sabiam o que dizer também, ninguém sabia Quem escreveu muito bem, e que o Zé Celso acha a melhor crítica de todas, foi o Martim Gonçalves, diretor de teatro e crítico d'O Globo. Se você quiser, é a melhor crítica d'*O Rei da Vela*, ele escreveu a partir da estreia de São Paulo n'O Globo, aqui no Rio de Janeiro onde ele era crítico d'O Globo. A melhor crítica é a do Martim.

S – Que eu acho que está na revista da UniRio.

Está na revista da UniRio, eu acho que sim. A crítica dele é a melhor de todas. Zé Celso acha que foi a melhor crítica. Porque mesmo o Sábato Magaldi não sabia o que escrever. Eles queriam uma coisa política, como no Arena ou como o próprio Oficina vinha fazendo a coisa meio de realismo psicológico, um pouco

aquela linha do Górkí, que eles fizeram os dois Górkis, Pequenos Burgueses, que era bem bonito, mas era realismo psicológico do Stanislavski, não era Meyerhold. E O Rei da Vela é Meyerhold e Maiakóvski. É uma conjugação, Meyerhold, Maiakóvski, Brecht, Oswald de Andrade e o Tropicalismo. Essa é a conjugação certa d'O Rei da Vela. E essa é a minha formação também. Porque eu tive essa formação. E é interessante isso, pensar assim. Influenciou muito as artes na época, eu acho. Muito mesmo. Tem um trecho do livro que você pode pegar do Caetano Veloso, 'Verdade Tropical', um trecho grande sobre O Rei da Vela. É legal você colocar isso na sua tese.

S – Você lembra como foi? Em alguns lugares têm a informação de que o Caetano assistiu o ensaio e aí compôs a 'Tropicália'.

Foi, a 'Tropicália' foi composta depois! A 'Tropicália' é depois do Rei da Vela. É em seguida. A Tropicália não foi antes, não, foi depois. O disco *Tropicália* é depois.

S – O disco dele com Os Mutantes.

Foi ótimo o disco com Os Mutantes, com Gil, Tom Zé e Os Pífaros, do nordeste. Esse disco é muito importante. Mas *Tropicália* é um disco depois, pós. Inclusive a capa parece um pouco com a dos Beatles, do *Sgt. Peppers*, que é interessante. Acho que é Rogério Duarte, não sei. Mas é interessante você ler esse trecho sobre O Rei da Vela, no 'Verdade Tropical', do Caetano, que ele fala muito o que aconteceu ali. Não sei se você leu esse trecho.

S – Eu li bastante coisa do Verdade Tropical, mas eu não estou me lembrando especificamente...

No índice onomástico você procura por Hélio Eichbauer, eu estou dentro desse capítulo, é fácil você localizar. Ele conta essa história muito bem. Inclusive como surge Oswald de Andrade, quer dizer, quem o recupera para São Paulo, que são os irmãos Campos, Augusto e Haroldo, porque os livros dele não estavam sendo reeditado até então. O Zé Celso até conta que foi na casa do Nonê de Andrade – filho do Oswald –, que era um pintor ótimo, filho da Kamiá, um pintor excelente, ele foi e viu os livros, leu os livros originais. Aquelas capas fabulosas que a Tarsila desenhou, *Pau Brasil*. Que a capa é a bandeira do Brasil, escrito, em vez

de 'ordem e progresso', está escrito 'pau brasil'. Vê de quem é. A capa é linda, é da Tarsila. Eu tenho que saber se é Mário ou se é Oswald. Eu acho que é Oswald. Oswald que escreveria um livro chamado *Pau Brasil*. Aí ele leu esses livros todos, quer dizer, nós os lemos e estudamos muito, mas na realidade o que o Caetano fala é que são os irmãos Campos, e que recupera para São Paulo nos anos 50, 60 por aí, a própria imagem e a vanguarda, vamos dizer, do Oswald.

S – Que parecia com o cartaz do Rei da Vela.

Exatamente. E tem um cartazinho n'O *Rei da Vela* com uma frase do Olavo Bilac que diz "criança, nunca, nunca verás país como este". Eu fiz a plaquinha também. Eu fiz a maquete e o Giacchieri pintou igualzinho. Ele era um bom pintor de cenário. Fez cenários para mim até de papel, imagina, pintado em papel. Não para *O Rei da Vela*, mas fiz uma ópera depois, e ele fez o cenário todo de papel. Ele sabia. Daqueles pintores que faziam quadriculas no chão, um pintor de arte excelente. Então era igualzinha a maquete. E aí é bom você ver essas capas também, o quadro do Segall, da Tarsila, porque eu me inspirei neles. Foi uma obra que não saiu do nada. Ela saiu de uma formação minha, muito requintada. Não por eu ser requintado, mas a minha formação foi muito requintada. Eu tive privilégio de ver ainda o teatro russo através do teatro polonês, o Teatro de Praga, e estudar Meyerhold naquela época também. Então eu tive essa formação, que é a formação do Svoboda. Porque ele é a vanguarda russa, o construtivismo e a bauhaus. O [Adolphe] Appia e o [Gordon] Craig. Tudo isso somado dá o Joseph Svoboda.

S – E tinha um setor figurinos na sua formação?

Não, nunca tive. Eu sempre desenhei. Eu fiz um balé para a formação de um grupo de dança em Praga, *Les Forains*, do Henri Sauguet. Fiz o desenho de figurino. Então quando eu cheguei ao Brasil, já comecei a desenhar figurino. Fui para Cuba e fiz o "Galileu", de Brecht e também o figurino de 'El No', do Vergilio Piñera, o grande dramaturgo cubano. Eu já comecei a trabalhar fazendo figurino. Muitos, muitos anos. 'O Balcão', 'O Verão'. Esta era uma peça francesa totalmente Meyerholdiana, com cenário construtivista, que eu fiz em seguida d'O *Rei da Vela*, no Rio.

Eu comecei a desenhar figurinos assim, porque o figurino era uma coisa que

fazia parte da ilustração do seu cenário. Eu acho que hoje é bem complicada essa questão. Eu tive a sorte de trabalhar com alguns bons figurinistas e outros péssimos. Que não foi uma sorte foi uma *mala suerte*, o Luis sabe disso. Então, como o figurino veste o ator, e o ator está em movimento, é o ser humano, é a carne e osso; a alma, o espírito. Quando o figurino não é bom não adianta o cenário, não adianta nada. Porque o que o público vê é o figurino, é o ator vestido.

Todos os cenógrafos fizeram figurino no início de carreira. Todos. O próprio Flávio Império fazia os figurinos dele, desenhava o figurino, aliás, lindamente. Ele me deu *O Rei da Vela*, que ele não quis fazer. Ele fez o teatro para nós montarmos *O Rei da Vela* – o projeto de teatro dele era lindo, inclinado, todo no cimento, tudo aparente de tijolo, palco de tijolo, com o urdimento aparente, não tinha bambolina mestra. Como eu fiz na maquete, você via todo o cenário pendurado, as velas, tudo. Ele me deu *O Rei da Vela*, ele falou “eu não quero fazer *O Rei da Vela*, o Hélio faz, não sei o quê”. Aí ele me chamou. Já tinham falado nisso, porque eu já conhecia Zé Celso, trabalhei com o Teatro Oficina antes, fui para Cuba, voltei e entrei, ingressei; fui direto para São Paulo e fiz *O Rei da Vela*. Na maior penúria, porque eles estavam sem dinheiro e foi feito assim, com muita invenção e com coisas muito pobres; tecidos pobres. Mas resultou numa coisa fantástica. Como eu acho que a gente deve voltar a fazer teatro, com imaginação, teatro teatral; como o Meyerhold falava – Teatro: teatralizar novamente o teatro.

Aí depois houve outros espetáculos inspirados, inclusive Luis Antonio Martinez, quando ele fez ‘O casamento do pequeno burguês’. Analu Prestes quem fez o cenário e figurino, foi tudo inspirado. São filhos todos d’*O Rei da Vela*. Houve um espetáculo famoso no Rio, uma revista feita por intelectuais, gente de cinema, chamada ‘Tem banana na banda’. Era uma revista com a Leila Diniz, no Teatro de Bolso. Tinha um cenário que era igual ao cenário d’*O Rei da Vela*, pequenininho. É completamente inspirado n’*O Rei da Vela*. A própria *Roda Viva*; o Flávio Império, quando viu *O Rei da Vela*, sentiu muita liberdade para inventar o *Roda Viva* da forma que ele inventou. Mas eu acho *O Rei da Vela* muito superior. Ele ficou na história. E eu me orgulho muito disso, porque marcou.

Eu fiz outras coisas na vida também. Coisas boas, outras nem tanto. Mas eu acho que isso realmente foi um marco do teatro brasileiro. Mudou a história do teatro. Não que as pessoas tenham copiado aquilo; mas elas, como eu disse a você, se sentiram livres para criar outras coisas com aquela liberdade. O Zé Celso, eu,

aquele elenco, nós proporcionamos às pessoas a possibilidade delas criarem e serem mais livres na criatividade. Aí você tem o filme do Joaquim Pedro de Andrade, o filme que ele fez do 'Macunaíma', do Mário de Andrade, que um grande cenógrafo de teatro quem fez, o Anísio Medeiros, mas tem uma inspiração d'O *Rei da Vela*. Mas de outra geração, não da minha. E todos ficaram muito impressionados com aquilo. Então houveram muitos. Os herdeiros do filme do Cacá Diegues, que é um filme interessante, têm uma cena na Colômbia, é muito inspirado naquela coisa barroca, alegórica. Claro que é um barroco primitivo, mas é barroco O *Rei da Vela* é alegórico, sobretudo. Então muitas coisas surgiram daí.

S – Só mais uma questão. Essas discussões sobre identidade cultural, como que isso permeou a criação? Se isso permeou... [O Rei da Vela foi encenado em um momento de “busca da brasilidade” no nosso teatro. Percebe-se, entretanto, um posicionamento do Teatro Oficina contra a ideia de uma identidade cultural nacional. Como essas discussões permearam e definiram a criação das caracterizações visuais? Também gostaria que você contasse como foi na criação (concepção e realização) dos figurinos a fusão dos elementos das diversas referências de “brasilidade”.]

Como assim permeou?

S – Assim, porque realmente não é uma coisa simples, não é mesmo.

Não. Identidade cultural, você diz o quê, o que é brasileiro no *Rei da Vela*? É brasileiro...

S – O Rei da Vela é brasileiro; surge desse questionamento, fui percebendo que o Oficina não tem um entendimento de uma identidade... exatamente, o contrário... mas justamente nesse momento tem a frase chavão, quando tudo que você vai ler sobre O Rei da Vela começa que ‘o Teatro Oficina estava em busca do homem brasileiro’. Em vários livros.

É um pouco isso. Essa questão do homem brasileiro começa, na verdade, na escola de teatro da Universidade da Bahia com Martim Gonçalves e a Lina Bardi.

Quando eles fazem a exposição, em 59, no Ibirapuera, naquele pavilhão, o MAM que ela fez, ela fechou o pilotis, ela fez aquele primeiro prédio, agora o MAM tem aquele prédio lindo em frente, mas eles devem conservar aquele pavilhão –, ali foi feita uma exposição chamada ‘Exposição Bahia’, com a escola de teatro da Universidade, que foi a primeira escola de nível universitário de teatro no Brasil. Foi a da Bahia, fundada em 1956. Lina apareceu em Salvador mais adiante. Fez o Museu de Arte Moderna e trabalhou com a escola de teatro. Os dois juntos montaram uma exposição muito importante no Ibirapuera, citada até no Time Square, no New York Times, chamava-se ‘Bahia... Bahia no Ibirapuera’.

Não era uma exposição de folclore, que ela detestava essa palavra; falava cultura popular. Era uma exposição de antropologia cultural. Ali começa a fazer com pessoas. Era ela, o Vivaldo Costa Lima, um antropólogo, Martim Gonçalves e Glauber Rocha. Mas Martim Gonçalves e Lina Bardi quem preparam essa exposição fabulosa, que você pode pesquisar no livro dela, no MAM, no Ibirapuera. Na exposição vai o presidente da república, Juscelino Kubitschek, vai todo mundo assistir a essa exposição sobre arte popular na Bahia, incluindo desde ex-votos e gravuras, xilogravuras populares, de cordel, carrancas do rio São Francisco, tudo. Não é essa coisa feita hoje para turismo, eram coisas autênticas. Aí ela fala que é quando eles levaram o homem brasileiro, o nordeste, para o sul.

Então essa questão da identidade, da procura do homem brasileiro já tinha começado na Bahia. Tem uma foto famosa deles correndo de mãos dadas no Ibirapuera, a Lina, o Glauber Rocha, o Martim Gonçalves, Vivaldo Costa Lima. Ali que começa, inclusive, com o cinema do Glauber Rocha. Ali está o começo da identidade do homem brasileiro. Porque o sul é importantíssimo também, claro, com grandes artistas; mas o sul tem muitos imigrantes, colônias estrangeiras, colonos que vieram. Então a identidade desse homem, somado naturalmente à questão *tupi or not tupi*, do Oswald, e sobretudo do Mário de Andrade, quando faz aquela viagem para o nordeste também, Villa Lobos já tinha feito antes. Mas a viagem do Mário foi uma viagem muito importante, porque ele documentou com cinegrafistas. Aliás, esses filmes do Mário de Andrade são lindos, não sei se você já viu, de etnografia da viagem dele ao nordeste, das festas populares, das cheganças. São filmes lindos. Estão todos recuperados. E ali já tinha começado, nos anos 20, 30, com aquelas viagens que, sobretudo o Mário, fez ao nordeste.

Mas eu acho que o que culminou O Rei da Vela e esse tema, foi a partir de

Lina e do Martim; da escola de teatro e do antropólogo Vivaldo Costa Lima, que é muito importante. Porque houve um momento de grande importância na cultura brasileira que foi a fundação da escola de teatro da Universidade da Bahia, com o Museu de Arte da Bahia e o Museu de Arte Popular, o Sonar do Inhão que ela restaurou, reformou, e é uma beleza. Hoje é o Museu de Arte Moderna. Porque não tinha a sede.

Quando a Lina foi expulsa com canhões apontados para ela, no hall do Teatro Castro Alves, é que funcionava o Museu de Arte Moderna dela. O prédio não foi construído. Aquela gente da Bahia, da aristocracia política, os coronéis da Bahia é que, junto com os golpistas, da revolução de 64, que mandou ela embora. Eles odiavam o governo ter gasto dinheiro para ter feito o Inhão, e abrigar ali arte popular, arte pobre. Aí, a coleção desapareceu; grande parte da coleção foi roubada, vendida. Daí acabou o Inhão. Hoje ele é o Museu de Arte Moderna da Bahia. Mas não era o prédio que ela fez. Ela fez para museu de arte popular, aquela exposição linda que ela fez depois, a mão do povo brasileiro.

Essa identidade começa aí, a partir da chegada do homem nordestino e de sua cultura lá no Ibirapuera, na exposição. Então, as autoridades tiveram que engolir aquela história, de que era uma exposição de antropologia cultural, mas com obras feitas pelos pobres, pelos camponeses, pelos oleiros. E a identidade começa aí, eu acho. Porque São Paulo é muito cosmopolita nessa época. Já tinha pessoas, e eu adoro que seja assim, mas São Paulo não tem essa identidade, identidade como mundo. Que os estrangeiros, as colônias inclusive organizadas em bairros, não é isso? Os italianos, os japoneses, os sírio-libaneses. É uma cidade já cosmopolita. Então ela não tinha essa preocupação que os modernistas tinham, na realidade. O Oswald e, sobretudo, o Mário.

S – Isso permeava O Rei da Vela, mas não tinha uma discussão direta sobre isso.

Vou dizer uma coisa engraçada: o Zé Celso e o pessoal do Oficina nunca tinham viajado para o nordeste. Eu acho que eles não tinha ido nem a Minas. Entendeu? Que Minas, culturalmente, é muito importante, sobretudo em literatura e, claro, Aleijadinho, a parte barroca, nem se fala. Mas eu digo, Minas em literatura. Minas e café sempre deram os presidentes. Leite, café com leite, a política. Mas eles

não tinham visitado, não conheciam o nordeste ainda. O Zé Celso só foi fazer Canudos, anos depois. Passou-se quase 40 anos, porque aí eles foram ao nordeste, e eles não conheciam o nordeste, não conheciam nem a Bahia. Eles eram de São Paulo mesmo, de Araraquara. Eles eram paulistas. O Oswald também, mas ele fez aquela viagem toda. O Oswald era mais Rio de Janeiro, com a Tarsila; era do *Grand Monde*, um homem que foi muito rico, aristocrata, esbanjou tudo e perdeu tudo. E a Tarsila, nem se fala, riquíssima também. Anita, não. Sempre foi pobre. Ela era mais operária. E o Lasar é maravilhoso, mas é um pintor europeu, expressionista. E a fase expressionista da Tarsila é linda. Da Anita é maravilhosa também. E Mário que fez essa importante viagem para o norte. A do Villa Lobos é um pouco fábula. Ele era muito moço quando foi para a Amazônia. É uma viagem de fábula, a gente nunca sabe o quê que foi de verdade e o que não foi. Porque ele dizia que andava nas pirogas na Amazônia, com violão, e que não podia molhar. Imagina, chove todo dia na Amazônia. Então essa viagem fantástica do Villa Lobos é uma viagem inventada. Do Mário, não. A do Mário é documentada. Eu gosto muito do Mário. Eu acho que ele é muito culto. É um etnólogo e é um musicista, sobretudo. Porque ele era um grande pianista e conhecia muito de música. Uma das glórias de São Paulo é justamente o Mário de Andrade. Eu gosto do Oswald; talvez seja um poeta futurista, talvez até mais criativo. Embora a 'Paulicéia Desvairada' seja linda. Eu gosto da poesia do Mário. Mas o Mário é um antropólogo, um etnólogo, historiador e musicista. Ele conhece muito mais de música do que o Oswald. Tinha uma formação de musicista, e era professor de música. Era um pianista. Um grande pianista. Ele deixa de tocar piano quando morre o irmão. Ele estudou para ser um grande pianista, um concertista. Ele perde o irmão jovem e larga o piano, mas nunca largou a música. Tanto que seu livro, 'História da música' é excelente. Estas são as grandes diferenças. Depois os dois se desentenderam; Mário vem para o Rio e Oswald ficou. O Oswald era, na verdade, um *bon vivant*. Teve muitas mulheres famosas, várias mulheres importantes.

Mas *O rei da Vela* tem um pouco esta questão da identidade, do que é brasileiro. Mas porque é que tem que ser brasileiro? O que é estrangeiro? *O Rei da Vela* era uma mistura de chanchadas da Atlântida com teatro de revista; com a Carmem Miranda, que já é um produto de exportação brasileiro, mas quando chega aos Estados Unidos eles exportam de lá a Carmem Miranda americanizada. Ela tem até um samba ótimo sobre isso. É um pouco isso. Eu falei que *O Rei da Vela* é o

tutti-frutti: Tutti-frutti tropical. Tem o lado crítico, claro. E o lado social. Você vai ler esses trechos dos primeiros trabalhos de mesa. É interessante as coisas que Zé Celso fala, e o que eu escrevo a partir do que ele fala. O que eu penso também. Tem os desenhinhos também? Eu vou pegar ali, porque eu acho que falei demais. E eu acho que já está bem.

S – Está ótimo, obrigada.

Mas você não pode deixar de mencionar o Glauber, porque foi bom eu retomar o Glauber com a escola de teatro, porque *O Rei da Vela* foi dedicado ao Glauber por causa do ‘Terra em Transe’ e por causa do ‘Deus e o diabo na terra do sol’, entendeu? O Glauber é um etnólogo, um cineasta antropólogo cultural, de formação muito requintada. Eu sempre digo, o Glauber tem uma formação muito requintada, não era um homem louco, excêntrico. Ele tinha uma formação muito requintada da escola de teatro da Bahia e muito amigo da Lina, do Martim. Tem um trecho que ele fala da Lina e do Martim, lindo, sobre o que é o Brasil, a Bahia barroca. Os baianos só perceberam a partir de um trabalho profundo que eles fizeram nessa época na Bahia. Martim saiu antes, por um problema com a universidade, política com o governo; Lina ficou mais um tempo, tentando fazer ali o Museu de Arte Moderna. Aí botaram canhões e ela saiu de lá a toque de canhão. Aí desmantelaram todo o trabalho dela e do Martim. Mas eu digo, o Glauber saiu de lá, foi fazer cinema em outro lugar. O ‘Terra em transe’ foi feito no Rio de Janeiro, que é lindo, você viu esse filme? Esse filme é importante para você e o seu trabalho.

S – Ele é meu primeiro ponto de análise.

Exatamente, porque ele foi dedicado ao ‘Terra em transe’, ao Glauber Rocha. *O Rei da Vela* foi dedicado a ele. Só que eu não fiz aquela estética, porque o filme é em preto e branco, mas é um filme operístico. Com aqueles atores fantásticos, vestidos de roupas de ópera; o Jardel Filho, o Paulo Autran e aquela atriz maravilhosa, qual é o nome dela? Glauce Rocha. Então, é muito bonito, o ‘Terra em transe’. Então ali, o Glauber traz essa questão da identidade, o que é aquele homem. É interessante. Tem outro filme que eu estava revendo hoje, você viu esse filme, ‘Sinfonia de uma cidade – São Paulo’, que é inspirado na ‘Metrópole, sinfonia

de Berlim'. 'Sinfonia de Berlim' é de 27, que é muito importante para você ver. Tem uma montagem futurista fantástica, expressionista. E é em São Paulo, em 29, se fez a sinfonia de São Paulo. Eu trabalhei muito com esse filme, eu o vi muito. E esse filme é interessante, tem no *youtube*. 'Sinfonia de uma cidade – São Paulo'. Feita por dois cineastas, um produtor e um cineasta paulista e filmaram São Paulo de 29, que é fantástico você ver, lindo que era, lindo.