

A resistência política do desbunde na encenação da peça O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, feita pelo grupo Teatro Oficina de São Paulo em 1967

José Gustavo Bononi¹

Resumo: O artigo pretende analisar a construção de um imaginário da resistência política, inscrito em discursos de época e do tempo presente, acerca das representações da encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, feita pelo grupo Teatro Oficina de São Paulo no ano de 1967. Pretende-se, com isso, observar e problematizar o papel de determinadas expressões estéticas dos anos 1960 enquanto resistências político-culturais, dando ênfase no caráter contestatório da expressão cultural do desbunde, muitas vezes reduzida a conceitos deterministas como contracultura e alienação. Objetiva-se trabalhar com discursos da crítica teatral especializada, de José Celso Martinez Corrêa (fundador do grupo e o responsável pela direção da montagem da peça em questão), de outros sujeitos envolvidos diretamente nesta produção, além do da própria linguagem artística. Leva-se em conta, para isso, a ideia de resistência enquanto uma categoria teórica, além dos preceitos da análise do discurso francesa e da História Cultural. Procura-se compreender de que forma surge no teatro um novo meio político e contestatório em um período de aumento gradativo da repressão e do sentimento de opressão político-cultural no Brasil: o corpo.

Palavras-chave: Teatro Oficina. *O Rei da Vela*. Resistência.

Introdução

O grupo Teatro Oficina de São Paulo (SP) é um grupo de teatro ativo nos dias atuais e que ficou famoso nos anos 1960 e 1970 pela sua produção engajada, primeiramente a partir de um realismo social, e depois com uma produção experimentalista, o que o caracterizou como uma vanguarda artística no campo da produção cultural brasileira. Muitos estudos se voltaram e ainda se voltam para a consagrada trajetória do grupo, o que comprova a especificidade da produção estética expressa pelo mesmo, todavia, apesar disso, ainda há muitas lacunas a se explorar. Entre elas, estão as relações estabelecidas entre arte, política e sociedade e a forma como a estética que permeou determinadas produções variou no decorrer de duas décadas (1960 e 1970) e esteve imbricada nesta questão.

Este artigo pretende explorar este problema, a partir da análise de uma das produções que mais se destacou naquele período, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, encenada primeiramente no ano de 1967. Observado isso, as seguintes questões nortearão as problemáticas desta escrita: como se forma o discurso da resistência entorno da peça *O Rei da Vela* encenada pelo grupo Teatro Oficina de São Paulo? Como os efeitos de sentidos desse

¹ Graduado e Mestre em História e atualmente doutorando no Programa de pós-graduação História da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Bolsista Capes. Email: jgustavobononi@gmail.com.

discurso ajudaram a reverberar no tempo presente um imaginário da resistência político-cultural criado a partir desse trabalho? O que representou este trabalho e qual a relevância social do estudo da peça em questão?

A formação do discurso da *resistência* na encenação de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade (Teatro Oficina - 1967)

Este artigo se orienta a partir da definição de dois conceitos teóricos fundamentais que são as ideias de *discurso* e de *resistência político-cultural*. Desta forma, a seguir, procurar-se-á estabelecer uma interpretação de tais conceitos chave para a compreensão do texto, para, com isso, trabalhar com os discursos construídos entorno da produção cultural colocada em questão. Da mesma maneira, atenta-se para outros conceitos teóricos que serão trabalhados oportunamente no decorrer do texto, todos ligados à questão da linguagem enquanto produção social de efeitos de sentidos e fruto de formações discursivas ² (FOUCAULT, 1987) específicas.

Primeiramente, define-se discurso como algo que é formado socialmente através de sua materialidade específica, a língua, compreendendo-o como uma prática social que é analisável a partir dos processos de sua produção e não apenas do produto que é gerado (semântica/conteúdo). Neste sentido, para a teórica do discurso Eni Orlandi, falar em discurso é, primeiramente,

[...] falar em condições de produção e, em relação as condições, gostaríamos de destacar que, são formações imaginárias, e nessas formações contam a relação de forças (os lugares sociais dos interlocutores e sua posição relativa no discurso), a relação de sentido (o coro de vozes, a intertextualidade, a relação que existe entre o discurso e os outros) e a antecipação (a maneira que o locutor representa as representações do seu interlocutor e vice-versa) (ORLANDI, 1983, p. 146).

Ainda segundo Eni Orlandi ³ o discurso apresenta três caracteres tipológicos amplos distintos e distinguíveis que seriam: o polêmico, o lúdico e o autoritário (ORLANDI, 1983, p. 140), e partiremos destas categorias para compreender os discursos aqui selecionados. Para a autora, os critérios estabelecidos para se traçar tais tipologias estariam na “interação e na

² Segundo Foucault, formação discursiva caracteriza-se por “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma época dada e para uma área social, econômica e geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa” (FOUCAULT, 1987, p.43-44).

³ Para Eni Orlandi “a noção de tipo é necessária como princípio de classificação para o estudo da linguagem em uso, ou seja, o discurso” (ORLANDI, 1983, p. 140).

polissemia” (ORLANDI, 1983, p. 142) do discurso. Para este texto, atenta-se para a construção do discurso da resistência a partir de recursos lúdicos e polêmicos. Seguindo a definição de Eni Orlandi:

Discurso Lúdico: é aquele em que a reversibilidade entre interlocutores é total, sendo que o objeto do discurso se mantém como tal na interlocução, resultando disso a polissemia aberta. O exagero é o *non sense*.
Discurso polêmico: é aquele em a reversibilidade se dá sob certas condições e em que o objeto do discurso está presente, mas sob perspectivas particularizantes dadas pelos participantes que procuram lhe dar uma direção, sendo que a polissemia é controlada. O exagero é a injúria (ORLANDI, 1983, p. 142).

Desta forma, procurar-se-á adiante seguir esta via que leva à formação do aspecto social dos sujeitos assujeitados à linguagem, envolvidos na resistência político cultural ante as instituições opressoras representadas pela sistemática repressiva do Estado brasileiro pós-1964 e paulistana (uma das mais repressivas, organizadas e violentas da ditadura militar brasileira). A ideia de resistência político-cultural surge como um produto do discurso, atrelado, desta forma, a seu contexto de enunciação, sua formação discursiva e as suas condições de produção.

Pode-se afirmar que o interesse da historiografia contemporânea às questões das resistências sociais vem de uma tradição francesa estabelecida com os debates revisionistas imediatos ao pós-guerra (1945). Ao se procurar desvendar ações e personagens da sociedade francesa no contexto da invasão alemã no final dos anos 1930, problemas como quem colaborou ou quem resistiu ao regime nazista se tornavam cada vez mais comuns e acalorados. Pela óptica da análise discursiva, mesmo no que diz respeito ao aspecto científico ulteriormente tomado, nota-se que a formação discursiva da resistência vem de uma tradição do pós-guerra onde se buscavam heróis e vilões para a compreensão da barbárie e de um processo social violento.

A partir daí, as categorias que identificavam sujeitos e instituições que colaboraram e ou que resistiram a uma dominação social imposta se tornaram searas teórico-metodológicas usualmente mais exploradas. Assim, deve-se compreender a ideia de resistência atrelada a uma óptica libertadora, heróica, algo que se deve resistir para se consagrar como tal. Da mesma forma, o termo também está intrínseco ao sentido de derrota, ou seja, deve-se resistir a

uma dominação imposta indesejada ou, como prefere Araújo, “quem resiste faz frente à ação de algo mais forte” (ARAÚJO, 2000, p. 124).

Desta forma, na segunda metade do século XX o termo se torna, além de um elogio para designar os heróis resistentes, uma categoria teórica pertinente também aos problemas dos historiadores. Reflexo muito próximo disso é o recorrente interesse no tema ao ponto de ser um dos mais debatidos ao se rememorar o completar, recentemente, 50 anos do golpe militar brasileiro em 1964. Segundo Marcos Napolitano “a ideia de resistência está intimamente ligada a uma correlação de forças adversa, marcada por um inimigo mais forte que se impõe em algum processo político cultural” (NAPOLITANO, 2012, p. 18).

A ideia de resistência político cultural, obviamente, deriva do sentido primeiro e surge para se pensar a organização de sujeitos que buscaram resistir a uma dominação imposta através da via do entorno da produção cultural ou estética, em seus contextos de resistência à dominação. As referências à arte de vanguarda e às produções artísticas engajadas no Brasil dos anos 1960 – e no mundo – são inúmeras e o autor ou artista engajado, geralmente, por estar atento aos problemas contemporâneos e à comunicação social, representa um protagonista de uma resistência na sociedade. Deve-se compreender que o contexto estético no mundo naquele período dialogava com o caráter funcional que supostamente a produção artística deveria ter à sociedade. Desta forma, na acepção de Jacques Rancière (RANCIÈRE, 2005), estética e política são conceitos indissociáveis e, ainda perscrutando as ideias do esteta francês, nota-se que o século XX em diante é um regime predominantemente da estética na produção artística e cultural (RANCIÈRE, 2005).

Indícios desse momento se refletem na filosofia sobre a estética literária da época com os tratados de Jean-Paul Sartre e Albert Camus, contexto em que ambos os filósofos apontam para a questão do papel social do autor engajado⁴. Outra questão bastante pertinente deste momento diz respeito à estética marxista irradiada pela URSS e seus braços partidários (PCs) desde a primeira metade do século XX para o resto do mundo. Um momento de aprimoramento dos meios de comunicação e de formação da indústria cultural que fortaleceram a difusão e a comunicação global.

O fim dos anos 1960 e início dos 1970, com a esquerda sendo perseguida e massacrada, outra linguagem para se expressar a forma de se resistir ao *satus quo* conservador, castrador e opressor se tornou comum: o desbunde do comportamento. O meio

⁴ Que, como notado por Marcos Napolitano (NAPOLITANO, 2001), é reinterpretado no Brasil dos 1960 e 1970 para a produção das chamadas *artes de espetáculo* (SCHWARZ, 1978) .

para isso seria o corpo e a rebeldia comportamental. Dessa forma, o desbunde se tornou uma alternativa às representações da esquerda tradicional, uma cultura política libertária que teve nas artes e na mídia alternativa seu espaço de circulação, difusão e visibilidade. Todavia, a interpretação que o desbunde tivera durante os anos 1990 nas ciências humanas e sociais, a princípio, não foi enquanto uma resistência político-cultural e sim enquanto uma forma de alienação ou de representação de uma contracultura rebelde irradiada pelo movimento *hippie* nos Estados Unidos e sem nenhuma suposta característica política enquanto representação social⁵. Precipitações que levaram a uma interpretação equivocada em um dado momento de um fenômeno social que marcou um período da história da cultura nacional, mas que, felizmente, fora reinterpretado mais tarde por uma literatura científica mais pertinente no campo das ciências humanas e sociais⁶. A historiografia atual que se debruça acerca da produção da cultura nos anos 1960 e 1970 no Brasil dialoga com o sentido de um desbunde enquanto representação política e é por este campo que este artigo se fundamenta⁷.

A produção da peça *O rei da vela* se enquadra perfeitamente como exemplo para se pensar a questão da resistência político-cultural estabelecida a partir de uma produção desbundada. Entretanto, a montagem de *O rei da vela* feita pelo Teatro Oficina, apesar de encontrar o caminho do desbunde com este trabalho, o caminho do teatro do absurdo artaudiano, traz um ainda romântico teor utópico de se salvar a sociedade por meio de uma comunicação crítica da realidade, e isso faz com que esse trabalho seja especial.

No ano de 1967, após um período de quase inatividade depois de um incêndio polêmico no ano anterior em sua sede oficial na rua Jaceguai em São Paulo (incêndio este atribuído pelo grupo Oficina a milícias paramilitares de direita), o Teatro Oficina trouxe, além da inédita – para o teatro – e pitoresca estética tropicalista, uma proposta de revisão cultural a partir de um insulto ao público e de um processo radical de quebra de paradigmas formais da

⁵ Entre os trabalhos que seguem este viés crítico, cf. CHAUI, Marilena. *Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular*. São Paulo, Brasiliense, 1985; MARTINS, Luciano. “A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação”. *Ensaio de Opinião*, v.2, p. 72-103, 1979; SCHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

⁶ Pressupõe-se que estes trabalhos são imprescindíveis para a pesquisa, no entanto, por nutrirem outros objetivos, não se voltam às reflexões acerca das representações políticas do desbunde no teatro e como um processo estético que vai além do tropicalismo, como aqui se pretende. Cf. HOLLANDA, Heloisa B. de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980; FAVARETTO, Celso. *Tropicália*. Alegria, alegria. São Paulo: Ateliê, 2007.

⁷ Entre algumas das obras que se voltam para esta questão, duas em especial devem ser destacadas. Cf. NAPOLITANO, Marcos. *Coração Civil: Arte, Resistência e Lutas Culturais durante o regime militar Brasileiro (1964-1980)*. Tese de Livre Docência em História. São Paulo: USP, 2011; RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

produção teatral: a peça *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, dirigida por José Celso Martinez Corrêa ⁸. A ideia era oferecer à plateia uma agressão aos valores culturais tradicionais, principalmente aos valores de uma elite intelectual política ⁹ e burguesa, devolvendo desta forma “uma imagem crítica, constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento” (PEIXOTO, 1982, p. 72). Nas palavras de Rosângela Patriota:

O vigor temático e cênico da peça de Oswald de Andrade, aliado ao *Gestus* da interpretação do Oficina e acrescido dos cenários tropicais de Hélio Eichbauer, causou um grande impacto, porque não se estava diante de um espetáculo que apontasse soluções e conclamasse à resistência. Pelo contrário, houve a exposição do cadáver gangrenado, que deveria ser sepultado em nome de outras possibilidades históricas (PATRIOTA, 2003, p. 146).

Este “cadáver gangrenado” apontado por Patriota – expressão utilizada no manifesto escrito e distribuído pelo grupo para a encenação – foi fruto de uma representação antes não experimentada, tanto no trabalho do Oficina, quanto no teatro nacional profissional. A agressão se dava também nas palavras, como, por exemplo, a forte expressão *cadáver gangrenado* citada ao se remeter às condições de produção que se encontravam. Um insulto veiculado na peça com paródias e insinuações sexuais a partir de símbolos da realidade nacional presentes desde os acessórios, elementos cenográficos e figurinos, aos gestos das personagens e sentidos da encenação, passando pelos textos e insinuações metaforizadas. Um *Esculhambo, logo existo* ¹⁰!

⁸ *O rei da vela* diz respeito a uma literatura teatral de Oswald de Andrade escrita em 1933 e publicada primeiramente quatro anos mais tarde. Uma peça que foi censurada no governo de Getúlio Vargas e que só seria encenada primeiramente trinta anos depois, justamente com o grupo Teatro Oficina em 29 de setembro de 1967, com direção de José Celso Martinez Corrêa (um dos fundadores do grupo Teatro Oficina e ainda à frente do grupo nos dias atuais). A peça em três atos narra a saga de Abelardo I, dono de um escritório de usuras. Um “burguês ‘facista’” que é morto ao final do terceiro ato por um “burguês socialista”. O enredo de Oswald explora representações críticas e estereotipadas da interpretada realidade nacional como o americano, o comunista, o liberal capitalista (burguês), o povo sofrido e a elite agrária decadente, personagens satirizadas por meio de um violento deboche pelos conchavos políticos e pelas contraditórias alianças das classes sociais. Um problema verossímil tanto na conjuntura dos anos 1930 de Oswald, quanto dos anos 1960 de José Celso. Representações de uma época, de um país subdesenvolvido, dependente do capital estrangeiro, que passava por processos de urbanização e de modernização e preso a costumes conservadores em francos conflitos com as transformações culturais daqueles tempos. Uma encenação que mirou seus desejos de vingança não só no governo militar golpista que se instalara naquela década, mas na sua própria recepção. O sarcasmo trazido a partir de um deboche à realidade indesejada era assumido e compartilhado com a platéia de forma implacável.

⁹ A ideia de se atingir o público teatral era ampla. Mesmo aquele público de esquerda que optava por peças engajadas tradicionais como o Teatro de Arena não era poupado.

¹⁰ Título do manifesto. Cf. *O Rei da Vela. Manifesto do Oficina*. São Paulo, 04/09/1967.

Este trabalho foi apresentado ao grupo por Luis Carlos Maciel – chamado de guru da contracultura nacional – quando o Teatro Oficina ainda estava no Rio de Janeiro (1966/67) fazendo espetáculos retrospectivos enquanto a sua sede oficial passava pelo processo de restauração. Um contato estabelecido nesta estadia no Rio que mudaria a orientação estética e política do grupo. Segundo José Celso era:

[...] preciso mostrar ao homem brasileiro um teatro que perturbe o repouso dos sentidos, liberte o inconsciente recalçado, estimule a revolta virtual, imponha à coletividade reunida na sala simultaneamente difícil e heróica – isto é Artaud. Um teatro que mate o indivíduo como intelectual, como artista e cultura numa sociedade que não permite que ele exista, e faça renascer um revolucionário (CORRÊA, José C. O Cruzeiro, 1968).

Percebe-se que Zé Celso referencia o nome de Artaud, criador da chamada estética do absurdo no campo teatral, uma referência que dialogará ainda mais com os trabalhos posteriores e marcará a trajetória do grupo com um teatro mais *underground* no circuito paulistano. Aliás, apesar da característica de comunicação da realidade, a proposta da estética da agressão assumida com *O rei da vela*, faz mais sentido em aspectos formais, se referenciada à estética do absurdo artaudiana ao invés da tradicional estética marxista que era comum no campo teatral brasileiro dos anos 1960 a partir de um realismo social. Entretanto, ainda se tratava de um discurso salvacionista muito presente na esquerda tradicional, ou seja, mostrar ao homem brasileiro uma determinada “realidade”. Um discurso presente principalmente a partir dos depoimentos dos representantes da *velha guarda* da Companhia (exceto José Celso), como Fernando Peixoto, Renato Borghi, Ítala Nandi e Ety Fraser.

O depoimento de José Celso acima citado fora dado para a revista *O cruzeiro*, em uma matéria de nove páginas que levava o título de “*Marginália: Arte e Cultura na Idade da Pedrada*”. Esta matéria reunia os nomes de peso como Haroldo e Augusto de Campos, Ferreira Gullar, Décio Pignatari, Lígia Clark, Hélio Oiticica, Lígia Pape, Reynaldo Jardim, Glauber Rocha, Caetano Veloso, Rogério Duprat, Fernando Peixoto, para citar apenas estes. Na mesma revista é possível analisar também depoimentos de Borghi, Nandi e Fernando Peixoto (atores do grupo), discursos que, de certa forma, apesar de dialogarem no caráter funcional da peça frente ao contexto de produção (comunicar uma realidade, apresentar um espaço de resistência), apontam para objetivos contrastantes.

Nossa poética será fatalmente uma poética da violência. Vivemos num imenso país de sofrimento e opressão. Nossa arte precisa ser antes de tudo uma arma de libertação (PEIXOTO, Fernando. O Cruzeiro, 1968).

Se no discurso de José Celso é possível notar um desbunde mais evidente, ao tentar evidenciar questões relativas à sexualidade, além de um desvencilhamento do discurso da estética marxista, no depoimento de Fernando Peixoto se percebe o oposto. A comunicação da realidade e a busca por declarar palavras que tragam um efeito de sentido de se resistir frente à opressão do Estado, como *arma* e *libertação*, dão um norte para um discurso que, dentro da Companhia Teatro Oficina, gradativamente, se esmaecia. Apesar do viés defendido por José Celso ser minoria entre os atores da Companhia neste contexto de enunciação, seria este viés que iria prevalecer nas montagens ulteriores (era o elemento polêmico que dera visibilidade à montagem).

Desta forma, a sexualidade foi um elemento simbólico marcante, talvez o mais agressivo dos três atos da peça, o que denotou o caminho à irreverência e ao deboche, em contraposição à comunicação séria e com “consciência de classe” (como estabelecida pelo realismo social). Desta forma, não apenas os discursos escritos e verbais dos manifestos, como também os gestos das personagens e atores davam forma à transgressão cultural que então era veiculada. Para Armando Sérgio da Silva o símbolo sexual “tinha uma gama de significações muito ricas sugeridas pelo próprio termo vela, do título, que conotava falo, morte, poder, poder efêmero, etc” (SILVA, 2008, 148).

Se, em termos de estilo, José Celso operava uma dissolução dentro da unidade, uma certa obsessão sexual era constante durante todo o espetáculo, funcionando mesmo como um dos elementos que promoviam a unidade dos três atos. É certo que a presença marcante do símbolo sexual já era posta por Oswald de Andrade, mas foi ampliada e levada às últimas consequências pelo diretor do Teatro Oficina (SILVA, 2008, 148).

Este elemento está explicitado no discurso de Etty Fraser, que fez Dona Cesarina na peça: “como D. Cesarina, eu parecia de maiô, chupando um sorvete fálico, uma imensa banana com duas bolas. Era uma coisa absurda” (FRASER in LEDESMA, 2004, p. 125).

A exposição de novos sujeitos e valores culturais a partir de uma interpretação peculiar chocava mesmo aquele público “jovem, universitário e de esquerda” (NAPOLITANO, 2001, p. 02) que acompanhava o grupo teatral desde o começo dos anos 1960 e que via o Teatro Oficina como um grupo similar ao Teatro de Arena. E talvez esse fosse o principal grupo social que a Companhia queria atingir, romper ou renovar, uma burguesia de esquerda com um pensamento velho que deveria ser dessacralizada juntamente com os cânones tradicionais do teatro, para assim se proceder à construção do novo. Nas palavras do diretor José Celso, se tratou de

[...] uma relação de luta. Luta entre atores e público. Metade deste praticamente não adere. Ou detesta. Ou não entende... A peça agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. Isto é, chama o espectador de burro, recalado e reacionário (CORRÊA; STALL, 1998, p. 112).

Definitivamente, chamar a sua própria recepção de “burra, recalada e reacionária” não era uma atitude muito popular em nenhum setor social, mas se percebe, a partir do discurso de José Celso, uma polissemia controlada para se focar em um efeito de sentido específico: a polêmica. Lembrando de uma expressão de Eni Orlandi citada neste texto, “o exagero é a injúria” (ORLANDI, 1983, p. 142) e, agredir uma plateia formada por uma classe média acomodada com as condições precárias do contexto de produção cultural no Brasil era uma forma de se explicitar o político da arte.

Entretanto, sua resistência se caracterizou também pelo grupo se colocar como um comunicador crítico da realidade brasileira, com práticas de um “teatro engajado” como, por exemplo, os manifestos político-sociais lançados antes das encenações das peças. Da mesma forma, ao procurar-se agredir um determinado padrão cultural, o trabalho expôs uma imagem contra os valores conservadores que foram o alicerce da ditadura militar que, como se sabe, teve uma ampla base civil ¹¹. Uma peça de Oswald, anárquica, para um grupo que começava a se tornar anárquico, em outras palavras, desbundado, mas com um ainda senso “romântico” (RIDENTI, 2014) de comunicação e crítica como função social na produção da cultura em São Paulo e, pela ampla circulação nacional (e também internacional com este trabalho), no Brasil. A seguir é possível notar uma a imagem de um anúncio da peça de 1967:



Imagem 1: Anúncio para O rei da vela,

¹¹ Ao ponto de alguns pesquisadores, com seus devidos propósitos, adotarem o conceito de ditadura civil-militar no caso da experiência brasileira de 1964 a 1985.

1967.

A presença no cartaz da peça de uma sugestão assinada pelo engajado cantor e violonista Edu Lobo, confere legitimidade ao trabalho no que diz respeito à aceitação de uma cultura política de esquerda, tradicional em certa recepção teatral da época ¹². Uma cultura política, que em suas bases tradicionais, sentirá a agressão pós-1967 veiculada pelo Teatro Oficina realmente como um insulto. Todavia, aqueles que aderiam ao “modo de ser” descolado que surgia não se incomodariam tanto com esta produção (apesar de que essa parte seria minoria). A polissemia aberta se delineia ao categorizar os “quadrados, festivos e pudicos” como *personas non gratas* e estabelecer um efeito de sentido lúdico na divulgação e na encenação. Ora, ninguém gostaria de ser enquadrado como quadrado, festivo e pudico. Claro que muitos daqueles que iam para a peça eram, realmente, e talvez sem saber, quadrados, festivos e pudicos, seja de uma cultura política de direita, seja da esquerda. Aliás, o posicionamento público contrário do grupo à guerrilha armada neste momento não foi visto com bons olhos pelos setores culturais da esquerda.

A busca pela identidade cultural do homem brasileiro continuava na produção tropicalista do grupo, assim como a ênfase em se fazer uma produção artística de caráter popular. Nas palavras de José Celso:

Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida na verborragia do baiano, na violência de tudo o que recalamos, na violência de nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país: plumas e recalques (CORRÊA, 1968 ¹³ in CORRÊA; STALL, 1998).

José Celso estava “autorizado” ¹⁴ a falar, tanto por sua liderança dentro do grupo Teatro Oficina, quanto pela posição que ocupava frente ao campo da produção cultural do teatro em São Paulo e no Brasil. O procedimento de ligar a produção de *O rei da vela* a um caráter polêmico, mas ao mesmo tempo, lúdico e popular, foi amplamente utilizado, seja no cartaz da montagem, seja, como visto, nas divulgações feitas nos jornais locais. No jornal *O Estado de São Paulo*, por exemplo, na publicação de 19/06/1967 (um dos veículos de

¹² Acostumada com os espaços do Teatro de Arena, do Teatro Opinião, dos CPCs, e outros.

¹³ Entrevista realizada por Tite Lemos, *aParte*, n° 1, TUSP, março e abril de 1968.

¹⁴ Segundo Pierre Bourdieu: *O porta-voz autorizado consegue agir com palavras em relação a outros agentes e, por meio de seu trabalho, agir sobre as próprias coisas, na medida em que sua fala concentra o capital simbólico acumulado pelo grupo que lhe conferiu o mandato e do qual ele é, por assim dizer, o procurador* (BOURDIEU, 1996, p. 89).

comunicação utilizados pelo grupo), eram veiculados os mesmos discursos debochados, além da busca por denotar a produção a partir da união de três estilos: “realismo – revista – ópera”.

Ao se caracterizar, como na divulgação de *O Estado de São Paulo* mencionada, como sendo “a peça mais ousada da dramaturgia brasileira”, está reforçado o discurso polêmico e de resistência à ordem estabelecida – “a ordem do discurso” (FOUCAULT, 1996) – adotado desde então e que tomaria o sentido da proposta da agressão cultural. Todavia, isso só se torna patente se observadas as condições de produção da época – como todo procedimento de análise discursiva.

Assim, os sentidos empregados pelos discursos, do ineditismo e da ousadia (dada pela agressão à cultura elitista que frequentava os espaços teatrais na época), davam forma à resistência política representada por este trabalho naquele contexto. Mas não só. A representação de novas personagens como um gay e uma lésbica, além da exacerbação da sexualidade, dos conchavos políticos, do casamento de fachada (da filha do aristocrata rural em decadência com o novo rico, Abelardo, dono de um escritório de usura), também davam forma a este tipo de resistência cultural. Desta forma, a agressão à recepção era prioritariamente moral.

Se pensado no por que da amálgama dos três estilos mencionados na divulgação feita no jornal *O Estado de São Paulo*, compreende-se que *Realismo* se deu tendo em vista o aspecto teórico-metodológico de encenação mais utilizado na produção teatral até aquele período (apesar de em *O rei da vela*, este aspecto tender a ficar em segundo plano); *Revista*, pelos aspectos críticos, políticos e irreverente de se retratar a realidade do tempo presente do país, tipologia teatral muito comum no teatro brasileiro do século XIX e começo do XX, herdado, como se sabe, de uma tradição portuguesa; e *ópera* pelas inserções burlescas e musicais trabalhadas nos diálogos. Nas palavras de Ety Fraser:

Com o palco italiano e mais lugares, o novo Teatro Oficina foi inaugurado com *O Rei da Vela*, montagem histórica, até hoje cantada em prosa e verso. Na primeira leitura, achei um horror aquela peça que depois resultou num espetáculo lindo: primeiro ato de circo, o segundo tipo teatro de revista e o terceiro uma ópera (FRASER in LEDESMA, 2004, p. 125).

Entretanto, o depoimento de Fraser indica que, apesar de todo vanguardismo apontado pelo trabalho, nem todos os atores estavam envolvidos com a revolução formal e comportamental encabeçada com este trabalho em 1967 trazida pela peça de Oswald e liderado por José Celso. Talvez seja por isso que Fraser, integrante histórica do Teatro Oficina

– presente desde a encenação de *A incubadeira* em 1959 –, deu a seguinte declaração sobre o fim da encenação de *O rei da vela* e os preparativos para as próximas montagens em sua obra bibliográfica, ao analisar a volta para o Brasil do grupo, depois deste ter ido a França apresentar a peça no Festival de Nancy:

A greve geral estourou no dia seguinte e o pessoal do elenco ficou um mês sem poder regressar. Eu daqui não tinha como mandar dinheiro e eles se viravam com amigos. Nossos cenários só voltaram ao Brasil depois de três meses. Com isso evaporou-se toda a repercussão que nossa viagem a Europa poderia ter. Estávamos sem dinheiro e sem cenários para apresentar a peça. Depois, uma parte do grupo, Zé Celso inclusive, foi para o Rio, e já estavam começando a pensar em Galileu Galilei, que seria a próxima peça do Oficina. Estava muito cansada, tinha construído três teatros, e quando vi aquela gente desconhecida do Rio chegando para fazer Galileu, decidi sair por um tempo do grupo para descansar. [...] O grupo que eu ajudara a fundar, tinha mudado completamente (FRASER in LEDESMA, 2004, p. 130 – 131).

Sem dúvidas Fraser representava o lado mais antigo do Teatro Oficina, aquele do ainda flerte com um Teatro de Arena de Boal e que gradativamente perdia espaço com a adentrada de novos sujeitos e efeitos de sentidos, como as representações estéticas do desbunde. Drogas, sexo, vida alternativa, hábitos e espiritualismo orientais e fuga do sistema. Os ressentimentos da atriz, de certa forma, são evidentes. Não é a toa que Fraser troca o Oficina neste momento para fazer um trabalho com Boal, *MacBird*, uma paródia de *Macbeth* de Shaekspeare. Fraser não voltou mais para o Oficina, assim como muitos dos antigos atores fariam até o ano de 1971.

Deve-se lembrar que o Teatro Oficina, neste momento, já era um grupo consagrado e com visibilidade no meio artístico nacional, tendo feito, na primeira metade dos anos 1960, algumas montagens de sucesso como *Pequeno Burgueses* (1963) de Máximo Górkí e *Andorra* (1964) de Max Frisch¹⁵ - estas voltadas para outra lógica estética, diferente daquela tomada a partir da encenação de 1967. Para o crítico teatral Yan Michalski, sobre a encenação da peça de Oswald: “esse espírito parecia feito sob medida para veicular o inconformismo dos jovens rebeldes de 1967” (MICHALSKI, 1985, p. 29). Uma reação anárquica ao sentimento de opressão. A resistência, a partir daí, é a rebeldia comportamental, a rebeldia corporal e não mais, apenas, como comunicação crítica (apesar desta estar aí intrínseca).

¹⁵ Acerca do início da trajetória do grupo e as relações com o realismo social no início dos anos 1960, cf. BONONI, José Gustavo. **Teatro Oficina – 1958 – 1964**. Índicios fotográficos da constituição de um grupo de Vanguarda. Jundiá – SP: PACO, 2014; MOSTAÇO, Edécio. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta. Editorial, 1982.

Uma encenação que conseguiu expor, em símbolos visuais e verbais, uma nova ação e um novo discurso – o da transgressão cultural. Apesar do sufoco vivido, pode-se perceber o contexto de produção de *O rei da vela* como um período de relativa “política do alívio” (CODATO, 2004, p. 20), representada pelo governo Costa e Silva ¹⁶ e, talvez, por isso, uma peça que conseguiu expor uma crítica com significados mais diretos e claros em meio à alegoria e ao experimentalismo formais – comuns ao tropicalismo.

O espírito de inconformismo apontado por Michalski permaneceu nos anos seguintes nas representações cênicas do grupo Teatro Oficina, mesmo levando em conta a consolidação do regime militar representado pelo AI-5 ¹⁷. Desta forma, com a encenação de *O rei da vela* no final de 1967, o Teatro Oficina se re-fundava como um espaço político de representações libertárias, o que, mesmo sem a “explosão de alegria” tropicalista nos anos seguintes, foi perceptível com as posteriores montagens de *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969), ambas de Bertold Brecht. Isto, obviamente, representou um choque tanto para aquela recepção teatral tradicional ligada às camadas médias e elitistas da sociedade brasileira, quanto para aquela formada por jovens afins a uma cultura política de um pensamento tradicional de esquerda.

Considerações Finais

Parte-se do pressuposto de que o Teatro Oficina, através da ficção, procedeu a uma “construção de representações” políticas “para se conferir sentidos ao real” (PESAVENTO, 2012, p. 43). Desta forma, criou-se um imaginário político da resistência através dos discursos que permearam a produção de *O rei da vela* e através da própria linguagem artística. Para Bronislaw Baczko “o *Imaginário Social* elaborado e consolidado por uma coletividade é uma das respostas que esta dá aos seus conflitos, divisões ou violências reais ou potenciais” (BACZKO, 1985, p. 309). Da mesma forma, como observa o teórico Pierre Ansart:

¹⁶ Segundo Adriano Codato, o desenvolvimento do regime ditatorial-militar no Brasil esteve marcado “por ciclos de ‘repressão’ – intensificação do autoritarismo – e ciclos de liberalização – atenuação das restrições sobre a atividade política” (CODATO, op. cit., p. 21). A encenação de *O rei da vela*, apesar de alguns cortes sofridos, gozou de um período de distensão momentânea da política repressiva de Estado, apesar de, ironicamente, ser no governo Costa e Silva a adentrada no período mais violento da ditadura militar com a promulgação do AI-5.

¹⁷ Para Martins Filho o AI-5 não se tratou de uma ruptura na ditadura militar, o chamado “golpe no golpe” e sim a união desta, uma continuidade do AI-2. Cf. FILHO, Martins. *A Ditadura Revisitada: unidade ou desunião?* In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004.

[...] toda sociedade cria um conjunto coordenado de representações, um imaginário, através do qual ela se reproduz e que designa em particular o grupo e a ela própria, distribui as identidades e os papéis, expressa as necessidades coletivas e os fins a alcançar (ANSART, 1978, pp. 21-22).

Se “todas as épocas têm as suas modalidades específicas de imaginar, reproduzir e renovar o imaginário, assim como possuem modalidades específicas de acreditar, sentir e pensar” (BACZKO, 1985, p. 309), o contexto da ditadura militar brasileira provocou o fenômeno da construção de imaginários da resistência por diversos grupos sociais, entre eles, o do desbunde. Por mais que nenhuma destas resistências tenha realmente logrado algo naquela conjuntura (a ditadura perdurou por 21 anos sem nenhuma ruptura dada por uma revolução social), conclui-se aqui que a resistência do desbunde, talvez, fora uma das mais exitosas formas de se resistir – ou de re-existir como quis José Celso (CORRÊA in BONONI, 2011, p. 73). Muito mais do que a armada ligada aos grupos guerrilheiros, haja vista que esta conseguiu solapar uma cultura conservadora, alicerce do regime militar. Isto porque sua resistência se deu no âmbito da cultura: linguagem e representação. Outra questão é que o imaginário quer seja da ordem do suposto real, quer seja da ordem do fictício (haja vista que muito se discute acerca das “verdadeiras” resistências), muito diz acerca daquele contexto e, mesmo que tenha se expressado de forma subterrânea ou implícita às alegorias, acredita-se que, de modo algum, representou algum comodismo frente à trágica realidade opressora em questão.

Referências

ANSART, Pierre. **Ideologias, Conflitos e Poder**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

ARAUJO, Maria P. **A Utopia Fragmentada: as novas esquerdas no Brasil e no mundo na década de 1970**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 2000.

BACZKO, B. *Imaginação Social*. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional. 1985.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas**. São Paulo: EDUSP, 1996.

BONONI, José Gustavo. **Teatro Oficina – 1958 – 1964. Índícios fotográficos da constituição de um grupo de Vanguarda**. Jundiaí – SP: PACO, 2014.

_____. **Teatro Oficina em anos de repressão – Entrevista com José Celso Martinez Corrêa. Dapesquisa**. Florianópolis – SC, pp. 72-80, Nº 08, 2011.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CODATO, Adriano. O golpe de 1964 e o regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **Questões & Debates**. Ano 21, n° 40, pp. 11-36, 2004.

CORRÊA, José Celso Martinez; STALL, Ana Helena C. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974)**. São Paulo: Editora 34, 1998.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália. Alegoria, alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

FILHO, Martins. A Ditadura Revisitada: unidade ou desunião? In: REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (orgs.). **O golpe e a ditadura militar 40 anos depois (1964-2004)**. Bauru: EDUSC, 2004, pp. 125-140.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____. **Arqueologia do Saber**. RJ: Forense Universitária, 1987.

GONÇALVES, Marcos; HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 1960**. Brasiliense: São Paulo: 1985.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

LEDESMA, Vilmar. **Etty Fraser - Virada pra lua**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.

MARTINS, Luciano. “A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação”. **Ensaio de Opinião**, v.2, pp. 72-103, 1979.

MICHALSKI, Yan. A selvagem beleza da selva. In: PEIXOTO, Fernando (org.). **Reflexão sobre o teatro brasileiro no século XX**. Rio de Janeiro: Funarte, 2004.

_____. **O Teatro sob pressão**. Uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

MOSTAÇO, Edécio. **O espetáculo autoritário**. São Paulo: Proposta, 1983.

_____. **Teatro e Política**: Arena, Oficina e Opinião, uma interpretação da cultura de esquerda. São Paulo: Proposta. Editorial, 1982.

NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil**: Arte, Resistência e Lutas Culturais durante o regime militar Brasileiro (1964-1980). São Paulo, 2011. 374 p. Tese (Livre Docência em História). São Paulo: USP (Universidade de São Paulo), 2011a.

_____. **A relação entre arte e política**: uma introdução... **Temáticas**. Campinas, 19 (37/38), pp. 25-56, jan./dez. 2011b.

_____. A arte engajada e seus públicos. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, n° 28, pp. 103-124, 2001.

ORLANDI, Eni P. **A Linguagem e seu funcionamento**: as formas do discurso. Editora brasiliense. 1983.

PATRIOTA, Rosângela. **A cena tropicalista no Teatro Oficina de São Paulo. História**, São Paulo, v.22, n°2, pp. 135-163, 2003.

PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina. Dyonisos*. Ministério da Educação e Cultura SEC – Serviço Nacional de Teatro. n° 26, 1982.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível – Estética e política**. São Paulo: Ed.34, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

SCHWARZ, Roberto. **Cultura e Política**. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina. Do teatro ao te-ato**. São Paulo: Perspectiva, 2008.