

História, Teatro e Fotografia. Uma reflexão da encenação da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, feita pelo Teatro Oficina em 1967

JOSÉ GUSTAVO BONONI*

Resumo

O artigo reflete sobre a imagem analógica da arte teatral. Para isso, depois de uma abordagem teórica sobre as questões que envolvem a sua compreensão, são observadas algumas imagens fotográficas da obra teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada em 1967 sob a direção de José Celso Martinez Corrêa e produzida na Companhia Teatro Oficina de São Paulo. Pretende-se, com isso, compreender os diálogos possíveis da produção artística travados como seu tempo.

Palavras-chave: Cultura; Historiografia; Vanguarda; Ficção; Realidade.

History, Theater and Photography. A reflection on the staging of O Rei da Vela play, by Oswald de Andrade, produced by Teatro Oficina in 1967

Abstract

This article aims to reflect on the analogical image of theatrical art. In order to do this, after a theoretical approach about its ontology, it analyses some photographic images of Oswald de Andrade's play *O Rei da Vela*, staged in 1967 under the direction of José Celso Martinez Corrêa and produced by the company Teatro Oficina of São Paulo. It intends to understand some possible dialogues that the artistic production may have had with its present time.

Key words: Culture; History; Avant-garde; Fiction; Reality.



* **JOSÉ GUSTAVO BONONI** é Historiador doutorando do Programa de pós-graduação em História da Universidade Federal do Paraná.

1. Introdução

Este texto tem o intuito de, primeiramente, tecer uma reflexão crítica sobre os conceitos de real e fictício nas imagens analógicas, problematizando em específico a imagem fotográfica de teatro. Após isso, pretende-se, a partir da análise de algumas imagens fotográficas da obra teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, encenada pelo Teatro Oficina em 1967, refletir sobre a forma como a obra se apropriou da história e das discussões sobre cultura e sociedade de uma época em sua narrativa ficcional.

Assim, as seguintes questões podem ser tidas como guias para o leitor: de que forma a imagem fotográfica de uma encenação teatral traz problemáticas para se pensar as ideias de real, ficção e imaginário? E, entre ficções, quais os diálogos que a encenação *O Rei da Vela* travou com o seu tempo de produção?

2. A fotografia teatral e seu caráter fictício

A palavra *ficção* tem sua raiz etimológica correspondente ao termo latino *finco*, algo como “eu moldo, eu formo” (PAVIS, 2014, p. 167), segundo levantamento do teatrólogo Patrice Pavis. Nos tempos atuais o significado atribuído ao conceito implica em contrapô-lo à ideia de verdade, como se o fictício necessariamente fosse da ordem do falso, da mentira. Um sentido que, a propósito, deveria ser revisitado. Outra premissa também questionável quando se refere à construção do conceito é a de relacioná-lo apenas a produções artísticas, como fruto da imaginação, uma invenção estética do criador (o que, de certa forma, não deixa de fazer sentido), mas que não necessariamente teria um vínculo com o verdadeiro ou um compromisso com a verdade – afirmação que implica uma série de questões.

Por exemplo, torna-se um pouco óbvia a afirmação de que uma encenação teatral trata-se de uma construção fictícia, ou, melhor dizendo, de que uma ficção literária trata-se de uma ficção, pois, assim também não deixa de ser. Como qualquer obra literária, a peça teatral se tornou quase que um sinônimo de um determinado conceito de ficção, concepção que, presente tanto em teorias acadêmicas, quanto no senso comum, acabou por atribuir a si certo determinismo semântico. Mas, se não há maiores problemas na afirmação de que uma obra artística é da ordem do fictício, quais as questões que implicam reflexões, no que se refere às produções artísticas abrangidas pelo que se entende por regime estético das artes? Justamente na máxima de se atribuir à ideia de ficção a noção de falsidade, de mentira, um paradoxo quando se compreende a estética como um fenômeno *a priori* político (RANCIÈRE, 2014). Analisar a questão da essência fictícia das imagens ajudará a pensar um pouco melhor estas questões.

Muito se discute acerca da ideia de verdade, de representação da realidade presente nas imagens – como se todas as imagens emanassem de alguma forma de representação do real. Seria talvez possível remontar esta discussão a Platão e sua condenação do mundo sensível. Para o filósofo, as imagens, como uma forma de imitação do mundo das ideias, mundo das realidades unas e indivisíveis, não permitiam o acesso ao real, à verdade. Até o final do século XVIII, pode-se afirmar que vigorou de forma irredutível esta defasagem entre o mundo racional e o mundo sensível.

Durante este período, as obras de arte estavam ancoradas em preceptivas que definiam os parâmetros não só de produção, mas de julgamento e apreciação. A ideia da obra como uma *imitação* da natureza, apesar de implicar

uma esfera prática, operativa, pressupunha não a imitação enquanto cópia simiesca, mas a reprodução da ordem da natureza. Ou seja, a arte opera segundo as mesmas regras e procedimentos da natureza; tudo deveria ser representado segundo sua própria ordenação. É uma ordenação que se inscrevia nos domínios moral, ético e político de cada sociedade. Logo, a arte não era tida como da ordem do *verdadeiro*, tampouco do *verificável*, mas sim do *verossímil*, daquilo que era provável de acontecer dentro de tal ordenação moral, ética ou política. No que se entende por regime representativo das artes a *mimese* era uma forma de conceber a obra, um período onde vigorou a produção de imagens alegóricas.

Já dentro do período que Rancière denomina de “regime estético” (RANCIÈRE, 2014, p. 32) das artes, que sucedeu o regime representativo e contempla, para o filósofo, um novo regime de representação das imagens, a concepção de imagem como *imitação* da natureza e sua obediência a regras perdeu lenta e gradativamente a sua hegemonia teórica. Nas palavras de Jacques Rancière: “o regime estético das artes é aquele que propriamente identifica a arte no singular e desobriga essa arte de toda e qualquer regra específica, de toda hierarquia de temas, gênero e artes” (RANCIÈRE, 2014, p. 34). Na pintura, os ideais acadêmicos de representação foram questionados e colocados à prova.

Este período coincide com o surgimento da Estética e a valorização do conhecimento sensível que a partir deste momento adquire tanta legitimidade quanto aquele associado à razão. No horizonte da Estética, são os sentimentos e os valores sensíveis que passam a ser itens imprescindíveis na concepção artística. Com isso, são a invenção e o artista aquilo que dita o

que é arte ou não arte e como deve ser representada. O “pulo para fora da *mimeses*” (RANCIÈRE, 2014, p. 35) no teatro e na literatura, como bem lembra Jacques Rancière, inicia-se ainda com o *realismo* romanesco, o que, para o autor, de forma alguma significou a “valorização da semelhança, mas a destruição dos limites dentro dos quais ela funcionava” (RANCIÈRE, 2014, p. 35).

Foi neste contexto do século XIX que um novo tipo de imagem, não necessariamente concebida como artística, contribuiu para desestabilizar as referências daquilo tido como verdade até o momento: a imagem analógica ou a “imagem técnica” (FABRIS, 2006, p. 157) – ou fotografia. A fotografia surge no século XIX como um dispositivo de apreensão do momento, do instante “real”, e logo foi tida pela sociedade como um objeto mais aceito enquanto ideal de representação da realidade. Não à toa que a fotografia acabou por substituir grande parte do campo comercial mais popular da pintura de retrato na cultura ocidental de final do XIX e começo do XX. Degas foi um pintor entusiasta deste novo tipo de dispositivo e a tinha como útil em sua criação artística pictórica. Mas havia opiniões contrárias. É famosa a posição difamatória tomada por Baudelaire com relação ao status da fotografia no famoso *Salon* de 1859 (BAUDELAIRE, 2006), apesar de sua relação de amor e ódio para com este novo recurso visual.

De qualquer forma, o século XIX testemunhou o surgimento de um artefato de registro visual da “realidade” que, poucos anos depois de sua invenção, já seria utilizado como documento “ideal” de provação.¹ Ao

¹ Como no caso da comuna de Paris, onde pela primeira vez na história a fotografia foi utilizada e divulgada como registro de sujeitos tidos como criminosos.

mesmo tempo em que a arte sacralizava suas instâncias num sentido de consolidar uma “instituição arte” (BÜRGER, 2012), a fotografia se desenvolvia como documento e sem restrições aos devaneios artísticos. Todavia, tão logo esse artefato tido como documento do real também seria apropriado pelo campo artístico para fins de deleite estético. Muitos são os casos, mesmo no século XIX, de experimentalismos visuais, sem o compromisso com uma concepção documental, como colagens feitas através da reprodução de negativos e outras.

A prática do *tableau vivant* é um bom exemplo para se pensar as noções de real, fictício e imaginário e a maneira como estas noções se entremearam nas produções visuais daquele contexto. O *tableau vivant* foi uma forma de apropriação do ferramental construtivo da imagem analógica unicamente para fins de registro visual, com uma montagem ficcional, da história. Resumia-se, parafraseando Wolfgang Iser, na prática de um “ato de fingir” (ISER, 1996, p.15), para apenas assim registrar um referente no real com a imagem analógica. Entretanto, como observado por Wolfgang Iser

o ato de fingir, como a irrealização do real e a realização do imaginário, cria simultaneamente um pressuposto central que permite distinguir até que ponto as transgressões de limites que provoca (1) representam a condição para a reformulação do mundo formulado, (2) possibilitam a compreensão de um mundo reformulado e (3) permitem que tal acontecimento seja experimentado (ISER, 1996, p.15).

Para o autor, dessa maneira, desapareceria a oposição ficção/realidade, “pois como saber

tácito, ela sempre implica um sistema referencial que o ato de fingir, enquanto transgressão de limites, não mais pode levar e conta” (ISER, 1996, p.15).

Ao difamar a fotografia no *Salon* de 1859, Charles Baudelaire se utiliza, a título de exemplo, desta prática cultural inglesa de se representar na foto, com atores de teatro, fatos históricos, algo que foi denominado pelo poeta como uma “*étrange abomination*” (BAUDELAIRE, 2006, p. 12). Em suas palavras:

Quelque écrivain démocrate a du voir là le moyen, à bon marché, de répandre dans le peuple le goût de l’histoire et de la peinture, commettant ainsi un double sacrilège et insultant à la fois la divine peinture et l’art sublime du comédien. Peu de temps après, des milliers d’yeux avides se penchaient sur les trous du stéréoscope comme sur les lucarnes de l’infini (BAUDELAIRE, 2006, p. 12).

A prática do *tableau vivant* remete à questão central deste texto que é pensar a especificidade da imagem analógica da arte teatral, a maneira como este dispositivo suscita uma forma de revisitar os conceitos de real, fictício e imaginário de uma obra. A fotografia de uma encenação teatral, um registro analógico de um ato público de fingir – a encenação teatral. De maneira inversa à narrativa do *tableau vivant*, a fotografia de teatro não tem um necessário vínculo com fatos da história, mas sim com o registro histórico dos fatos de uma narrativa literária ou poética produzida e contaminada de um determinado contexto. A obtenção de um domínio dos recursos formais da máquina, além de sua evolução tecnológica – desde sua criação sempre se investiu no desenvolvimento tecnológico deste dispositivo – coincidem com a utilização da fotografia como construção artística no

teatro. Tais práticas culturais suscitam a forma como, imagem analógica e imagem alegórica, entrecruzaram-se na segunda metade do século XIX e início do XX. Um entrecruzamento de ficções – de atos de fingir – em um artefato que resulta um registro.

Richard Woodfield, analisando a questão das pinturas de imagens teatrais, chama esse fenômeno da dupla representatividade, em suas palavras: *If painted images are representations so are dramatic characters, actions and events; the implications of this Double-representationality [...]* (WOODFIELD, 2002, p. 54). Pode-se pensar que o que confere o caráter ficcional às imagens, seja a imagem analógica, seja a alegórica, é a ideia de representação e a representação como construção ficcional. Considera-se que a fotografia de teatro é um artefato representativo (subjetivo) que permite o acesso a um imaginário construído no tempo, como sugerido por Iser: “no ato de fingir, o imaginário ganha uma determinação que não lhe é própria e adquire, deste modo, um atributo de realidade; pois determinar é uma definição mínima do real” (ISER, 1996, p. 15).

As fotografias de teatro permitem o acesso por parte do historiador a imaginários, discursos estéticos, a subjetividades e a marcas de um tempo, expressas em um momento de atuação artística, da efeméride do espetáculo teatral. Da mesma forma o artefato visual é a comprovação da realização de algo, como, por exemplo, o espetáculo *O Rei da Vela* que será explorado mais adiante. É uma cultura material com uma carga de informação visual codificada culturalmente, um documento que comprova um fato em determinado espaço e tempo.

As imagens analógicas teatrais remetem dessa forma a um problema com relação à ficção: são artefatos que promovem ficções, mas que também registram

ficções pela imagem e pela cultura material. Dentro destas ficções, verdades e realidades de mundo. Por exemplo, é possível verificar uma ação de uma peça, que nos remete a um conceito visual de ficção, enquanto uma cena “falsa”. Mais difícil de perceber, mas possível – e sugerido –, é a percepção da utilização pelo sujeito que elaborou determinada imagem analógica de recursos formais narrativos para dar um sentido ao registro, como um ferramental possível de se criar enunciados estéticos e desta forma, ser fruto de uma interpretação subjetiva de mundo, o que, por assim ser, deve ser compreendido enquanto ficção. Desta forma, pode-se concluir que uma imagem, por ser uma representação sensível do mundo, deve ser encarada pela óptica da ficção, pois será sempre constituída por arranjos e rearranjos estético-formais. Concordando com Kaminski, em resumo, “ficção é um atributo estético” (KAMINSKI, 2013, p. 66).

O teórico da imagem Jacques Aumont, ao analisar a questão da analogia da imagem, problematiza o vício do espectador acostumado em ter nas imagens analógicas o “tipo ideal” (AUMONT, 2002, p. 198) de representação da realidade, ou seja, “a semelhança perfeita entre imagem e seu modelo” (AUMONT, 2002, p. 198). Neste sentido, a imagem seria uma representação fidedigna de uma suposta realidade que valeria como momento congelado deste real – espaço, tempo, ação e representação – incontestável, único e absoluto, sem levar em conta o nível de representações e elaborados formais em sua construção. Para “relativizar” o que chama de “concepção ‘absolutista’ da analogia” (AUMONT, 2002, p. 198) o autor recorre à análise do historiador da Arte Ernst Gombrich e sua clássica obra

L'art et l'illusion (1971), onde é possível encontrar a seguinte tese:

1. toda representação é convencional, mesmo a mais analógica (a fotografia, por exemplo, na qual se pode atuar mudando alguns parâmetros ópticos – objetivas, filtros – ou químicos – películas).
2. mas há convenções mais naturais do que outras, as que agem sobre as propriedades do sistema visual (especialmente a perspectiva) (AUMONT, 2002, p. 199).

Ainda observando a análise de Gombrich, Jacques Aumont observa que a analogia icônica tem sempre um duplo aspecto: o *aspecto espelho*, “a analogia redobra [certos elementos de] a realidade visual” (AUMONT, 2002, p. 199); e o *aspecto mapa*, onde “a imitação da natureza passa por esquemas múltiplos” (AUMONT, 2002, p. 199). Aumont ressalta que, seguindo a acepção de Ernst Gombrich – o que é reforçado em seu artigo *Mirror and map* (1974) – “há sempre um mapa no espelho” (AUMONT, 2002, p. 199), em outras palavras, há sempre na imagem, mesmo naquelas analógicas mais socialmente aceitas enquanto padrão de representação da realidade, um constructo subjetivo convencionalizado que é então codificado pelo observador, quem, por sua via, já é educado a vê-la. Nas palavras de Aumont: “se a imagem contém sentido, este tem de ser ‘lido’ por seu destinatário, por seu espectador: é todo o problema da interpretação da imagem” (AUMONT, 2002, p. 250).

Nota-se que o produtor da imagem fotográfica de teatro, o fotógrafo, ao enquadrar determinada cena e ação, transmite a sua interpretação acerca do fenômeno estético-teatral percebido em um aspecto espelho. Da mesma forma que o diretor teatral quando procede à dramatização do texto para a ação. Da

mesma forma que o diretor cinematográfico dirige as artes que comporão a obra final. Entretanto, utilizam-se consciente e inconscientemente de recursos formais do maquinário ou de outras artes para dar sentido à imagem que visaram transmitir, como um tipo de enquadramento, de ângulo, de foco, de intenção de registro ou apenas de deleite – o aspecto mapa.

Observadas tais questões, é importante ressaltar a posição de Rosane Kaminski que analisa que, mais relevante do que ficar procurando distinguir o que é ou não ficção em um artefato cultural,

é a importância de se observar o impacto dos produtos artísticos e ficcionais sobre o meio social em que são elaborados, como dialogam com seu tempo de produção, como interferem em outras produções, como (re)significam saberes e interpretações construídas antes deles (KAMINSKI, 2013, p. 70).

Neste sentido, acredita-se que a iconografia teatral, ao permitir o acesso a questões como forma, conteúdo e expressão, possibilita também a análise do imaginário construído nas relações entre arte, cultura e sociedade. Nas palavras de Lyckle de Vries: “when we approach things systematically, however, we have to distinguish between form, content and expression” (VRIES, 2002, p. 65). Desta forma, a iconografia teatral, que difere da máxima metodológica de Panofsky e seus níveis de análise², mas valoriza o isolamento e a análise icônica a partir de pressupostos semiológicos, permite uma observação mais apurada da imagem

² Pré-iconográfica; Iconográfica; e Iconológica. (PANOFSKY, 1976). Neste ponto, parte-se do pressuposto de Richard Woodfield quando o autor diz que a “*iconological analysis is based upon a naïve and totalizing view of history*” (WOODFIELD, 2002, p. 49).

pelo pesquisador e da maneira que se construiu a ficção frente à realidade. Adiante, a partir de uma breve análise iconográfica, procurar-se-á explorar alguns dos inúmeros diálogos que a

encenação *O Rei da Vela* travou com o seu tempo, assim como os imaginários tecidos nos trabalhos artísticos efêmeros, registrados em papel com saís de prata.

3. *O Rei da Vela*: alguns dos diálogos travados entre a obra e seu tempo



Imagem 1

Analisando a imagem 1, uma fotografia da encenação da peça *O Rei da Vela* feita pelo Teatro Oficina em 1967, é possível trazer mais algumas questões às ideias de realidade, ficção e imaginário. Nota-se uma imagem analógica, fotográfica, em que o modelo a ser representado pela máquina é um instante de uma encenação teatral, Renato Borghi interpretando Abelardo I, o protagonista da peça. A máscara criada pela maquiagem deixa essa premissa patente, pois se evidencia uma encenação, logo, uma imagem teatral ou uma construção formal de sentidos: um *ato de fingir*. Na relação entre ficção e realidade, cria-se o imaginário.

Trata-se de uma imagem com o referente enquadrado à esquerda do espectador, onde se percebe um homem, com maquiagem de palhaço, com um charuto na boca segurando nas mãos uma pilha de papéis presos ao que parece ser uma pasta. O “instante qualquer” ou o “isto foi” (BARTHES, 1984, p. 168) fixa um movimento das

mãos como pode ser notado pelo efeito de distorção gerado na imagem. A cenografia é mostrada em um campo com enquadramento a três quartos do referente homem, com uma suposta mesa na base da imagem (o que se pressupõe suas pernas estejam em extra-campo). Atrás do referente, algo que parece ser uma cabeceira de uma cama ou um corrimão de uma escada, adornado em madeira. A luminosidade que desce no ângulo do rosto da personagem contribui para a plasticidade e para a representação do movimento. Os aspectos formais sugerem a construção da narrativa visual do fotógrafo – seu ato de ficcionar.

A imagem observada traz a chamada dupla instância fictícia, ou seja, apesar de registrar um momento histórico, ser concebida enquanto um documento de registro de um momento qualquer (como a montagem de um espetáculo teatral), se retomados os sentidos de analogia e de convenção de Jacques Aumont revistando questões já

levantadas por Gombrich, conclui-se que ela também é um constructo fictício, uma construção formal de enunciados. Por serem dois constructos formais, teatro e fotografia, a imagem analisada se coloca como uma ficção que registra outra ficção, ou seja, duas construções, as quais, enquanto meios formais enunciativos, possibilitam narrativas distintas e são produzidas para uma recepção. Um meio de registro de memórias e imaginários. Esta simples reflexão demonstra que nada impede que a ficção seja um meio de registro de um real, pois real nunca deixará de ser. Uma mídia que se utiliza de recursos estéticos expressivos para retratar realidades, pontos de vistas, volições, uma ficção entremeada de “verdades”.

A produção teatral *O Rei da Vela*, feita pelo Teatro Oficina no ano de 1967, foi uma das produções artísticas que mais se destacaram no que se refere às discussões levantadas entre os conceitos de estética e política e arte e vida, no contexto das vanguardas estéticas brasileiras dos anos 1960 e 1970. O grupo paulistano apresentou um trabalho que se apropriou de questões relativas à história, à estética e ao contexto social e político vivenciado no Brasil daquele período. Desta forma, as produções do grupo – e em especial *O Rei da Vela* – são fontes para interpretações e novas narrativas históricas daquele conturbado período político no país. Levando em consideração o que foi discutido na

primeira parte deste texto, a análise dos imaginários destas ficções muito tem a dizer para a história da política. Nas palavras de Celso Favaretto “*O Rei da Vela*, do Teatro Oficina (1967)” compõe, juntamente com *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, *Tropicália, Manifestação Ambiental*, de Hélio Oiticica (1967) e de *Panis et Circencis* de Os Mutantes, “a melhor exposição crítica dos mitos culturais brasileiros” (FAVARETTO, 2007, pp. 84 – 85). Nas palavras de Rosângela Patriota “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).

O trabalho ficou amplamente conhecido por ter representado a então estética tropicalista no campo teatral, além do mergulho de vez na lógica de um grupo que se colocava como vanguarda no cenário artístico brasileiro. Nas palavras de Marcelo Ridenti seria com esta encenação que o grupo Oficina

[...] ganharia impacto artístico e político nacional, propondo uma revolução ‘ideológica e formal’ que, em 1967, encontraria paralelo no filme de Glauber Rocha *Terra em Transe* e no tropicalismo musical de Caetano Veloso e plástico de Hélio Oiticica (RIDENTI, 2014, p. 136).



Imagem 2

Observando atentamente a imagem 2 é possível notar três atores do grupo Teatro Oficina de São Paulo atuando em *O Rei da Vela*, seus figurinos, parte da cenografia e a maquiagem – que fazia alusão a palhaços. Trata-se, à esquerda, de Francisco Martins, encenando Coronel Belarmino, ao centro, Renato Borghi com Abelardo I (protagonista) e à direita Abraão Farc, encenando *O americano*. Três personagens que podem ajudar a compreender um pouco melhor a ligação da narrativa literária da peça com o contexto político e social vivenciado naquele período.³ O Coronel Belarmino, com vestes caipiras, representava a aristocracia rural decadente, decadente em termos financeiros e morais, nos anos 30 e não menos nos anos 60 no Brasil (principalmente em São Paulo). O período de escrita da peça por Oswald é correlato ao *crash* da bolsa de 1929 e a concomitante crise do setor cafeeiro brasileiro. Nos anos 1960 o setor da agricultura passava por processos de industrialização e de modernização, vê-se a emergência do conceito de agronegócio, fato que agravaria ainda mais a desigualdade no campo e

³ A peça de Oswald de Andrade, escrita em 1933, censurada pelos órgãos censores do governo de Getúlio Vargas e encenada pela primeira vez somente no ano de 1967 com o próprio grupo Teatro Oficina, em sua sede oficial.

alimentaria ideários de movimentos sociais e de utópicos, antes do golpe de 1964, nos anseios por uma reforma agrária, tão bradada pelo então presidente João Goulart – mas que jamais saíra dos brados. A modernização gradativamente entrava no campo voltando novamente a enriquecer aquelas mesmas famílias tradicionais aristocratas falidas dos anos 1930 retratadas por Oswald, à custa de muito conchavo social e político, alianças patéticas e submissão ao capital estrangeiro – representado pela personagem de Abraão Farc. Este era um retrato específico do estado de São Paulo que se formou no século XX como um pólo do agronegócio, e que era realidade em diversos lugares do país, pela política econômica agroexportadora adotada. Um pedaço do país que representava o processo de modernização da sociedade, mas preso a costumes que denotavam o choque entre culturas e gerações.

A irreverência foi vendida também através do figurino e da maquiagem construídos por Eichbauer, os quais denotavam imagens críticas de um contexto fora da peça. A irreverência passava a denotar o presente passado do país. Boa parte do figurino era composta por roupas velhas, uma crítica a cultura tradicional considerada atrasada. Desta forma, apresentavam-se estirpes “cafonas” ou antiquadas. O

conteúdo da imagem remete a observação de uma narrativa teatral de vanguarda, uma arte essencialmente política que levava em conta novos problemas com relação aos aspectos estéticos da produção, ao contexto de produção (com uma proposta de revisão cultural) e ao impacto da obra produzida na sociedade. Por isso a tão reclamada – pelo grupo – revolução formal.

Frente ao ambiente de repressão político-cultural, mas de debate de vanguarda entre as artes, esteve a

A filha do Coronel, Heloísa de Lesbos, interpretada por Ítala Nandi (imagem 3), une-se a um matrimônio de fachada com Abelardo I para suprir os interesses da família, uma troca de *status quo* e poder pelo dinheiro do novo burguês detentor de um acúmulo de capital⁴. Abelardo I protagonista (imagem 1 e 2) representa justamente a classe dos novos ricos. Seu casamento com a filha de Belarmino é justamente para tentar salvar tanto os interesses da burguesia e sua falta de “nobreza”, quanto da aristocracia rural falida. O casamento de fachada é trazido por Oswald, e por José Celso, na tentativa de descortinar os jeitinhos tacanhos e conchavos da elite nacional. Talvez não precise lembrar, mas Heloísa era lésbica, mas a salvação de sua família.

produção do Teatro Oficina O Rei da Vela. O trabalho de direção e de colagem de José Celso expôs e deu ênfase a novos problemas sociais, não tão tocados por Oswald. Tal foi o caso da sexualidade. Se um dos objetivos de Oswald com a peça era justamente o de explicitar as trocas de interesses nada nobres da elite nacional, José Celso enfatizou o embate cultural frente às novas ideias progressistas de sua época.



Imagem 3

Desta forma, José Celso deu mais ênfase interpretativa à questão da sexualidade, questão tão presente nas discussões da época sobre liberdades individuais que ecoariam, como algo maior em Paris do ano seguinte com o movimento de maio de 1968 (MATOS, 1998, p. 15). O Rei da Vela precedia no Brasil questões que representariam novos discursos e novos sujeitos políticos emergindo e reivindicando direitos na esfera pública, como o negro, o homossexual, o caipira, o imigrante, o prisioneiro, etc. “A prática do ‘desbunde’ (corte de todos os laços com os valores morais e políticos da classe média, mesmo em relação ao seu segmento politicamente progressista)” (NAPOLITANO, 2011, p. 34), foi uma alternativa nos anos 1960 e 1970 que encontrou em O Rei da Vela uma obra de difusão e no “Oficina”, um espaço de sociabilidades.

Para Edélcio Mostaço, com a cultura popular abafada pelo governo e também considerada alienada pelo “iluminismo do CPC” (MOSTAÇO, 1983, p. 15) e em

⁴ Referência irônica a Pedro Abelardo e Heloísa de Paráclito.

meio ao avanço “rápido e irreversível” (MOSTAÇO, 1983, p. 15) da indústria cultural surgiram eles, identificados como ‘underground’, ‘desbundados’, ‘marginalia’,

[...] estes novos produtores retomam certos procedimentos das vanguardas internacionais e criam um novo espaço e uma nova problemática para ser debatida, aberta ao clima dos novos tempos e incorporando em sua crítica aspectos abrangentes da crise brasileira, enfatizando os circuitos internacionais por onde circula a cultura e articulando, a nível interno, caminhos que apontavam a independência da produção (MOSTAÇO, 1983, p. 15).

Com a revolução sexual e dos costumes vigente enquanto um meio a se atingir e transformar uma realidade, presente nos protestos pequenos ou grandes da juventude dos anos 1960 no Brasil e no mundo, a peça foi um meio para se difundir boa parte das novas ideias em voga pela classe estudantil, mas principalmente advindas com informações do movimento da chamada contracultura internacional. Imaginários do orientalismo, do misticismo, do uso de drogas para a expansão da consciência e do intelecto, ou apenas para diversão, do sexo e do amor livre, enfim, das liberdades individuais. E no plano acadêmico, da crise das representações e das grandes teorias explicativas de mundo, consideradas como grandes verdades inatingíveis (como o próprio o marxismo). Imaginários da geração da revolução comportamental dos 1960.

Nas palavras de Hollanda, no que se refere ao desbunde da geração dos 1960: “o uso de tóxicos, a bissexualidade, o comportamento descolonizado são vividos e sentidos como gestos perigosos, ilegais e, portanto, assumidos como contestação de caráter político” (HOLLANDA, 1980, p. 68). Linguagens que foram transpostas e publicadas. Um exemplo à parte da forma de agir de uma geração em novos espaços públicos estabelecidos (como as artes e as mídias), enfatizando o direito à pluralidade cultural. Expressões que compuseram os signos de uma cultura política libertária no Brasil expressa pelas artes que procuravam fugir da engrenagem capitalista representada pela “indústria cultural” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985).



Imagem 4

Na peça em questão, a própria imagem das personagens – figurino, maquiagem e gestos – trazia a questão da sexualidade, como pode ser notado na imagem 4, onde se vê Abelardo I e

Dona Cesarina – porventura, sua sogra – em um possível flerte sexual. A imagem é montada com os referentes enquadrados em um recorte a três quartos. Obviamente todo esse discurso

renderia uma perseguição ainda maior dos censores e da sociedade civil organizada defensora dos bons costumes. Este elemento simbólico fica claro também no discurso de Ety Fraser, que interpretou Dona Cesarina: “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).

As imagens fotográficas de personagens como Heloísa de Lesbos (imagem 3) e Dona Cesarina (imagem 4) comprovam a forma como a sexualidade se tornou um elemento simbólico da produção, e talvez o mais “agressivo” – para a recepção teatral tradicional da sociedade brasileira – dos três atos da encenação, o que denotou o caminho à irreverência, ao deboche e à violência. Nota-se que a personagem de Nandi é a única que traz vestimentas modernas, em comparação aos outros personagens da encenação. Um anúncio da virada revolucionária representada pelas reivindicações de direitos individuais com a crise da representação e da quebra das grandes noções de verdade da humanidade.

Um elemento simbólico utilizado como discurso político através da imagem, do discurso verbal e do gesto. A utilização de terno, gravata, calça masculina e um chapéu no qual destacava o cabelo curto, denotava a imagem de lésbica a Heloísa (sem contar a franca referência em seu nome a Lesbos). Acessórios que passaram a ser defendidos pelo movimento feminista – e conquistados – com um vestuário possível.

Para Armando Sérgio da Silva o símbolo sexual na peça era central e “tinha uma gama de significações muito ricas sugeridas pelo próprio termo vela, do título, que conotava falo, morte, poder, poder efêmero, etc” (SILVA, 2008, p. 148). Não à toa, as principais oposições ao trabalho O Rei da Vela vieram das milícias paramilitares da

direita brasileira e da sociedade civil organizada a partir desta cultura política – quem dera suporte para a consolidação de uma ditadura militar no país.⁵ Desta forma, os efeitos de sentidos presentes nos gestos e interpretações das personagens e atores dariam forma à transgressão cultural que então era veiculada por uma produção artística e um grupo, inscrita em imaginários calcados em artefatos culturais passíveis de serem analisados pela História.

4. Considerações finais

Faz-se mais que necessária a compreensão no campo histórico de que a ficção não seja tida como necessariamente incompatível com a ideia de verdade. As ideias de ficção e de verdade operam de formas interdependentes em artefatos culturais.

A fotografia, assim como o filme (a fotografia em movimento), possui um ferramental de rearranjo sógnico visual, o que faz com que, apesar de parecer mais natural do que outras, sua imagem seja compreendida como um atributo estético. Já a fotografia teatral, como demonstrado na primeira parte deste texto, opera a partir de dois regimes fictícios, dois “atos de fingir”, mas apesar disso, opera também no âmbito do real, por ali se inscrever enquanto imaginário.

As imagens e os imaginários de O Rei da Vela permitem identificar o trabalho estético vanguardista dirigido por José Celso Martinez Corrêa e o trabalho de cenografia e maquiagem de Helio Eichbauer, assim como os diálogos que a encenação travou com seu tempo de produção, como o imaginário da revolução sexual, elementos perceptíveis pela via das visualidades.

⁵ Os mesmos que bradavam pelas *Marchas da Família com Deus pela Liberdade*, tão eloquentes naquele contexto ou militavam pelos CCCs (Comando de Caça aos Comunistas).

Imagens de uma época, ficções, que têm no artefato de papel um meio de sobrevivência de formas e memórias visuais de um período. Imagens provocativas, que no caso do trabalho em questão, era toda a lógica empregada no trabalho de relação com o público.

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. Campinas: Ed. Papirus, 2002.

BAUDELAIRE, Charles. *Salon 1859*. In: RIECHERS, Ulrike; DROST, Wolfgang. **Critique de l'art contemporain**. Paris: Honoré Champion, 2006.

CORRÊA, José Celso M. (1968) in CORRÊA, José Celso M.; STALL, Maria H. Camargo de. **Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958 – 1974) São Paulo: Ed. 34, 1998.

FABRIS, Annateresa. *A imagem técnica: Do fotográfico ao virtual*. In: FABRIS, Annateresa; Maria Lúcia Bastos Kern. **Imagem e Conhecimento**. São Paulo: Edusp, 2006.

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, Alegoria, Alegria**. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.

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

KAMINSKI, Rosane. *Reflexões sobre a pesquisa histórica, a ficção e as artes*. In: FREITAS, Artur; KAMINSKI, Rosane (orgs.). **História e Arte: Encontros disciplinares**. São Paulo: Intermeios, 2013.

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

MATOS, Olgaria C. F. de. **Paris 68**: as Barricadas do desejo. São Paulo: Brasiliense, 1998.

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

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

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

PEIXOTO, Fernando (org.). *Teatro Oficina. Dionysos*. Ministério da Educação e Cultura, SEC – Serviço Nacional de Teatro. N° 26, Janeiro de 1982.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. São Paulo: Ed. 34, 2014.

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

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

WOODFIELD, Richard. *Some reflections on theater iconography*. In: **European theatre Iconography**. Roma: Bulzoni, 2002.

Recebido em 2015-10-21
Publicado em 2016-04-15