

**ENTRE ABELARDOS E MANOÉIS:
DITADURA, DENÚNCIA E CENSURA EM
“O REI DA VELA”, DE OSWALD DE ANDRADE.**

Marcio Luiz Carreri

Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professor da
Universidade Estadual do Norte do Paraná.
e-mail: carreri@uenp.edu.br

&

Francislaine A. Carvalho

Graduada em Letras/Literatura e em História pela
Universidade Estadual do Norte do Paraná.
e-mail: francislaineacarvalho@gmail.com

CARRERI, Marçio Luiz. & CARVALHO, Francislaine. A. Entre Abelardos e Manoéis: ditadura, denúncia e censura em “O rei da vela”, de Oswald de Andrade. *albuquerque* – revista de história. vol. 8, n. 15. jan.-jun./2016. p. 174-189.

Resumo: Escrita em 1933, a peça O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, ganha os palcos três décadas depois, através do Teatro Oficina e serve de plano de fundo para demonstrar elementos e práticas comuns na sociedade brasileira. Por meio da apresentação e análise de elementos de criação da obra, dialogando com o contexto de repressão e discursos autoritários em que foi encenada a peça, apresenta-se o cenário antidemocrático e nefasto de censura e exploração existente no período da ditadura civil-militar instituída a partir do golpe de 1964, em especial, no ambiente cultural e artístico. Assim, pretende compreender o contexto e imaginário da sociedade da época, permeado valores morais que serviram de incentivo para a busca de legitimação das atrocidades cometidas pelos governos militares sob o pretexto de manutenção de instituições “sagradas” e de preservação do país diante da ameaça comunista.

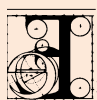
Palavras-chave: “O rei da vela”; teatro; censura; ditadura.

Abstract: Wrote in 1933, the play “O Rei da Vela”, from Oswald de Andrade, wins the stage three decades later, through the Oficina Theater and it works like a background to show elements and common practices in the Brazilian society. Through presentation and analysis of elements from the creation of the work, talking to the context of repression and authoritarian speeches that were represented in the play, it is introduced the antidemocratic and nefarious scenario of censorship and exploration that existed in the period of civil-military dictatorship instituted from the coup in 1964, especially, in the cultural and artistic environment. Therefore, intends to understand the context and imaginary of society of the time, permeating moral values that served as an incentive for search for legitimation of atrocities committed by military governments under pretext of maintenance of “sacred” institutions and of preservation of the country in the face of communist threat.

Key-words: “O Rei da vela”; theater; censorship; dictatorship.

Como rei da vela no país medieval,
herdo um tostão de cada morto nacional.

Oswald de Andrade, *O Rei da Vela*



Im “Cordel para Oswald de Andrade”, publicado na Revista Cerrado Cultural em 2015, Gustavo Dourado define desse modo o escritor modernista:

Um Rabelais aborígene
Ridente e sentimental
Panfletário, reflexivo
Crítico e experimental
Agitador inventivo
Um Filósofo tropical

Além de escritor, agitador cultural, militante político e livre-docente, foi também dramaturgo, sendo o primeiro autor de teatro do comunismo brasileiro. Oswald de Andrade, um dos principais expoentes do modernismo, pode ser descrito como um “intelectual coletivo”, na concepção de Edward Said¹, aquele que desempenha um papel de ajudar a criar as condições sociais para a produção coletiva de utopias realistas. Utopias pensadas por Jameson, como *não são ficcionais, ainda que também sejam inexistentes*².

Seu texto, *O Rei da Vela*, escrito em 1933, encenado somente três décadas depois, contribui para a compreensão de uma época e para o estabelecimento de uma importante estética para as artes no Brasil. O texto que segue apresenta elementos da criação de Oswald de Andrade com uma análise de seu texto, do contexto que fora encenada a peça, o imaginário da época, os órgãos e estratégias de censura e o anticomunismo presente na sociedade, com isso pode-se perceber que os aspectos morais são muito considerados pela censura, pelo menos no campo da cultura e da arte.

¹ SAID, E. W. *Cultura e Política*. São Paulo: Boitempo, 2003, p. 37.

² JAMESON, F. A política da Utopia. In: SADER, Emir (Org.). *Contragolpes*. Tradução Beatriz Medina. Seleção de artigos da New Left Review. São Paulo: Boitempo. 2006. p. 176.

O Rei da Vela: oficina de compreensão do Brasil

O Rei da Vela é o primeiro texto comunista, inserido no teatro político³ do dramaturgo brasileiro Oswald de Andrade. Recém filiando ao PCB – Partido Comunista do Brasil, escreve a peça em 1933, compondo a Trilogia da Devoração, com as peças *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937), publicado em 1937 e encenado somente em 1967⁴, por iniciativa de José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, de São Paulo, embora tivesse havido algumas tentativas de encená-la ainda naquele período. Uma das razões foi o fato de que os apontamentos sobre continuidade entre classe dirigente e as antigas oligarquias na Primeira República apresentadas no texto oswaldiano não eram interessantes à conjuntura política e à censura do Estado Novo.

A encenação de *O Rei da Vela* tornou-se referência para a forma de recepção da obra de Oswald de Andrade no final dos anos 1960, tornando-se um requisito necessário aos que quisessem entender, segundo Lima, “a experiência intelectual de Oswald de Andrade e seus principais desdobramentos”⁵ e um (re) encontro de intelectuais e artistas com o escritor, como evidencia Caetano Veloso⁶ em suas palavras sobre o espetáculo – “aquela noite significou para mim mais um encontro com o Oswald do que com o Zé Celso”.

A recuperação dos escritos de Oswald para os debates sobre cultura e política da década de 1960 veio em função das exigências estéticas diante da nova postura de resistência frente às desilusões das esquerdas políticas a partir do Golpe de 1964 e o golpe dentro do golpe, o AI5. Encenada em 1967, na transição entre o Governo de Castelo Branco e Costa e Silva, período de forte repressão política. Segundo Silva:

³ Sobre o teatro político, Aguinaldo Silva assim classifica: “os gêneros teatro popular, teatro épico, teatro documentário, teatro de massa, teatro de militância, teatro do oprimido”. Cf. SILVA, Aguinaldo Rodrigues da. *O Espaço Político no Teatro de Língua Portuguesa: entre Boal, Guarnierie Peletela*. XII Congresso Internacional da ABRALIC: Centro, centros - Ética estética. UFPR/Curitiba, 2011.

⁴ Importante destacar possíveis motivações para a demora da encenação do texto. Um dos motivos era o fascínio do cinema, sua riqueza visual, que ocupava a maior parte dos espaços de cultura em São Paulo e nas principais cidades. Outro fator é a não inclusão do gênero do teatro na pauta da Semana de Arte Moderna e, também pela demanda estética dos anos de 1920 e os seguintes, os espetáculos remetiam ao sec. XIX e no começo do XX o teatro paulista era dominado pelos dramas portugueses e pelas paródias. MAGALDI E VARGAS, 2000; FIGARO, 2008 Apud COUTINHO, L. de F. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, 2011, p. 30-32.

⁵ LIMA, B. D. T. C. . Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, 2011. p. 1.

⁶ VELOSO Apud LIMA, B. D. T. C. . Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, 2011.

A montagem do texto de Oswald de Andrade deveria ser uma devoração estética e ideológica de todos os obstáculos encontrados. Nesse sentido, deveria ser um espetáculo iconoclasta, antidogmático, criativo e absolutamente livre. Entusiasmado pelo texto, José Celso iria promover uma espécie de massacre teatral, uma deglutição das formas fixas.⁷

De acordo com Lima, *O Rei da Vela*, tanto em sua confecção em 1933, quanto da retomada do texto pelo teatrólogo José Celso Martinez “iluminou a história da esquerda no Brasil”, refletindo um diagnóstico e momentos de discussão, por parte das esquerdas, sobre o destino do Brasil em momentos de conturbados cenários político e social e retratou “a polarização entre atraso e modernidade, agrarismo e industrialismo, periferia e centro”⁸.

A reedição do texto pelo *Teatro Oficina* demonstra a semelhança do cenário pós golpe militar com aquele retratado por Oswald nos anos 1930 e o dilema das esquerdas diante desses contextos e, embora desse uma roupagem própria ao texto, manteve um dos traços marcantes da escrita de Oswald, o humor, notados na forma caricatural das personagens em seus vários níveis, psicológico, político e econômico.

Oswald de Andrade buscou destacar em seu texto, escrito em meio à militância comunista, a decadência da sociedade burguesa e aristocrática e utiliza-se de personagens que apresentam “perversões sexuais” como um meio de apresentar essa decadência, a degeneração e a hipocrisia da classe burguesa, representada como promíscua.

O Rei da Vela é uma narrativa desenvolvida em três atos, se passa na cidade de São Paulo, na crise do café, na transição da República Velha e o Governo Vargas, na primeira parte do século XX. O personagem principal é *Abelardo I*, um capitalista industrial e agiota, que tem dinheiro, mas não tem títulos. Outros personagens existem em função deste, sendo *Abelardo II*, empregado e uma espécie de feitor e sucessor do primeiro, um “socialista à brasileira” que quer o lugar do patrão; *Heloísa de Lesbos* é uma aristocrata decadente, de família falida ligada ao café. “Resto de brasão da família bandeirante”, seus parentes e pertences decaíram com a crise da monocultura e empenharam seus bens, depois não puderam mais se restabelecer. Como a família de

⁷ SILVA, S. E. D. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 145.

⁸ LIMA, B. D. T. C. . Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v. 1, 2011. p. 1.

Helóisa não tem dinheiro nenhum, ela quer casar com *Abelardo*, para obter renda necessária à sobrevivência de sua família e seus hábitos nobres, em uma aliança de classes e de interesses.

Outro personagem importante na trama é *Mr. Jones*, um capitalista americano, sócio de *Abelardo*, representando o conluio entre capital internacional e os interesses de nossa elite tradicional e exploradora. Logo no seu início, o capitalista humilha um de seus clientes, de nome *Manoel*, pequeno proprietário que se tornou ferroviário da Sorocabana e precisou de empréstimo para dar início à sua prole, “filhos que são a fortuna do pobre”.

Oswald, em *O Rei da Vela*, faz uma discussão bastante crítica da realidade brasileira, por meio da situação de *Manoel Pitanga*, pequeno produtor e depois proletário brasileiro do início da industrialização que tem dificuldade, devido à alta carestia, de pagar a conta da luz, por isso necessitava de vela e, invariavelmente, dos empréstimos. Sob o modo de operação dos agiotas, *Abelardo I*, em uma passagem, descreveu:

Com dinheiro inglês comprei café nas portas das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro de outro! Mas, há o trabalho construtivo, a indústria... Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou... Descobri e incentivei a regressão, a volta da vela... sob o signo do capital americano.⁹

Oswald, fiel à interpretação comunista do regime feudal-burguês no Brasil, trabalha essa transição nas linhas de sua dramaturgia. São Paulo, cidade síntese, é o laboratório para as experiências textuais de seu teatro, próspera por conta do café e da nascente indústria, mas para Maria de Lourdes Eleutério, a capital paulista engana:

É aqui que o Brasil prospera desde o café. Por isso, São Paulo é versátil. E é farsante também, porque seu progresso não é para todos. O peso do patriarcalismo agrário junto ao lucro industrial impossibilita que todos aqueles que aqui vêm realizem seus sonhos de prosperidade. Portanto, ela é enganadora.¹⁰

⁹ ANDRADE, O. *Obras Completas*. VII Teatro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973. p.82.

¹⁰ ELEUTÉRIO, M. D. L. *Oswald: Itinerário de um homem sem profissão*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1989. p.34.

O casamento, já ironizado por Machado de Assis em *Dom Casmurro* (1899), é um tema caro para Oswald e o dramaturgo o entende, no texto, como “a mais imoral das instituições humanas”¹¹. *Abelardo e Heloísa*, personagens medievais, tornam-se paródia pelas mãos do escritor, por representarem a idealização do amor puro e perfeito.¹² Elegantemente, *Heloísa* é uma personagem andrógina, “vestida de homem, entra como a manhã lá de fora”, sendo “a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante”.

No cenário, descrito no texto, os clientes que foram protestados se acotovelavam numa jaula ao fundo da financeira. Um dos clientes do escritório, após apelo para renegociação do capital, ameaça recorrer à Lei da Usura, legislação aprovada em 1933, pelo Governo Provisório de Getúlio Vargas, sendo imediatamente expulso do estabelecimento.

Após a falência do primeiro *Abelardo* o segundo, com um golpe, pega o seu lugar e sua esposa, deixando explícito a mercantilização da mulher e os interesses dela que não titubeia em realizar a troca. Após a falência de *Abelardo*, o suicídio é a solução, como se não houvesse outra saída para alguém acostumado aos privilégios da vida abastada. Como um último desejo, pede uma vela. Assim entendeu Chamie:

Vela conotando o atraso do “país medieval”, “semicolonial” que deveria ter atingido o estágio da “luz elétrica”. Vela conotando o signo de “morte” e “defunto”. Conotando povo em procissão. Vela se confundindo com “vala” na boca de Abelardo I moribundo. E, no código geral do antropófago, vela fundindo o baixo calão contra o alto jargão. Enfim, em louvor de um símbolo freudiano, a vela pan-sexualista.¹³

A ditadura, a censura e os movimentos culturais de resistência

A constituição outorgada de 1967, na parte dos Direitos e Garantias individuais, em seu artigo 150, parágrafo 8º, estabelece: “É livre a manifestação de pensamento, de convicção política ou filosófica e a prestação de informação sem sujeição à censura, salvo

¹¹ Em Dicionário de Bolso, livro organizado por Maria Eugenia Boaventura a partir dos arquivos de Oswald de Andrade, a indissolubilidade do casamento é tratado no verbete Bebel: “se somos animais, como se pode cogitar de um laço indissolúvel entre animais”.

¹² MAGALDI, Sábato. *Teatro de Ruptura*: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004, p. 67.

¹³ CHAMIE, M. A. A Vela do Pan-sexualismo. In: ANDRADE O. *O Rei da Vela*: peça em três atos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967. p.27.

quanto a espetáculos de diversões públicas, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer (...)”.

Nota-se, em destaque, a ênfase que os legisladores do regime davam aos espetáculos culturais, locus por excelência da manifestação livre de pensamento que precisava, pelo imaginário daquele período, ser regulado, censurado e reprimido, se possível previamente. No cenário de ditadura e censura que a encenação de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina¹⁴, se dará. Em um ambiente de tensão, provocado por discursos e práticas autoritárias, os censores valeram-se, também, de critérios políticos para o julgamento de textos e montagens para o teatro, no entanto utilizaram-se, muitas vezes, de critérios não convencionais, colocando a “moral” como muito relevante, tendo em vista o imaginário de um inimigo como elemento central a ser combatido, o comunismo. Potencializa-se, assim, um discurso anticomunista que é assumido pelos censores.

Para dar vazão a um difuso imaginário anticomunista¹⁵, que não foi uma invenção da década de 1960, mas fartamente utilizado pelo regime, é preciso investir em um discurso que privilegie, em sua narrativa, afirmações de polaridades e de pares antitéticos, algo como um maniqueísmo rígido. Mas, no caso do regime que está em vias de consolidação, o outro lado do comunismo, a antítese, estranhamente, não fora o capitalismo ou o liberalismo, mas a família, com um de seus pilares morais, o casamento,

¹⁴ O Teatro Oficina é um exemplo das dificuldades de se fazer teatro no Brasil. A falta de estrutura, de condição de financiamento, principalmente para as produções independentes. Nascido na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em 1958, tendo, desde seu princípio, uma postura crítica diante da política e dos valores sacralizados da sociedade. Profissionalizando-se em 1961, organizou um espaço para as suas produções e em 1966 suas instalações foram destruídas por um incêndio. Sofreu influência de Brecht e principalmente da Antropofagia de Oswald de Andrade, encenou *Antígona*, *Os Inimigos*, de Gorki e *O Rei da Vela*, cuja estreia de se deu em 29 de setembro de 1967, em São Paulo, depois a temporada foi para o Rio de Janeiro e apesentou-se em Paris e em Florença, na Itália. O Oficina enfrentou, ainda, processos próprios de toda a pressão da época e da censura. Sobre a história do Teatro Oficina e José Celso, ler PEIXOTO, Fernando. *Teatro Oficina: Trajetória de uma Rebeldia Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

¹⁵ O Imaginário anticomunista foi construído a partir dos resultados da eclosão da Revolução Russa em 1917 e acentuou-se no Brasil a partir das greves no primeiro quartel do século XX e a fundação da IC no Brasil, em 1922 (fundação do PCB). Neste imaginário, a idealização do inimigo, presente principalmente nos discursos de líderes religiosos católicos é uma marca precisa. O papa Pio XI, citado por Eliana Dutra, caracterizou a ideologia comunista, na década de 1930, como diabólica: “o maior mal de todos os tempos, a peste mais danada que o poder infernal já inoculou no curso de todos os séculos”. DUTRA, E. F. *O Ardil Totalitário: O imaginário político no Brasil dos anos de 1930*. BH: Ed. UFMG, 2012, p. 53. O nacionalismo, sentimento difuso, recorrente na era Vargas e na Ditadura Militar, também foi um importante elemento que contribuiu para o sentimento anticomunista, uma vez que os comunistas eram internacionalistas e faziam referência sempre à revolução mundial de todos os trabalhadores e povos.

que criaria condições para a manutenção do patriarcalismo, que, por sua vez, reforçaria as características da ordem, disciplina e hierarquia.¹⁶

Esse imaginário amplamente difundido e utilizado desde os tempos de Vargas e que resiste, em muitos casos, até a atualidade, era de que os comunistas eram pessoas imorais e desprovidas de bondade ou caráter, que iriam ferir os preceitos da moral e bons costumes da família brasileira e que desejavam desvirtuar a pátria. Por meio dessa construção buscava-se legitimar o autoritarismo e a violência tanto no governo de Getúlio quanto no período da ditadura civil militar.

O imaginário social faz uso do simbólico, lembra Cornelius Castoriadis, “não somente para exprimir-se, o que é óbvio, mas para existir”.¹⁷ Pressupõe também, inversamente, lembra o filósofo, a capacidade de ver em uma coisa o que ela não é, de vê-la diferente do que é. O discurso moralizador, uma tentativa de normalização da sociedade contraria fortemente aos avanços da chamada “revolução sexual” que o mundo ocidental presenciava e escolhe os inimigos internos, dentre os quais o teatro e sua mensagem. Médice, em seu discurso de posse, buscará fortalecer a unidade familiar, pedra angular da sociedade.

O general presidente, neste caso, representaria, com sua força simbólica, o pai da família brasileira. O comunismo, de outro modo, uma vez instalado, seria o colapso dos marcos estruturais do casamento e, por conseguinte, a destruição do modelo, portanto a ideia comunista precisava ser confrontada, e, se possível, aniquilada, afinal, significaria, sob essa visão, a responsabilidade pela destruição da própria pátria. O lema positivista “ordem e progresso”, aparentemente anacrônico, é revivido nos discursos dos militares. O primeiro sendo condição para o segundo, por isso inclusive o discurso bélico, comum na época, como se a guerra fosse pré-condição para a paz.

O decreto-lei 1077, de 26 de janeiro de 1970, no governo Médici, logo na primeira Consideração, lembra o artigo 153 da Constituição antidemocrática, no parágrafo oitavo, que textualmente impera: “não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos costumes”. E na segunda consideração afirma que a norma visa a proteger a instituição da família. Segundo Carlos Fico¹⁸, esse decreto objetivava a um caráter prévio da censura.

¹⁶ DUTRA, E. F. op. cit., p. 34.

¹⁷ CASTORIADIS, C. *A instituição Imaginária da Sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 154.

¹⁸ FICO, C. *Além do Golpe: a tomada do poder em 31 de março de 1964 e a ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2004. p. 89.

A Constituição e as leis que se seguiram, afirmaram uma novidade entre as estratégias de enfrentamento oficial, o instrumento da censura prévia, aquela que atua, no caso do teatro, na própria literatura cênica, é o texto analisado antes de tornar-se peça, e, dependendo do caso, vetado. Na análise do texto *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, completamente vetado pela Censura Federal no emblemático ano de 1968¹⁹, é possível entender a materialidade do que buscava e deveria ser evitado pelos órgãos de censura.

Na censura federalizada, os produtos culturais como teatro, música, cinema, televisão e espetáculos públicos estavam sob a jurisdição do Ministério da Justiça. No organograma, o setor responsável pela Censura, chamado de Divisão de Censura de Diversões Públicas era vinculado à Polícia Federal, sendo o Serviço de Censura dividido em três seções principais, Cinema, Teatros e Televisão e Rádio. Portanto, a Censura era oficial, estatal e nacional, com denominação e estrutura inventadas em função da realidade da Ditadura da época. Segundo Gaspari,

Talvez o ano mais trágico de toda história do teatro brasileiro foi 1968. A censura assume um papel de protagonista na cena nacional, declara guerra contra a criação teatral, torna-se incomodamente presente no cotidiano dos artistas.²⁰

Um dos marcos da força e eficácia da censura e da resistência cultural à ditadura militar no campo da dramaturgia e do espetáculo do teatro são as peças escritas por Chico Buarque, Plínio Marcos e pelo próprio Oswald de Andrade. O espetáculo *Roda Viva*, por exemplo, recebeu a visita do *Comando de Caça aos Comunistas*, que invade, em São Paulo, o teatro onde estava em cartaz a peça *Roda Viva*, de Chico Buarque, espancando e maltratando vários membros do elenco e destruindo o cenário e o equipamento técnico. O atentado foi descrito desta forma por Gaspari:

Na noite de 17 de julho, quando o espetáculo acabou, os camarins foram invadidos. Dezenas de galaláus entraram batendo, com pedaços de pau e socos-ingleses. Organizaram um corredor polonês e obrigaram os atores a ir para a rua como estivessem. A atriz Marília Pera e seu colega Rodrigo Santiago foram nus. Continuaram

¹⁹ 1968, em função do AI5, foi cristalizado como um marco para a censura e a repressão, devido. Passeata dos Cem Mil, empastelamento de peças de teatro. Em “O ano que não terminou”.

²⁰ GASPARI, E. *Ditadura envergonhada*. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002. p.131.

apanhando em frente ao prédio do teatro, diante de uma plateia atônita e de duas guarnições da radiopratrulha, imóveis.²¹

A década de 1960 foi marcada pela instabilidade política e crise do PCB. No campo da cultura, no entanto, *topos*²² da articulação da oposição ao regime militar, de acordo com Napolitano, foi um período muito produtivo, estudantes e intelectuais envolveram-se em manifestações e criações políticas e culturais. *Terra em Transe*, *Quarup*, *o Tropicalismo*, *Alegria*, *alegria*, *O rei da vela*, talvez fossem só o começo, segundo Ventura²³.

O Tropicalismo surge como um movimento de vanguarda no ano de 1967, influenciados pelos movimentos culturais em efervescência nos Estados Unidos da América e da Europa, pelos movimentos hippies e pelo concretismo, trouxeram elementos novos como a inserção da guitarra elétrica na estrutura musical e o desbunde e a irreverência no estilo de vestir-se e de comportar-se como uma forma de questionar os valores e a moral perpetuados na sociedade e toda a inquietude dos jovens daquele período.

Tendo como seus mentores os músicos Caetano Veloso, Gilberto Gil e também José Celso Martinez Correa (grande representante na linguagem teatral), por meio de elementos da vida cotidiana, fizeram críticas tanto à política quanto às questões econômicas e sociais da época e, também, aos próprios artistas, seu rigoroso engajamento político e pretensão de revolucionar o mundo por meio de sua arte, e aos rumos tomados pelos movimentos de esquerda. Como fica evidente nas palavras do próprio Caetano Veloso, no ano de 1965, referenciado pelo texto de Hollanda:

Qualquer um pode ser claro que os problemas culturais do Brasil estão bem longe de serem resolvidos. Depois da euforia desenvolvimentista (quando os mitos do nacionalismo nos habitavam) e das esperanças reformistas (quando chegamos a acreditar que realizaríamos a libertação do Brasil na calma e na paz), vemo-nos acamados numa viela: fala por nós, no mundo, um país que escolheu ser dominado e, ao mesmo tempo, arauto-guardião-mor da dominação da América Latina.²⁴

²¹ GASPARI, E. *Ditadura envergonhada*. São Paulo Editora: Cia. das Letras, 2002. p. 299.

²² NAPOLITANO, M. "A Estranha Derrota": os comunistas e a resistência cultural ao regime. In: NAPOLITANO, CZAJKA, R e MOTTA, R. P. S. (org.). *Comunistas Brasileiros: cultura política e produção cultural*. BH: Ed. UFMG, 2013. p.319.

²³ VENTURA, Z. *1968: o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

²⁴ HOLLANDA, H. B de. *Impressões de Viagem - CPC, Vanguarda e Desbunde: 1960/1970*. São Paulo: Brasiliense, 1980. p. 53.

A tropicália vem retomar a estética da alegoria, marca da modernidade, passando a utilizá-la como procedimento central em suas correntes, de acordo com Roberto Schwarz em análise transcrita em seu ensaio, demonstrando as contradições da modernização de um país decante e a colisão entre o moderno e o arcaico, configurando a imagem do absurdo, “a justaposição de antigo e novo”, seja entre conteúdo e forma ou no interior do conteúdo, essencialmente convertida em absurdo, aberração. O que confere ao tropicalismo, segundo Schwarz, uma espécie de limitação ao registro da imagem de um país contraditório e sem saída. No entanto, para Heloisa Buarque de Hollanda, esse ensaio de Schwarz deixa escapar elementos importantes acerca do movimento tropicalista e peca pela falta de “uma percepção mais global capaz de dar conta dos efeitos críticos do tropicalismo entendido como uma linguagem crítica, especialmente no sentido da subversão de valores e padrões de comportamento”²⁵. Diante disso, José Celso faz a seguinte declaração:

Sobre a tropicália o Roberto Schwarz faz um artigo mitificado e sagrado que não consegue entender bem o que estava se passando, porque ali estava sendo falada uma linguagem de corpo que fica difícil se ser percebida dentro da cabeça do marxismo tradicional.²⁶

José Celso ao retomar o texto de Oswald, que sugere o imperialismo estadunidense não é exatamente o grande vilão da história e, sim, as classes aliadas a ele, ou seja, o problema maior era o que estava dentro do país e não, necessariamente, o que vinha de fora, recupera elementos similares entre os períodos e fundamentais sobre a sociedade e as esquerdas brasileiras. Um desses elementos é justamente uma das críticas do movimento tropicalista e que corroborou com para a derrota da esquerda em 1964, de acordo com Lima:

Uma política (que emanava do Partido Comunista) que era anti-imperialista, mas fraca na luta de classes, e que pensava a sociedade brasileira a partir da dualidade entre um setor agrário retrógrado pró-americano e uma burguesia industrial progressista com a qual seria possível construir alianças políticas. O Golpe veio contrariar essa percepção dualista do contexto político e econômico do país, e a

²⁵ Idem, p. 62.

²⁶ Ibidem.

modernização brasileira passou de potencial libertador de nosso arcaísmo herdado da colônia a uma forma de submissão.²⁷

Em 1961 havia surgido o Centro Popular de Cultura (CPC) ligado à UNE (União Nacional dos Estudantes), com forte atuação nas áreas de criação, apoio e formação teatral, Oficina de José Celso e Arena, de Augusto Boal, ambos com influência de Brecht. A arte como expressão de conteúdo político é a marca estética do teatro da época. O teatro de resistência é entendido dessa forma por Guinsburg, Faria e Lima:

O termo *teatro de resistência* refere-se a uma diversificada produção que, durante os anos mais duros da ditadura militar instaurada em 1964, procurou dar prosseguimento a uma dramaturgia de motivação social, na linha dos Seminários de Dramaturgia promovidos pelo Teatro de Arena no final da década de 1950. A necessidade de mobilização diante da realidade do país encontrou no teatro um lugar de aglutinação dos setores mais politizados da sociedade, de afirmação de ideias proibidas e de ponto de partida para ações de protesto contra a repressão.²⁸

Para a montagem da peça *O Rei da Vela*, José Celso inspirou-se na ideia de antropofagia, não exatamente a mesma ideia do movimento antropofágico do modernismo, mas uma reinterpretação do movimento oriunda do *Oficina* e do tropicalismo – onde se deveria “devorar” toda informação vinda de onde fosse ainda que proveniente da industrial cultural norte-americana, na composição dos atos, utilizando-se de três formas bastante diversas entre si, o teatro de revista, o circo e a ópera, e combinando-as de forma inusitada e envolvente. Nesse sentido o principal aspecto atuante e que marca a peça é a *estética da violência*.

Essa estética, usada na encenação de *O Rei da Vela*, deu ao texto de Oswald uma nova interpretação trazendo à tona a ideia de antropofagia, da forma como propunha o próprio José Celso Martinez Corrêa, a devoração pela devoração e tinha o intuito de desconstruir a ideia de dualismo latente na cabeça das pessoas, em especial da burguesia.

Assim, por meio dessa nova estética o *Oficina* e seu diretor modificaram, também, a forma de relação entre o teatro e a plateia, passando de “bem-vindos senhoras e

²⁷ LIMA, B. D. T. C. . Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. **PROA: Revista de Antropologia e Arte**, v. 1, p. 1, 2011.

²⁸ GUINSBURG, J.; FARIA, J. R.; LIMA, M. A. de. **Dicionário Brasileiro de Teatro: temas, formas e conceitos**. 2 ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 295.

senhores” para “descruzem os braços espectadores burros, recalçados e reacionários”.²⁹ Essa plateia, vista como um produto da burguesia, então, é atacada por toda sua hipocrisia e mesquinhez e pela visão e comportamento atrasados em relação aos padrões modernos. José Celso, como mostra sua própria palavras, tinha o intuito de fazer o público “engolir sapos e até jiboias”.³⁰ Sobre essa nova forma de relacionar-se com a plateia, José Celso diz ainda:

é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. [...] A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. [...] O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original [...]. A eficácia política que se pode esperar no teatro no que diz respeito a este setor (pequena burguesia) só pode estar na capacidade de ajudar as pessoas a compreender a necessidade de iniciativa individual que levará cada qual a jogar sua própria pedra contra o absurdo brasileiro.³¹

Outro elemento que a peça encenada recuperou e explorou amplamente, foi a sexualidade, entretanto, aqui ela adquire uma conotação totalmente diferente daquela adotada por Oswald. Em sua releitura, o teatrólogo utiliza-se da liberdade sexual como um elemento positivo, como um símbolo de emancipação e resistência e de crítica aos valores morais da família e à igreja.

De acordo com Heloisa Buarque de Hollanda, “as preocupações com o corpo, o erotismo, a subversão de valores e comportamentos” eram utilizados como “demonstração da insatisfação com um momento onde a permanência do regime de restrição promovia a inquietação, a dúvida e a crise da intelectualidade”³² e era preciso repensar a própria contradição dessas pessoas, conforme deixa claro José Celso:

A gente falava também da pequena burguesia estudantil e falava das contradições dela, não a privilegiava como aquela classe que era dona da verdade, as pessoas que sabem tudo, que são o centro do Brasil. Ao contrário, a gente é uma parte de um todo com todas as contradições que temos no meio da pirâmide. Estamos aí entre as duas coisas e o nosso teatro era isso, era aquele pé em duas canoas, aquele pé em duas culturas que é a própria coisa do brasileiro, aquele equilíbrio

²⁹CORRÊA, Apud ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva 2009 (Debates, 7). p. 46.

³⁰Idem.

³¹Ibidem, p. 85.

³²HOLLANDA, H. B. de. p. 62.

desequilibrado, feito samba. A gente tinha que viver sambando: de repetene dá um breque, pensa, olha, continua, manda ver, e o balanço mas não cai, o agito permanente saiu daí.³³

Retomando a questão do autoritarismo, inúmeros foram os problemas que *O Rei da Vela* teve com a censura³⁴. Estreada em setembro de 1967, em São Paulo, contando com a presença da esposa do governador do Estado, Maria do Carmo Abreu Sodré, ficou em cartaz na cidade até dezembro daquele ano e em janeiro de 1968 foi a cidade do Rio de Janeiro e de lá para uma temporada em Paris. Retornando ao Brasil, a peça voltou a ser encenada, juntamente com *Roda Viva* até ser totalmente censurada com as práticas de repressão mais severas impostas pelo AI-5, que oficializava o terrorismo do estado dando ao governo ditatorial amplos poderes e acirrando a censura e a repressão aos artistas e intelectuais. Além disso, as punições tornaram-se mais hostis e constantes.

Coutinho,³⁵ em pesquisa junto ao jornal *Folha de S. Paulo*, narra que quatro agentes estiveram no *Teatro Oficina* e sequestraram do cenário um canhão de madeira com holofote, que ficava entre as pernas de um enorme boneco. Na encenação, o boneco elevava o holofote e direcionava-o para a plateia, em uma simulação de ereção. O ocorrido marca, segundo Coutinho, uma longa temporada de conflitos, sendo o texto e espetáculo completamente vetado pela censura por 10 anos, mas nesse tempo a peça foi firmando sua resistência aos poucos, em intensas lutas nos campos jurídico e cultural, contra os censores.

³³ HOLLANDA, H. B. de. *Idem*.

³⁴ Coutinho (2011, p. 121), com base na pesquisa de Creuza Berg, relata as idas e vindas dos processos do Teatro Oficina e a Censura: “No processo censório estadual da peça presente no AMS pode-se constatar que esta foi liberada em 1967, com impropriedades para 18 anos e cortes no texto de direção, sendo posteriormente vetada em 5 de julho de 1968 para apresentação em território nacional Cf. COUTINHO, Apud BERG, C. D O. *Mecanismos do Silêncio: expressões artísticas e censura no regime militar. (1964-1984)*. São Carlos: EDUFSCAR, 2002, p. 144. A peça foi apresentada sob liminar até 1974, quando o diretor do Departamento de Censura de Diversões Públicas (DCDP) escreveu um ofício ao superintendente regional do Departamento de Polícia Federal afim de que a peça fosse proibida e seus *scrits* recolhidos. Mais uma vez, o Oficina recorreu à Justiça e conseguiu um certificado de liberação, que expirou em dezembro de 1975. Em 1977, a companhia novamente requereu um novo exame censório, entretanto a peça foi vetada e o texto seguiu do Rio de Janeiro a Brasília, até chegar às mãos do diretor do DCDP que, em 30 de janeiro de 1978, negou sua liberação.” BERG, C.D, op. cit. 2002, p. 144.

³⁵ COUTINHO, L. de F. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. Dissertação (Mestrado). ECA-USP, 2011. p. 104.

Considerações Finais

Após várias censuras e episódios de repressão e devido à divergências internas, o grupo de *Teatro Oficina* encerrou suas atividades no ano de 1970 dando adeus a anos de luta e resistência contra o sistema de recessão e de denúncias e críticas à aspectos da sociedade. Mas, três meses depois o grupo reuniu-se e lançou o projeto do filme *Prata Palmares*, que acabou trazendo ao Oficina um endividamento, que tentaram, suprir com a retrospectiva, que passaria por várias partes do Brasil, *Salto para o Salto*, com remontagens das peças *Pequenos Burgueses*, *Galileu Galilei* e trechos de *O Rei da Vela*, que foram liberados pela censura. Nessa nova proposta do *Oficina*, os salários foram abolidos e o grupo mudou sua maneira de fazer teatro, recusando-se a ser a maior companhia teatral comercial e profissional do país e a aceitação por parte do público burguês, preferindo “a transformação da arte em arte e da vida em arte”.³⁶

No ano de 1974, na montagem, agora do filme *O Rei da Vela*, sob alegação de ser um ponto de venda de drogas, o teatro foi invadido e José Celso Martinez Corrêa foi preso, sendo solto em 1975, entretanto após mais esse episódio de repressão, o diretor acabou exilando-se em Portugal.

O combate ao texto da peça e à sua execução, possivelmente faria sentido na consciência dos censores, primeiramente pelo seu autor, um comunista atuante na década de 1930 e percebido, pelo menos no circuito cultural e político, como iconoclasta, com uma intensa biografia pontuada por sete casamentos, inúmeras viagens ao exterior, propagandista das novidades vanguardistas da Europa e uma figura complexa e contraditória, em uma época de extremo maniqueísmo.

No caso de seu texto de denúncia da moral burguesa, católica e conservadora, muito marcante em *O Rei da Vela*, ou ainda pela premiada produção do *Oficina*, que recuperou e pôs no palco o texto oswaldiano, que utilizou a temática da década de 1930 como metáfora para a realidade do país da década de 1960. Entre ditadura e censura, *Abelardos* capitalistas e *Manoéis* trabalhadores, segundo o próprio José Celso, “o *Rei da Vela* já é por si só uma página inteira dessa história”.

³⁶ GUINSBURG, J.; FARIA, J. H.; LIMA, M. op. cit., p. 309.