



Carolina Fernandes Hinterhoff

**A Tropicália e a Antropofagia a partir
de *O Rei da Vela***

Monografia apresentada à Graduação
em História da PUC-Rio como requisito
parcial para obtenção de título de
Licenciada em História.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
Dezembro de 2018

Agradecimentos

Agradeço à PUC-Rio, ao PIBID e ao PIBIC por terem me proporcionado experiências únicas durante o meu período de graduação.

Agradeço aos professores de História da PUC-Rio por terem me posto em contato com um vasto conhecimento. Um agradecimento também aos funcionários do Departamento, Claudio, Anair, Igor e Cleusa, por terem nos recebido num ambiente acolhedor dentro do meio acadêmico.

Agradeço aos meu pai Ricardo, à minha mãe Flávia, ao meu irmão Gabriel e à minha irmã Rafaela, que são a minha base. Junto a eles, agradeço às outras pessoas que também me fazem quem sou: minha tia Ana, minha avó Maria Helena, minha prima Giovanna e meu avô Zé.

Agradeço aos amigos da escola, com quem descobri o mundo, em especial às amigas Ana, Joana, Rachel e Thaís, e aos amigos Gabriel e Gianluca.

Agradeço aos professores do colégio, que durante meus 10 anos de Escola Parque me ensinaram os valores que tenho hoje e me fizeram ter gosto pelo aprendizado.

Agradeço aos amigos feitos na faculdade, que me proporcionaram memoráveis momentos durante esses 5 anos: Alice, Isabela, Maria Alice, Ana Amélia, Marcela, Bruna, Daniela, João e Rodrigo. E um agradecimento especial ao Luan, por todo apoio, paciência e companheirismo.

Agradeço a todos os professores de teatro que já tive desde os meus 10 anos, por me ensinarem o amor à arte: Sônia, Luísa, João, Aracy, Ricardo, Melvin, Cacá, Johnny, Pedro, Marco André, Lionel, Julia e Daniel.

Por fim, agradeço ao teatro, minha grande paixão, que motivou a elaboração deste trabalho.

Resumo

O presente trabalho possui como objetivo analisar a obra *O Rei da Vela* e seus impactos no movimento tropicalista. Este trabalho se propõe a estabelecer as relações do texto antropofágico da peça, escrito durante o período modernista brasileiro por Oswald de Andrade, com a montagem tropicalista feita pela companhia Teatro Oficina, sob direção de José Celso Martinez Corrêa em 1967.

Palavras-chave

O Rei da Vela; Teatro Oficina; Antropofagia; Tropicália; Modernismo.

Sumário

Introdução	05
Capítulo 1 – Antropofagia e <i>O Rei da Vela</i>	08
1.1 O movimento antropofágico	08
1.2 A Antropofagia em <i>O Rei da Vela</i>	13
Capítulo 2 – Tropicália e <i>O Rei da Vela</i>	21
2.1 O movimento tropicalista	21
2.2 A Tropicália em <i>O Rei da Vela</i>	28
Capítulo 3 – As Artes Tropicalistas	36
3.1 Os impactos das diferentes artes na Tropicália	36
3.2 O impacto da Antropofagia na Tropicália	40
Conclusão	46
Bibliografia	49

Introdução

A peça de teatro *O Rei da Vela* foi escrita em 1933 pelo autor Oswald de Andrade, mas finalizada e publicada somente em 1937. Portanto, a sua publicação se deu durante a ditadura de Getúlio Vargas. O texto antropofágico retrata a sociedade em que o autor vivia – logo, a peça, que retrata a burguesia paulistana da década de 30 através de um aspecto paródico, é, então, uma crítica de Oswald a essa parcela da sociedade e aos seus valores. Contudo, a peça só foi encenada pela primeira vez em 1967, passando 30 anos no esquecimento. A montagem foi feita pelo grupo teatral Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, durante os anos iniciais da Ditadura Militar. Apesar do texto ter sido escrito décadas antes, ele se encaixou nas críticas que o grupo Oficina possuía à sociedade brasileira da década de 60.

A escolha do Teatro Oficina de montar do texto de *O Rei da Vela*, que estava esquecido, para ser encenada naquele determinado momento político de Ditadura Militar e crescimento do conservadorismo, é certamente bastante simbólico. A peça, que, por tratar-se de uma paródia repleta de deboche à sociedade burguesa de São Paulo, por fazer críticas ao sistema capitalista, e, por possuir elementos no texto, no cenário e nas ações dos atores que fazem apologia ao sexo, encaixa-se num perfil de teatro subversivo. A montagem do texto de Oswald, dirigida por José Celso, se diferenciou dos outros modelos teatrais de esquerda existentes até então, como o Teatro de Arena, o Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE) e o Teatro Opinião, pois inseriu a linguagem antropofágica nos palcos¹. Assim, este trabalho busca evidenciar o caráter vanguardista de *O Rei da Vela*, tanto no caso do texto escrito no Modernismo, quanto no caso da montagem feita no momento da Tropicália.

Compreender o Modernismo e a Antropofagia é fundamental para a compreensão do movimento tropicalista, que ocorreu cerca de 40 anos depois. Nesse sentido, esta pesquisa se propôs a analisar a relação entre os dois movimentos vanguardistas da arte brasileira – movimentos esses que possuem a relação entre si com base na Antropofagia e a sua posterior revitalização. Assim, o

¹ Cf. MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. 2 ed. São Paulo: Annablume Editora, 2016.

trabalho evidencia a importância da Antropofagia para a Tropicália, e suas contribuições para a quebra de paradigmas feitas pelos artistas tropicalistas. No entanto, tal estudo foi feito de maneira a dar especial atenção ao papel de *O Rei da Vela* nesse processo.

Para isso, no primeiro capítulo foi feita uma apresentação sobre o movimento modernista brasileiro e a Antropofagia criada pelo movimento, enquanto que há uma análise dos manifestos escritos por Oswald de Andrade, que foram tão importantes para o movimento. Posteriormente, é feita uma análise do texto *O Rei da Vela*, também do autor modernista Oswald de Andrade, onde são ressaltados os aspectos modernistas do texto, assim como a Antropofagia nele presente.

O segundo capítulo busca explicar o movimento tropicalista, no qual está inserida a montagem da peça feita pelo grupo Teatro Oficina, em 1967. Assim, na primeira parte do capítulo, é feita uma análise do Tropicalismo e dos elementos que o compõem, e, na segunda parte, a análise se volta para a encenação do texto, e os elementos da montagem que a caracterizam como tropicalista.

O terceiro capítulo se propõe a relacionar o Modernismo com a Tropicália, relação essa que é marcada pela Antropofagia em comum entre os dois movimentos. Assim, num primeiro momento, são apresentadas obras importantes para o Tropicalismo nas diversas áreas artísticas, evidenciando a relação entre elas, e a maneira como as obras influenciam as outras, ainda que sejam de áreas diferentes. Posteriormente, é feita uma explanação mais detalhada sobre as contribuições da Antropofagia para o Tropicalismo, definindo-a como aquilo que estabelecia a ligação entre os artistas tropicalistas. O trabalho também dá atenção ao aspecto antropofagista da montagem de *O Rei da Vela*, e sua importância para o Tropicalismo. Assim, são discutidas as semelhanças e diferenças entre a Antropofagia original, do Modernismo, e a Antropofagia tropicalista, que o capítulo busca definir como uma releitura e adaptação da Antropofagia modernista para o contexto da década de 1960.

Dessa maneira, essa pesquisa procura compreender a forma pela qual *O Rei da Vela* impactou o movimento tropicalista. Para evidenciar tal impacto, é necessário haver um conhecimento acerca dos elementos que compõem a peça. Logo, com o intuito de explicitar esses aspectos, e elaborando uma linha de raciocínio a respeito da peça e de seus elementos, o trabalho discorre sobre o texto

teatral e suas particularidades, e também sobre a montagem e seu contexto e características. Feita a análise do texto e da montagem teatral, foi estabelecida as relações entre o Tropicalismo e o Modernismo, a partir do viés de *O Rei da Vela*, levando em conta os seus aspectos antropofagistas, que são fundamentais para ambos os movimentos.

Capítulo 1. Antropofagia e *O Rei da Vela*

1.1. O movimento antropofágico

A Semana de Arte Moderna foi um evento marcante, onde artistas que ansiavam por trazer elementos novos à arte brasileira puderam expor suas obras, iniciando novos debates acerca da arte do país. A Semana foi promovida por comemorar o centenário da Independência do Brasil, e ocorreu em fevereiro de 1922, no Teatro Municipal da cidade de São Paulo, onde participaram artistas plásticos, arquitetos, músicos e escritores paulistas e cariocas. Assim, os artistas visavam modernizar a arte do país – que estava ainda baseada no modelo artístico tradicional europeu - “redescobrimo” o Brasil e valorizando a cultura local, com o intuito de criar uma arte com características mais brasileiras. O estilo das obras expostas na Semana acabou dividindo o público entre aqueles que se entusiasmavam com as obras, e aqueles que não possuíam tal entusiasmo, gerando assim, grandes repercussões devido às discordâncias de opiniões acerca do estilo de arte emergente, que se diferenciava do modelo tradicional de arte que até então era feita no Brasil.²

Com a urgência dos artistas em mudar o estilo artístico do país para algo desamarrado das tradições europeias que se encontravam arraigadas no Brasil, começou a surgir um novo movimento artístico, chamado Modernismo. O movimento que estava inaugurando uma nova fase nas artes brasileiras, procurava produzir obras que fossem originais, rompessem com a tradição e incorporassem elementos de vanguarda; no entanto, o Modernismo se fragmentou em dois subgrupos com ideias diferentes para contribuir com o movimento:

Alfredo Bosi identificou duas orientações dos movimentos de vanguarda europeus evidenciados no Modernismo brasileiro: o imperativo “futurista” da experimentação formal, a celebração da tecnologia e da experiência urbana; e uma abordagem “primitivista” com ênfase na cultura popular.³

² AJZEMBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Cultura e Extensão USP*. São Paulo. V.7, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491/50247> acessado em setembro de 2018

³ DUNN, Christopher. *Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira*. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2009. p. 31.

Portanto, o Modernismo brasileiro ficou dividido entre aqueles que aderiam ao futurismo, baseando-se nas características da era moderna, como a urbanidade e a industrialização, para elaborarem suas obras, e aqueles que aderiam ao primitivismo ao produzirem suas artes, onde nelas enalteciam as raízes brasileiras, como a cultura de indígenas e afro-brasileiros. Logo, o grupo que aderiu ao primitivismo, passou a exaltar tudo aquilo que antes fora ignorado ou taxado como exótico ou mesmo romantizado – como fora o caso do Romantismo brasileiro, que representava o indígena a partir do ponto de vista da elite letrada. Porém, mesmo utilizando estilos artísticos diferenciados, ambos os modelos possuíam a intenção de elaborar uma arte que fortalecesse a identidade brasileira.⁴

Um dos nomes importantes do movimento modernista fora o escritor Oswald de Andrade, que lança em 1924 o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Em tal manifesto, ele exige uma “poesia de exportação”, ou seja, uma poesia capaz de se lançar para o mundo internacional, que preservasse as características brasileiras (que deveriam ser encontradas nas raízes do Brasil), e invertesse a ordem típica de colonizador-colonizado. Nesse manifesto, o autor propôs que se utilizassem das duas abordagens do Modernismo – primitivismo e futurismo – de modo que pudesse ser extraído o que há de melhor em cada uma.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história bandeirante e a história comercial do Brasil. O lado doutor, o lado citações, o lado autores conhecidos. Comovente. Rui Barbosa: uma cartola na Senegâmbia. Tudo revertendo em riqueza. A riqueza dos bailes e das frases feitas. Negras de jockey. Odaliscas no Catumbi. Falar difícil.

O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel. Não podemos deixar de ser doutos. Doutores. País de dores anônimas, de doutores anônimos. O Império foi assim. Eruditamos tudo. Esquecemos o gavião de penacho.⁵

Como visto na citação acima, o Manifesto de Oswald de Andrade evidencia dois lados diferentes que compõem o Brasil: o que está descrito na primeira

⁴ *Ibid.*, p. 31-32.

⁵ ANDRADE, Oswald de. O Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. p. 1. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> acessado em outubro de 2018.

estrofe é o da cultura nativa brasileira, especialmente representada pelos indígenas; na segunda e terceira estrofes, estão descritos elementos que fazem parte da cultura erudita do país. Oswald exigia que a tecnologia e a urbanidade fossem utilizadas a favor de um maior acesso à população, sem limitá-la à sociedade letrada, e, por esse motivo, o autor modernista destaca em seu manifesto, com tom de ironia, que o Brasil possui um “lado doutor, o lado das citações”, e acrescenta ainda que para os que fazem parte desse grupo, deve-se “falar difícil”. Assim, ele faz sua crítica ao chamado bacharelismo, que seria tal valorização exagerada ao academicismo.

Para que o acesso a toda a população fosse possível, artistas deveriam elaborar suas obras com linguagem coloquial, deixando de utilizar a linguagem pomposa, que era o modo tido como correto de escrever até então. A crítica ao modo de escrita vigente se evidencia na seguinte passagem do manifesto: “A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.”⁶

O conteúdo das obras modernistas deveria englobar as diversidades culturais e raciais brasileiras, criando uma maior identidade nacionalista. Nesse sentido, o Manifesto possuía a intenção de criar uma arte mais democrática e nacionalista, que utilizaria-se tanto de elementos primitivos quanto modernos:

No ‘Manifesto Pau-Brasil’, coexistem a floresta e a escola⁷, o primitivismo e o futurismo, o natural e o tecnológico, o local e o cosmopolita, o passado e o presente. (...) O ‘Manifesto Pau-Brasil’ evoca uma multiplicidade de referências culturais que promete a síntese futura capaz de servir de base para uma ‘poesia de exportação’ original.⁸

Em 1928, Oswald de Andrade publica um novo manifesto na *Revista de Antropofagia*, o *Manifesto Antropófago*. O nome “Antropofagia” é baseado inicialmente na prática que indígenas possuíam na época da colonização, onde eles capturavam portugueses e depois os devoravam, crendo que, dessa forma, absorveriam toda a força que os portugueses possuíam, sem serem destruídos por ela – assim, o nome já carrega uma paródia, característica que fora muito utilizada

⁶ *Ibid*, p. 1.

⁷ Segundo Christopher Dunn, o termo “floresta”, utilizado por Oswald de Andrade significa tudo aquilo que fora excluído da economia, política e cultura, enquanto que a “escola” seria a sociedade letrada e as instituições que ela pertence.

⁸ DUNN, *Op. Cit.*, p. 34.

no movimento modernista.⁹ Nesse manifesto, Andrade afirma que a nacionalidade brasileira não é composta por uma essência – como afirmava o grupo Anta, outra corrente modernista e discordante daquilo defendido por Oswald – mas sim por uma apropriação de diversas outras culturas. No Manifesto Antropofágico, o escritor defende novamente que deve haver uma junção do urbanismo com o nativo. Essa ideia era diferente daquilo que o grupo Anta acreditava, pois tal grupo era defensor de uma arte que englobasse mais elementos primitivos.¹⁰

Portanto, com o *Manifesto Antropófago*, Oswald propusera uma forma de fazer arte que “deglutisse” a cultura e as tecnologias vindas do exterior, de forma que tais elementos vindos de fora fossem analisados criticamente, e, por fim, que fosse absorvido e incorporado à cultura e à arte brasileira aquilo de melhor que houvesse nos elementos que chegavam ao país internacionalmente.

Logo, era proposta uma arte que se diferenciasse de uma mera imitação da arte estrangeira. A intenção da Antropofagia era justamente de desfazer a dependência cultural, artística e política do Brasil com os estrangeiros, e, para conquistar isso, além da intenção de romper com códigos morais tradicionais que existiam na cultura brasileira, a Antropofagia buscava representar tais questões através de uma linguagem irônica, “liberando a nação do legado do colonialismo”¹¹.

Nesse sentido, a Antropofagia faz uma alegoria do país, de modo a desestruturar a versão “oficial” da cultura brasileira, sobretudo aquela que foi consolidada pelos românticos do século XIX.

Em contraste com as representações românticas dos índios como símbolo de coesão e identidade nacional – que mais tarde foram recicladas pelo grupo Anta –, o manifesto de Oswald retrata o índio como uma alegoria do que se perdeu na violenta imposição da civilização europeia. O índio deixa de representar uma “essência” nacional idealizada e imutável.¹²

Assim, a Antropofagia propunha uma nova maneira de enxergar, conceber e representar o povo brasileiro, modificando as formas de representação dos agentes sociais existentes no país, e fazia isso através de uma mudança na linguagem literária e estética. Logo, propunha uma forma artística que, com tais mudanças

⁹ GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global Editora, 1985. p. 20.

¹⁰ DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 32-36.

¹¹ GEORGE, *Op. Cit.*, 1985, p. 17.

¹² DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 37.

linguísticas, visava fortalecer o nacionalismo do país, erradicando os laços de dependência com o exterior, fortalecendo também, dessa forma, sua concepção heterodoxa de identidade brasileira.

Ao mesmo tempo em que o *Manifesto* propõe uma deglutição de elementos vindos de fora, aproveitando, de maneira analítica, tudo o que a modernidade dos países desenvolvidos trazem, o *Manifesto* também exalta a cultura dos brasileiros nativos da época da colonização brasileira, mostrando-os como seres poderosos e felizes antes da chegada dos colonizadores, e esses seres são enaltecidos através de símbolos imersos na linguagem. E, para isso, é preciso romper com os padrões de representação do europeu como superior aos indígenas, e isso é feito através do sarcasmo e do deboche. Assim, no *Manifesto Antropófago*, Oswald radicalizou sua opinião – que antes tivera sido expressa no *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* – de que a colonização portuguesa tivera sido prejudicial para o país, como pode ser visto nos seguintes destaques:

Contra o Padre Vieira. Autor do nosso primeiro empréstimo, para ganhar comissão. O rei-analfabeto dissera-lhe: ponha isso no papel mas sem muita lábia. Fez-se o empréstimo. Gravou-se o açúcar brasileiro. Vieira deixou o dinheiro em Portugal e nos trouxe a lábia.

(...)

Nunca fomos catequizados. Fizemos foi o Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses.

(...)

Contra o índio de cocheiro. O índio filho de Maria, afilhado de Catarina de Médicis e genro de D. Antônio de Mariz.

(...)

Contra Anchieta cantando as onze mil virgens do céu, na terra de Iracema, - o patriarca João Ramalho fundador de São Paulo.¹³

Oswald de Andrade busca deixar claro em sua arte que a colonização europeia impôs, através da repressão aos instintos dos indígenas, moralismos que não faziam parte da sua cultura – especialmente os pertencentes ao cristianismo e ao patriarcalismo. O escritor acredita que, com a canibalização dos valores da sociedade ocidental impostos no colonialismo, seria possível uma libertação

¹³ ANDRADE, Oswald de. O Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. p. 3-6. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> acessado em outubro de 2018.

nacional, que por fim desencadearia numa libertação das amarras ocidentais no âmbito universal, sendo essa última a chamada por ele de “Revolução Caraíba”. Nesse sentido, com a Revolução Caraíba, o desenvolvimento cultural que ocorreria no Brasil, se alastraria e influenciaria toda a cultura ocidental.¹⁴

Dessa forma, faz parte da Antropofagia criticar e debochar dos valores e costumes tipicamente burgueses, que tradicionalmente eram os mais valorizados devido ao europeísmo que estava arraigado na sociedade brasileira, e, assim, o movimento inverte a valorização ao enaltecer os nativos e sua cultura. Nesse sentido, Oswald de Andrade irá também, em suas obras – como em *O Rei da Vela*, que será analisado posteriormente – fazer críticas ao capitalismo, por tal sistema fortificar as condutas sociais e morais tidas pela burguesia como corretas, além de estreitar a dependência do Brasil com os países desenvolvidos, que são vistos como um modelo a ser alcançado.

Por conseguinte, Oswald propõe que o movimento, além de valorizar a cultura dos nativos brasileiros, também tome as técnicas e códigos estrangeiros, e os deglutam, de maneira que seja incorporadas à arte brasileira aquilo que vem de fora, – seja através de uma paródia ou através de um guia narrativo¹⁵ – atribuindo-lhes características brasileiras, e que posteriormente seriam transformadas em parte da cultura do país. Logo, a Antropofagia exige um deboche do estrangeirismo e da dependência do Brasil com outros países, mas também exige o aproveitamento de uma estética das obras vindas de fora do país de forma a servirem às intenções do nacionalismo.

1.2. A Antropofagia em *O Rei da Vela*

A primeira peça de teatro que utiliza o código antropofágico em sua composição é *O Rei da Vela*¹⁶, escrita por Oswald de Andrade em 1933 e publicada em 1937. A peça, que se passa também nos anos 1930, num momento pós crise de 29 e revolução de 1930, trata a burguesia paulista com o necessário deboche proposto pela Antropofagia, ao mesmo tempo em que faz um

¹⁴ GEORGE, *Op. Cit.*, 1985, p. 26-28.

¹⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶ ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

“desmascaramento do nacionalismo econômico brasileiro dos anos trinta, com a apresentação concomitante de uma visão radical da luta de classes” justamente por se tratar de uma peça contemporânea à época em que foi escrita.¹⁷

A trama se passa, no primeiro ato, no escritório de Abelardo I em São Paulo, no segundo em uma ilha na Baía de Guanabara no Rio de Janeiro, e no terceiro novamente no escritório de Abelardo I. O enredo gira em torno do personagem Abelardo I, um burguês agiota e proprietário de uma fábrica de velas que visa adquirir cada vez mais dinheiro e status social – Abelardo, apesar de ter enriquecido e possuir bastante dinheiro, não possui status social. Por tal motivo, irá se casar com Heloísa dos Lesbos, uma moça pertencente a uma família da aristocracia rural do país, que, no entanto, faliu com a crise do café. Logo, o casamento dos dois seria de interesse mútuo: Heloísa teria acesso ao dinheiro que sua família não tem mais, e ela garantiria a Abelardo I o prestígio social que ele não possui. Analisando o nome da noiva de Abelardo I, Heloísa dos Lesbos, já pode-se notar o caráter da Antropofagia debochada, por “Lesbos” ser remetente à “lésbica”, que insinuaria as preferências sexuais de Heloísa.

Outro personagem importante pertencente à trama é Abelardo II, secretário de Abelardo I que vai contra as ideias anticomunistas de seu chefe – opinião bastante comum à época –, e inclusive se declara ser um socialista. Ser socialista era uma característica desaprovada pelas classes mais elevadas da sociedade naquela época, e, por esse motivo, o autor engloba o tema para contribuir à ironia da trama:

ABELARDO I

Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?

ABELARDO II

Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

ABELARDO I

E o que você quer?

ABELARDO II

Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO I

Pelo que vejo, o socialismo nos países atrasados começa logo assim...
Entrando num acordo com a propriedade...

ABELARDO II

¹⁷ GEORGE, *Op. Cit.*, 1985, p. 34.

De fato... Estamos num país semicolonial...¹⁸

O Rei da Vela é uma peça que retrata os acontecimentos políticos, sociais e econômicos o momento em que foi escrita. Isso pode ser visto, por exemplo, quando há uma referência à crise de 29 e os desdobramentos dela no Brasil – como o decaimento na economia cafeeira, que foi representado por Heloísa e sua família. Portanto, sendo uma peça contemporânea à época de seu autor, ela retrata, em seus diálogos, assuntos comuns à época, como também a revolução de 30, exigências da classe trabalhadora, como o salário mínimo e férias, e também o terror que as classes mais altas possuíam do comunismo.¹⁹

Dessa maneira, com *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade publicou uma paródia de caráter político da burguesia de São Paulo que temia e repudiava o comunismo, e via em países desenvolvidos um modelo a seguido – representada por Abelardo I. No caso de Abelardo I, seu enriquecimento se deveu ao endividamento de seus clientes devido ao alto valor de juros cobrado por ele. Além de representar a burguesia, a peça retrata todas as classes sociais da sociedade brasileira existentes na década de 1930:

Todos os setores sociais figuram direta ou indiretamente: resíduos da República Velha (a oligarquia cafeeira decadente), a burguesia comercial e industrial urbana ascendente, a pequena burguesia, o clero, os intelectuais, os militares, os imigrantes (especialmente os italianos), o proletariado urbano e rural, os pobres e marginalizados, o arquétipo do capitalista americano.²⁰

Assim, fica evidente que Oswald incorpora a Antropofagia em sua peça fazendo uma alegoria da própria sociedade paulista em que vivia, acrescentando ao texto elementos de deboche e ironia, baseados em sua ideologia pessoal. A sua ideologia pode ser vista, por exemplo, ao notar que a paródia de *O Rei da Vela* estaria criticando o imperialismo dos países desenvolvidos sofrido pelo Brasil. Nesse sentido, o autor deixa evidente que não concorda com as dependências cultural e econômica do Brasil com outros Estados mais desenvolvidos.²¹

¹⁸ ANDRADE, *Op. Cit.*, 1976, p. 29-30.

¹⁹ GEORGE, *Op. Cit.*, 1985, p. 37-38.

²⁰ *Ibid.*, p. 34.

²¹ *Ibid.*, p. 39.

Na rubrica²² do texto no início do primeiro ato, o autor deixa alguns elementos de cenário já pré-definidos²³. Dentre eles, no caso do escritório de Abelardo I, estão presentes um sofá futurista, uma escrivaninha Luís XV, um telefone e um mostruário de velas de diversos tipos. Segundo o autor David George²⁴, essa combinação seria uma metáfora do Brasil que visa chegar ao futuro, mas se encontra estagnado no passado – o Brasil nos anos 1930, enfim. Outro elemento cênico que também é tido como bastante simbólico por George, é a jaula presente no cenário, que demarca o local onde ficam os clientes devedores a espera de entrar no escritório do agiota: a jaula pode, segundo esse autor, simbolizar o Brasil daquele tempo que se encontraria “aprisionado” pelo capitalismo.

No segundo ato, as exigências da rubrica se modificam, pois a trama se desenrola numa ilha na Baía de Guanabara. Dessa forma, Oswald diz que o cenário deve conter elementos tipicamente tropicais, como pássaros exóticos e seus barulhos, uma praia, palmeiras, guarda-sóis, um rádio, barulhos de motor de lancha, uma bandeira americana, etc.²⁵ Assim, ainda seguindo a análise de David George²⁶, esses elementos comporiam uma sátira da burguesia brasileira em seu momento de lazer com um “exotismo luso-brasileiro de exportação, com um verniz de tecnologia americana importada”.²⁷ Seria este o comportamento característico da alta sociedade de São Paulo, exaltando tudo aquilo que o Brasil tem de melhor e é passível de ser exportado – o caráter tropical – e importando todo o futurismo e os elementos tecnológicos que representem o progresso vindo dos Estados Unidos. Assim, a classe abastada de São Paulo idolatrava os países desenvolvidos e visavam alcançar o seu avanço algum dia.

No terceiro ato, o cenário é o mesmo do primeiro ato, mas acrescido de elementos pertencentes a um hospital, como uma maca e uma cadeira de rodas.²⁸ Esses elementos referentes a um hospital, além de servirem de apoio para a

²² Rubricas são intervenções do autor no texto teatral, geralmente escritas em itálico, onde o autor deixa claro intenções de entonação, expressões, movimentações na cena, e também exigências sonoras, luminosas e de cenário.

²³ ANDRADE, *Op. Cit.* 1976, p. 11.

²⁴ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 35.

²⁵ ANDRADE, *Op. Cit.* 1976, p. 55-56.

²⁶ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 35-36.

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

²⁸ ANDRADE, *Op. Cit.* 1976, p. 99.

encenação da morte de Abelardo I, servem para compor uma metáfora de queda do rei da vela.

O primeiro e o terceiro ato, que se localizam no escritório do agiota, possuem velas de formas e tamanhos variados como objetos cênicos. A escolha feita pelo dramaturgo, de velas serem o motivo do enriquecimento de Abelardo I é significativo. As velas teriam voltado a ser usadas em massa após a empresa de eletricidade ter fechado devido à crise do café. Dessa forma, a utilização de velas no Brasil – um país que naquele momento visa o progresso e o desenvolvimento europeu e norte-americano – simboliza o retrocesso e o subdesenvolvimento.²⁹

Especificamente no terceiro ato, a vela, que é comumente utilizada em velórios, torna-se um elemento que simbolizaria a sua própria morte. No entanto, a morte do agiota poderia também simbolizar a morte e a decadência da classe aristocrática paulista. E, no momento em que o rei da vela morre e perde o seu poder, ascende outro em seu lugar.³⁰

Durante a cena da morte de Abelardo I, Abelardo II se mostra debochado perante a morte do chefe, e com alegria de ver o burguês perdendo o seu poder. Assim, ele expõe as suas convicções políticas, que seriam reprovadas pelo patrão, além de se aproveitar do momento de fraqueza de Abelardo I.

ABELARDO I

A val...a! (*Gesticula imponentemente.*)

ABELARDO II

O quê! Quer alguma coisa? Quêê (*sic.*) o sinal do crime? Não! É cedo ainda. Vai querendo!

ABELARDO I

Não... (*Mostra com sinais alguma coisa que deseja.*)

ABELARDO II

O telefone! Não. Um copo d'água?

ABELARDO I (*num esforço enorme*)

A vela!

ABELARDO II

Ahn! Quer morrer com a vela na mão? O Rei da Vela. Tem razão! (*Abre o mostruário. Tira uma velhinha de sebo, a menor de todas. Acende-a.*) Não quer perder a majestade. Vou pôr naquele castiçal de ouro!

²⁹ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 36.

³⁰ *Ibid.*, p. 36-37.

(Silêncio. Soluços. A cena emerge da luz frouxa da vela que Abelardo II colocou no castiçal de latão. Num último arranco o moribundo deixa cair a cabeça para trás e a vela ao chão onde tomba também e permanece de borco.)

HELOÍSA *(levantando-se entre soluços enormes)*
Abelardo! Abelardo!

ABELARDO II
Heloísa sempre será de Abelardo. É clássico!

(Heloísa hesita um instante perto do morto, depois ampara-se sobre o ombro de Abelardo II que a mantém estreitamente no centro da cena. Ouvem-se os acordes da Marcha Nupcial e uma luz doce focaliza o par. Aparecem então em fila, vestidos a rigor, os personagens do Segundo Ato que, sem dar atenção ao cadáver, cumprimentam o casal enluarado, atravessando ritmadamente a cena e se colocando por detrás dele, ao som da música. O fascista saúda a romana. O Americano é o último que aparece e o único que fala.)

O AMERICANO
Oh! Good business!³¹

Portanto, o deboche e a perversidade do secretário diante da morte do agiota fica evidente quando o primeiro finge não compreender o que o segundo deseja ao agonizar diante da morte, e, quando finalmente admite vai realizar a vontade de Abelardo I de segurar uma vela ao morrer, Abelardo II pega a menor das velas para lhe dar, e diz que irá coloca-la num castiçal de ouro, mas ao invés disso, a coloca num castiçal de latão. Dessa forma, Abelardo II evidencia para Abelardo I a inversão de poderes, na qual o patrão perde seus prestígios com sua morte, e o secretário ganha – relação que fica clara também no momento em que Abelardo II casa-se com a noiva de Abelardo I, e todos os personagens da peça ignoram o fato do segundo estar morto para poderem cumprimentar os recém-casados.

A fala do americano, que encerra a peça, também é simbólica e tem nela embutida a ideologia pessoal de Oswald de Andrade. Isso porque a sua existência na peça retrata a dependência econômica e cultural do Brasil com os Estados Unidos – dependência essa que é tão criticada pelo autor. A escolha de sua fala ser a última de todo o texto, pode ser interpretada como uma simbologia acerca da dominação daquele país sobre o Brasil, que é vista, pela burguesia como um laço entre os países que seria vantajoso e deveria ser estreitado, por haver uma ilusão de que assim, o Brasil poderia se tornar como os Estados Unidos.

³¹ ANDRADE, *Op. Cit.* 1976, p. 117-118.

Além de elementos antropofágicos presentes nos diálogos, nas rubricas e nos personagens, também pode-se encontrar essas características no próprio estilo da peça escrita por Oswald, como pode ser visto a seguir:

O rei da vela parodia os motivos clássicos e românticos europeus, ao mesmo tempo que incorpora técnicas europeias de vanguarda, com o objetivo de criar uma imagem genuinamente brasileira e chegar a definir a realidade brasileira.³²

Assim, o estilo adotado pelo autor ao elaborar a peça é antropofágico pois se utiliza de uma paródia, com caráter debochado, de elementos vindos de países desenvolvidos que eram valorizados pela elite. No entanto, o texto também se aproveita de características europeias modernas que poderiam servir para auxiliar a criação da representação brasileira, fortalecendo uma identidade nacional, - portanto, Oswald faz uma deglutição dessa modernidade vanguardista.

Acrescido a isso, como uma característica própria da ruptura de modelos clássicos proposta pela Antropofagia, *O Rei da Vela*, já em seu texto, apresenta formas de quebra da quarta parede teatral³³, de maneira que em determinadas falas dos personagens há menções diretas a respeito deles fazerem parte de uma peça de teatro. Um exemplo, além do visto acima, de quando Abelardo II diz que é o primeiro socialista do teatro brasileiro, é o seguinte:

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

ABELARDO I
Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. (...)³⁴

Dessa maneira, pode-se compreender que a primeira peça antropofágica brasileira exprime elementos do movimento em diversos aspectos pertencentes à forma e ao conteúdo da obra. Oswald de Andrade utilizou sua ideologia como base, deixando claro, através da ironia contida em todo o texto, a sua desaprovação acerca do imperialismo que o Brasil sofria, e, assim, criou uma obra política que através da crítica ao modo com o qual o país se mostrava estruturado

³² GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 41.

³³ O termo teatral “quarta parede” vem do pressuposto que o ator deve representar entre quatro paredes no palco. Portanto, a quarta parede, que é inexistente seria a que separa o palco da plateia. A quebra da quarta parede foi proposta pelo dramaturgo Bertolt Brecht (1898-1956), que designaria uma interação direta dos atores com o público, ou falas e ações que deixem evidentes que a peça não seria algo real, mas sim algo fictício.

³⁴ ANDRADE, *Op. Cit.* 1976, p.17.

naquele momento, pôde contribuir para a valorização de aspectos que não eram bem aceitos naquela sociedade. Logo, o texto de *O Rei da Vela* trouxe elementos incomuns ao teatro da época, que, através da tentativa de gerar uma reflexão crítica através do deboche presente no texto – que foi feito à sociedade daquele momento – possibilitava a valorização da cultura brasileira, assim como o fortalecimento da identidade nacional.

Capítulo 2. A Tropicália e *O Rei da Vela*

2.1 O movimento tropicalista

A Tropicália foi um movimento artístico que se propôs a trazer uma nova linguagem para as artes brasileiras, de modo que se revivesse a Antropofagia modernista, e unisse valores arcaicos a modernos. O movimento se deu num contexto de resistência e oposição à Ditadura Militar que se instaurou no Brasil em 1964, onde os brasileiros viram crescer o conservadorismo que envolvia patriotismo, valores cristãos, adoração aos militares e um forte sentimento de anticomunismo. Portanto, já no início do governo militar, os setores da população que se mostraram contrários o golpe passaram a se mobilizar na resistência. Os artistas possuíram papel importante na luta contra o governo militar, e, dessa forma, expressaram as suas insatisfações através de obras de cunho político. No início da Ditadura, isso pôde ocorrer com mais frequência, visto que havia mais liberdade para as artes do que houve com o passar dos anos de governo. A cultura de protesto até então era permitida quando era direcionada a grupos de classes média e alta.³⁵

Por mais que a Tropicália não seja um movimento que se limite à música, ela é comumente lembrada devido à efervescência deste campo artístico. Os tropicalistas atuantes no campo musical passaram a receber mais atenção a partir do III Festival de Música Popular da TV Record, no ano de 1967. Neste festival, os grandes nomes do movimento, Gilberto Gil e Caetano Veloso participaram e conquistaram altas posições com suas canções: *Alegria, Alegria*, de Caetano, terminou em quarto lugar, enquanto *Domingo no Parque*, de Gil, terminou em segundo.³⁶

Os dois músicos, após o Festival, viram a sua fama crescer. Nesse processo, a imprensa possuiu um papel fundamental, pois, além de ter sido ela quem nomeou o movimento protagonizado por Caetano e Gil como “Tropicalismo” – nome inspirado na música “Tropicália”, de Caetano Veloso, que por sua vez fora inspirada numa obra do artista visual Hélio Oiticica –, a imprensa

³⁵ DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 64-65.

³⁶ FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegria, Alegria*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979. P. 8-9.

colocava em evidência esses dois jovens que se atrelavam ao movimento *hippie* e possuíam fortes posicionamentos artísticos e políticos³⁷. A publicidade também foi importante para promover o Tropicalismo, lançando os seus membros da seguinte forma:

De um lado, associava-se a moda ao psicodelismo, mistura de comportamento *hippie* e música *pop*, indicada pela síntese de som e cor; de outro, a uma revivescência de arcaísmos brasileiros, que se chamou de “cafonismo”. Os tropicalistas não desdenharam este aspecto publicitário do movimento; sem preconceitos, interiorizaram-no em sua produção, estabelecendo assim uma forma específica de relacionamento com a indústria da canção.³⁸

Logo, as mídias da época foram importantes para consolidar o movimento, de modo que os trabalhos da publicidade e da imprensa juntos contribuíram para a formação da imagem dos tropicalistas, que possuíam um comportamento e uma arte diferentes daquelas feitas até então, e, por esse motivo, fazia dos tropicalistas figuras interessantes para o público.

A década de 60 foi marcada por inovações tecnológicas e pela modernidade, que estariam chegando ao Brasil – essas características foram incorporadas pela Tropicália, sendo esses os elementos novos que seriam unidos aos elementos arcaicos já existentes no país. Acrescido a isso, o movimento fazia críticas ao momento político vivido pelo país – momento este que os artistas de esquerda sentiam a necessidade de fazer oposição. Uma das inovações trazidas pelo Tropicalismo, foi a mudança na linguagem da música³⁹:

O tropicalismo efetuou a síntese de música e poesia, relação que vinha se fazendo desde o modernismo, embora raramente conseguida, pois a ênfase recaía ora sobre o texto, ora sobre a melodia. Por ser inseparavelmente musical e verbal, é difícil tanto compor a canção como analisá-la.⁴⁰

Assim, os tropicalistas proporcionaram uma mudança na linguagem da canção, que a partir desse momento passou a carregar um aspecto mais poético, devido a relação indissociável da letra e da melodia. Tal aspecto inovador possibilitou uma ruptura na ordem artística existente até então. A ruptura também foi possível devido ao aproveitamento das inovações tecnológicas existentes no

³⁷ *Ibid.*, p. 10

³⁸ *Ibid.*, p. 10.

³⁹ FAVARETTO, *Op. Cit.*, 1979, p. 17-18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

período, pois a Tropicália incorporou em suas músicas as modernas guitarras elétricas – que ainda não haviam sido utilizadas nas músicas brasileiras – e sonoridades eletrônicas que não eram comumente utilizadas no país. Por mais que os tropicalistas tenham sido alvo de críticas por incorporarem essas tecnologias estranhas à cultura brasileira às suas músicas, trazer esses elementos foi uma maneira de abarcar a modernidade às características comuns e arcaicas da arte brasileira. Além das mudanças tecnológicas trazidas para a música, a Tropicália trouxe também elementos cênicos para as performances musicais, como pequenas cenas, danças, figurinos e adereços que possuíam ligação com a música cantada. Abaixo, um exemplo de como se deu na prática a adoção dessa nova linguagem:

Caetano, por exemplo, no lançamento do disco *Tropicália*, travestiu-se de boá cor-de-rosa; para defender *É Proibido Proibir* usou roupas de plástico colorido, colares de macumba, enquanto um *hippie* americano promovia um *happening*, emitindo urros e sons desconexos. Também no programa *Divino Maravilhoso*, da TV Tupi, aconteceram coisas estranhas, que assustavam o público: organizava-se ceias na beira do palco enquanto Gil cantava *Ora pro Nobis*, Caetano apontava um revólver para a platéia enquanto cantava a música de Natal, e até mesmo um velório chegou a ser organizado, com o descerramento de uma placa com o epitáfio *Aqui jaz o tropicalismo* – o que, aliás, mais que um lance de humor e auto-ironia, indicava lucidez quanto aos limites do movimento de vanguarda.⁴¹

Logo, com essa combinação de elementos emendados à performance musical, a Tropicália trouxe um gênero musical com elementos diferenciados para a música brasileira, que demonstrava ter ligação com outros campos da arte além do musical – as artes passaram a conversar mais entre si, visto que cada produção artística passou a servir de inspiração para artes de campos diferenciados, assim como cada área passou a incorporar em suas obras características que não eram próprias das suas artes. No caso da música, para elaborar suas canções, os tropicalistas se inspiravam na literatura, nas artes visuais, no teatro e no cinema.

Com a incorporação desses elementos e com a relação entre os campos artísticos, o movimento trazia para a arte um estranhamento e humor, pois, ao mesmo tempo, acrescentava às suas criações elementos de paródia e fazia alegorias da própria sociedade em que os artistas viviam. Isso produzia um efeito cafona, característico da Tropicália.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 19.

⁴² *Ibid.*, p. 19-22.

A incorporação do deboche para compor o efeito paródico das obras tropicalistas era feita com certa violência, que possuía o intuito de provocar propositalmente o público. A provocação era feita a partir da abordagem da problemática brasileira, incumbida das convicções ideológicas dos artistas. O cantor Caetano Veloso, afirmou em uma entrevista que a necessidade da provocação se dava pois era preciso que se soubesse que eles estavam num país em que não se podia falar de si mesmo. Logo, para ele, era preciso chocar o público. A violência, causada pela provocação, se dava muitas vezes a partir da participação corporal direta do público com a obra. Isso se deu em obras do artista plástico Hélio Oiticica, nos shows e programas de auditório feitos por músicos tropicalistas e na peça *O Rei da Vela*, onde os atores passaram a interagir mais com o público.⁴³

Os tropicalistas, assim como os antropofagistas, romperam com as tradições no momento em que trazem elementos modernos para atuarem juntamente com o clássico, iniciando assim, uma forma de elaborar obras de artes, literatura, música, cinema e teatro que se diferiam dos modelos feitos anteriormente. Na música, os artistas passaram a reinterpretar canções pertencentes ao estilo tradicional de música brasileira, e, nessa reinterpretação, inseriram elementos modernos, paródicos, humorísticos e atributos de outras artes nas performances. Assim, faziam as duas versões serem bem distintas entre si. As reinterpretações das canções e a inserção de elementos modernos e exóticos nelas não tinha somente a intenção de modernizar a música brasileira – possuía a intenção de refletir a respeito da cultura do país.⁴⁴

A Tropicália trouxe para o campo artístico discussões que estavam vigentes nos anos 1960, como a preocupação com a emergência de uma sociedade de consumo. Esse tema estava presente na música pop, estilo musical famoso internacionalmente, que fora trazido para o Brasil pelos tropicalistas. Assim, a música pop penetrou no Brasil não somente porque os tropicalistas buscavam

⁴³ SUSSEKIND, Flora. Corpo, Contrários, Massa: A Experiência Tropicalista e o Brasil de Fins dos Anos 60. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007. p. 40-41.

⁴⁴ FAVARETTO, *Op. Cit.*, p. 23-26.

modificar a música tradicional brasileira, mas porque possuíam a preocupação de trazer uma crítica e reflexão acerca de temas que rodeavam a sociedade.⁴⁵

A arte pop possuiu grande importância para os tropicalistas, visto que esses a devoraram para comporem suas obras. Isso se deu pois o pop retratava temas como o consumismo, que interessava aos tropicalistas. No entanto, o pop americano criticava especialmente o consumismo nas áreas urbanizadas; como no Brasil dos anos 60 grande parte da população morava nos campos, a devoração desse movimento teve de ser feita de modo a se adaptar ao contexto brasileiro. Portanto, muitas canções tropicalistas falam da vida no meio rural.⁴⁶ Além do pop, a arte tropicalista se deu a partir da devoração de diversos tipos de arte:

Digamos que a arte pop ensinava aos tropicalistas a reprodutibilidade técnica, enquanto os dadaístas davam a lição do humor diante dela, mas era preciso aprender com os cubistas as colagens, para que pedaços da realidade externa fossem expostos nas canções.⁴⁷

A indústria cultural, fortemente influenciadora da sociedade de consumo que vinha se instaurando gradualmente no Brasil, se mostrou bastante presente na arte tropicalista. Isso ocorreu pois tudo o que os artistas produziam era incorporado à lógica comercial da indústria cultural em ascensão, e, segundo o autor Pedro Duarte, tal lógica imporia aos tropicalistas a necessidade de se adequarem à homogeneidade do consumo – a produção em série que leva ao aumento no consumo. A indústria cultural, por padronizar a produção, era vista como um desafio aos artistas. No entanto, os tropicalistas souberam se aproveitar dela, na medida em que se tornaram uma vanguarda na música popular, pois sua música era ao mesmo tempo experimental e comercial.⁴⁸

O movimento contava com um músico erudito e trabalhava com as gravadoras comerciais. Não deixava, portanto, de pactuar com o mercado e de se assumir como produto vendável. Procurava a evolução da canção na relação com a Bossa Nova, embora sem abrir mão da frequência do consumo de massa.⁴⁹

A partir da inserção na indústria cultural, que propunha um consumo de massa, os tropicalistas poderiam atingir maiores públicos, incluindo as grandes massas.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁶ DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018. p. 133-134.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 135.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 138.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 139.

Como resultado da junção da modernidade ao arcaico feita na arte tropicalista, forma-se uma alegoria do Brasil – a alegoria seria, portanto, a maneira encontrada pelos tropicalistas de exporem a união entre o arcaico e o moderno. Essa alegoria existe pois, a Tropicália, ao pôr em evidência os arcaísmos do país “elabora uma construção, feita de imagens estranhas, de caráter onírico que, desmontadas, iluminam como numa cena as indefinições do país.”⁵⁰ Assim, as representações tropicalistas são imagéticas e compostas por signos, pois não significam exatamente aquilo que é retratado. Portanto, a partir da linguagem figurativa criada pela Tropicália, tem-se uma representação alusiva da realidade social brasileira.⁵¹

Através da linguagem figurativa, a Tropicália, assim como a Antropofagia, se utiliza da paródia para elaborar as suas obras, pois “ela desatualiza os significados primitivos, neutraliza-os pelo ridículo, fazendo vir a tona o reprimido e articulando-se, assim, à designação alegórica.”⁵² Ao inserir a paródia nas artes, os movimentos de vanguarda possuem a intenção de causar o riso não só pelo divertimento, mas também para causar um reflexão crítica. Dessa maneira, por serem feitas constantes representações da cultura da sociedade em questão, a paródia é um importante instrumento para romper com tradições do passado. A paródia também serve para contribuir com uma mudança cultural, pois ela proporciona um questionamento de gostos e valores que estariam arraigados no passado.⁵³

A alegoria é ambígua, pois suas imagens são representações, não necessariamente precisas, da realidade. Portanto, a alegoria gera duas imagens distintas: o signo por si mesmo, que é uma imagem visível e clara para o público, e o significado do signo, que é a imagem que deveria ser compreendida através de uma interpretação, pois não é evidente, estando somente subentendida. Logo, para se compreender a mensagem da alegoria, é necessário que se faça uma leitura e interpretação dos signos nela presentes.⁵⁴

Assim, a Tropicália produz imagens incumbidas de signos que deveriam ser compreendidas como uma alusão à sociedade brasileira, e faziam isso

⁵⁰ FAVARETTO, *Op. Cit.*, p. 79.

⁵¹ *Ibid.*, p. 80-82.

⁵² *Ibid.*, p. 83.

⁵³ *Ibid.*, p. 83-84.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

incorporando às suas alegorias temas que estavam em debate no momento – como o patriarcalismo e o consumismo, além da repressão e censura ditatorial, e o conservadorismo da parcela da sociedade que apoiava tal governo.

Pela alegoria ser feita através da composição de signos contidos numa imagem, ela necessita que seus signos sejam compreendidos para que se possa entender a mensagem passada pela imagem representada. Se não há leitura dos signos, não é feita uma alegoria; a mensagem compreendida seria somente a da imagem visível, sem entender-se o significado por trás dela. Dessa forma, através da alegoria os tropicalistas puderam driblar a censura, pois em alguns casos, os censores não viam um significado subentendido por trás das imagens propostas pelos artistas.⁵⁵ Logo, a partir de um momento de endurecimento político e censor, foi ainda mais necessário fazer artes que contivessem figuras de linguagem. A alegoria, portanto, não era somente um estilo artístico que se tornou frequente no final da década de 1960, pois era também uma necessidade do momento.

Dessa maneira, o Tropicalismo se utiliza das alegorias para expor uma hipótese de explicação da cultura brasileira, enquanto analisam minuciosamente as partes que compõem a sociedade brasileira da década de 60. Assim, os tropicalistas, através da alegoria, dividiam em fragmentos as características que formavam o país e a sociedade em que viviam, e acrescentavam a ironia e a paródia nas suas imagens. Por tal motivo, durante o período ditatorial, o Tropicalismo era considerado subversivo, pois os fragmentos alegóricos eram considerados agressivos.⁵⁶ Outro motivo que fez os tropicalistas serem chamados de subversivos é:

Ao valorizar fragmentos justapostos, o tropicalismo suprime a cultura veiculada pelo nacionalismo burguês e de classe média que, frequentemente, opõe o Brasil ao capitalismo internacional e à indústria cultural, avatar da burguesia nacional dependente.⁵⁷

Portanto, a sociedade dos próprios tropicalistas é o alvo de críticas deles, e, junto com essas críticas, vêm o deboche, a ironia e a paródia – da mesma forma que era feito no movimento antropofágico, décadas antes do Tropicalismo.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 87-88.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 88.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 89.

Por mais que a Tropicália parodiasse a sociedade vigente daquele momento, o movimento não era saudosista e não procurava uma maneira de voltar para o passado. A intenção da Tropicália era de destruir aquilo que estava fixo no presente e de assim, ser revolucionário, e, por esse motivo, suas canções englobam a alegria e o prazer. Ainda que houvesse músicas melancólicas na Tropicália, elas possuíam alguma dose de humor embutidas nas decepções sofridas por desejos não alcançados. Portanto, o movimento tropicalista possuía a intenção, ao compor suas artes com imagens, de romper com o padrão daquela sociedade.

2.2 A Tropicália em *O Rei da Vela*

No ano de 1958, um grupo de estudantes da Universidade de São Paulo (USP), em sua maioria do curso de Direito, se uniu e formou um grupo de teatro amador, com quarenta pessoas, onde estudavam o teatro e montavam peças. Com o amadurecimento do grupo, o número de membros fora gradualmente diminuindo, até sobraarem apenas os seis integrantes que se interessavam em se profissionalizar e construir uma carreira teatral.⁵⁸ Os interessados na carreira teatral passaram a ter uma ligação com a companhia Teatro de Arena, e estes mais experientes puderam repassar seus conhecimentos para os aspirantes a atores. No entanto, após o amadurecimento do grupo e divergências de opiniões com o Teatro de Arena, resolveram se profissionalizar e formar a companhia Teatro Oficina.⁵⁹

O texto teatral *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade passara 30 anos silenciado. Censurado pelo governo de Getúlio Vargas, permaneceu esquecido após seu governo.⁶⁰ Este cenário mudou quando a companhia Teatro Oficina, anos após terem se profissionalizado e de montado diversas peças, resolveu a ler o texto e encená-lo. O diretor do grupo, José Celso Martinez Corrêa, já conhecia o

⁵⁸ CORRÊA, José Celso Martinez. *Oficina & Zé Celso. Teatro Encena*. São Paulo, vol. 1, n. 1., p. 63.

⁵⁹ SILVA, Armando Sérgio da. *Oficina: Do Teatro ao Te-ato*. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 19-20.

⁶⁰ DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 99.

texto devido a uma leitura em 1965 com o ator e componente do Teatro Oficina, Renato Borghi, mas não se sentia atraído pela peça.⁶¹

No entanto, após a nova leitura da peça em 1967, houve maior entusiasmo com o texto. A companhia de teatro encontrou em *O Rei da Vela* as características que procurava numa peça de teatro para montar, pois, para os seus integrantes, o momento de Ditadura Militar e de surgimento do Tropicalismo exigiam que fosse montado algum texto que representasse o Brasil de maneira diferente da tradicional, que já o estilo teatral predominante na época já não supria mais suas necessidades, que seria fazer um teatro que expusesse a estruturação social do Brasil daquela década.⁶² A agressividade do deboche e da paródia feita da sociedade brasileira da década de 1930 presentes no texto de Oswald se mostraram adequadas para uma adaptação ao momento em que os atores do grupo se encontravam.

A escolha de *O Rei da Vela* também se deu porque os integrantes do coletivo de teatro se encontravam insatisfeitos com a arte de esquerda do país, então procuraram encenar algo que rompesse com os padrões teatrais vigentes. A insatisfação com o teatro de esquerda se dava porque “Dentro do campo da produção teatral, o Teatro Oficina se posicionava contra o teatro ‘burguês’, como o do TBC, e contra a proposta nacionalista-participante do Teatro de Arena e do Grupo Opinião.”⁶³ O Teatro Oficina buscava fazer uma peça que desmistificasse o Brasil, que representasse o país de acordo com as visões e ideologias do grupo, de modo que evidenciasse a sua miséria, os privilégios e os oportunismos, e, com isso, não possuíam a intenção de educar a população, mas sim de provocar o público.⁶⁴

A estreia de *O Rei da Vela* do Teatro Oficina ocorreu em setembro de 1967 – o mesmo ano do Festival de Música da Record que possibilitou o maior reconhecimento dos músicos tropicalistas. Logo, a Tropicália, que foi um movimento marcado por similaridades em ideologias e inquietações nas diversas artes brasileiras, está presente também no teatro, especialmente com as peças *O Rei da Vela* (1967) e *Roda Viva* (1968), ambas encenadas pelo Teatro Oficina.

⁶¹ MOSTAÇO, Edécio. *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. 2 ed. São Paulo: Annablume Editora, 2016, p. 123.

⁶² SILVA, *Op. Cit.*, 2008, p. 48.

⁶³ DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 100.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 100.

Antes de montarem *O Rei da Vela*, poucas peças escritas por brasileiros haviam sido encenadas pelo Teatro Oficina. Por esse motivo, em suas peças até então, não havia uma representação da cultura brasileira conforme esta era entendida pelo grupo. Assim, se a companhia encenasse uma peça de origem estrangeira, e mesmo assim desejasse encenar uma peça que remetesse ao Brasil e seus atributos culturais, só poderia fazer isso através de adaptações do texto no momento da montagem. Porém, o grupo sentiu a necessidade de fazer um estudo mais profundo da cultura brasileira e representá-la nos palcos, assim como buscavam comunicar a realidade do país.⁶⁵ Assim, a peça serviu para realizar as inquietações do grupo:

Resumidamente, *O Rei da Vela*, por meio de uma linguagem agressiva e irreverente, expõe, como autogozação do subdesenvolvimento, a dependência econômica em que vivem as sociedades latino-americanas. É por meio do deboche que se concretiza a sátira violenta ao conchavo político ou à cínica aliança das classes sociais.⁶⁶

Portanto, ainda que o texto não fosse contemporâneo a eles, ele serviu para fazer a representação do momento em que viviam e assim pôde contribuir para o movimento tropicalista, já que o texto serviu de base para a montagem teatral de uma alegoria do Brasil da década de 1960.

A montagem de *O Rei da Vela* procurou romper com o estilo de teatro burguês. Assim, o espetáculo encenado pelo Teatro Oficina propôs, como mudança, a incorporação do circo, do teatro de revista, do *show* e da ópera à peça de teatro. Trazer essas outras formas de atuação para dentro da peça era uma forma de fazer a alegoria da sociedade brasileira.⁶⁷

No primeiro ato da peça há uma crítica ao sistema capitalista, onde representava-se o escritório do agiota Abelardo I, que explora os seus clientes. Nele, o diretor José Celso inseriu elementos circenses – como um chicote utilizado pelo protagonista Abelardo, que agiria como se estivesse domando os seus clientes, que ficavam presos numa jaula. Tais elementos eram utilizados para fazer uma paródia dos burgueses paulistas, que eram figuras privilegiadas no contexto do capitalismo; tal paródia resultou no deboche.⁶⁸

⁶⁵ SILVA, *Op. Cit.*, 2008, p. 141-143.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 143.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 145.

⁶⁸ SILVA, *Op. Cit.* 2008, p. 145-146.

No segundo ato, que é passado numa ilha no Rio de Janeiro onde a burguesia paulista estaria tendo o seu momento de lazer, é utilizado o estilo circense e de teatro de revista brasileiro, onde são encontradas marcações de cena grotescas e pornográficas, acrescidas de uma chanchada repleta de verde-amarelismo, para representar o conchavo político. Além disso, neste mesmo ato, podia ser vista no alto uma inscrição de um trecho de um poema de Olavo Bilac: “Crianças, nunca, jamais verás um país como este!” Portanto, através de mais uma incorporação de outra arte para dentro do teatro, fez-se uma denúncia da sociedade brasileira.⁶⁹

No terceiro ato, onde há a morte e perda de poder do burguês Abelardo I, utilizou-se como inspiração a ópera para elaborar as cenas – a ópera era um estilo de teatro adorada pelos imigrantes italianos, e também era financiada pelo lucro obtido com a venda de café. Nesse ato houve influência do cineasta tropicalista Glauber Rocha, pois este se utilizava-se de um estilo operístico e carnavalesco em cenas que possuíam características dramáticas.⁷⁰

A utilização elementos que possuíam apelo sexual não se limitou somente ao segundo ato, que era chamado de “frente única sexual” pelo próprio Oswald de Andrade. A abordagem sexual do espetáculo era incumbida de simbologias. No primeiro ato, as marcações sexuais (como de Abelardo I com sua secretária) eram uma alusão de poder, de dominante e dominado tanto no sentido do patrão sobre o empregado, como do homem sobre a mulher na sociedade patriarcal dos anos 60. Assim, o agiota Abelardo seria a representação dessa dominação e desse poder, por ele ser do sexo masculino e também patrão.⁷¹

Abelardo I, durante todo esse ato, assumia uma postura corporal muito ereta, empertigada, enquanto que os seus dominados, os clientes, tendiam para a horizontal. Depois de cada cliente dominado, Renato Borghi, num gesto estilizado, movia a pélvis para frente, numa clara alusão à penetração sexual. Não raro também, num gesto menos estilizado, levava uma das mãos para o alto, na posição vertical, e a outra, à altura do órgão sexual, como se coçasse, lembrando um gesto brasileiro, bem cafajeste, que significa ostentação.⁷²

No segundo ato, onde predominava a devoração do teatro de revista, os gestos sexuais se tornavam mais explícitos do que no primeiro, de modo que as

⁶⁹ *Ibid.*, p. 146.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 146-148.

⁷¹ *Ibid.*, p. 148-149.

⁷² *Ibid.*, p. 149.

relações entre os personagens passavam a ser de simulações sexuais. Enquanto os atores conversavam e gesticulavam normalmente da cintura para cima, da cintura para baixo ocorriam movimentos de fricções entre os eles. Esse recurso grotesco pode ser interpretado como uma representação do conchavo político.⁷³

No terceiro ato, o sexo tem seu valor invertido, e passa a remeter à perda de poder, visto que o protagonista Abelardo I, que no primeiro ato ostenta a sua sexualidade simbolizando o seu poder e dominação, se encontra prestes a falecer, e quem toma o seu lugar é o seu empregado, Abelardo II.⁷⁴ Dessa maneira,

Abelardo I passava da posição vertical para a horizontal e ficava mesmo, na posição clássica, de quatro. Abelardo II, o seu sucessor, postava-se ereto e com uma vela na mão, a mesma que iria enfiar no ânus de Abelardo I. Este morria. Surgia o novo rei. O macho que exibia o poder. O não-macho era penetrado, sexualmente, pelo poder.⁷⁵

Para causar um estranhamento ao público e aumentando a agressividade grotesca da peça, José Celso aumentou em sua montagem a quantidade de símbolos sexuais que estavam presentes no texto de Oswald de Andrade. Fora colocado no palco uma estátua de cinco metros de Abelardo I, com um canhão entre as pernas – por um período, tal objeto foi confiscado pela censura. No segundo ato, a sexualidade ficara mais explícita, mas ela ainda se mostrava presente nos outros atos, mas de maneira mais sutil: no primeiro ato, a vela, metaforizada como um objeto fálico, simbolizava o machismo e a dominação masculina, e tal simbologia é levada adiante para o terceiro ato, quando há inversão de poder de Abelardo I para Abelardo II.⁷⁶

Como contribuição para a composição da alegoria da sociedade brasileira, feita pelo espetáculo do Oficina, os atores se inspiraram em figuras existentes no país, pertencentes às respectivas classes sociais que os seus personagens representariam. No caso da atriz Etty Fraser, ao compor a aristocrata Dona Cesarina, estudou os modos de falar e de gesticular de duas senhoras da alta sociedade de São Paulo. Fernando Peixoto, para compor Abelardo II – que está

⁷³ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 149.

⁷⁶ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 56-57.

lutando pelo poder durante a peça – se inspirou em Getúlio Vargas, João Goulart, Luís Carlos Prestes, Berliner Ensemble e outras observações pessoais:⁷⁷

A figura de Getúlio foi incorporada mais nos trajes: o lenço vermelho no pescoço, a bota gaúcha, a calça bombacha, tudo isso misturado com um paletó cinza paulista. Do Berliner incorporou a maquilagem, que dividia o seu rosto no meio, uma face semelhante a Abelardo I e a outra estilizada. Numa clara alusão àquele que balança no poder, ou aquele que anseia pelo poder, incorporou a perna manca de João Goulart, substituindo assim a carência psicológica por uma carência física. Na cena em que dá o golpe fatal em Abelardo I, transforma-se em toureiro espanhol.⁷⁸

Renato Borghi, ao compor o burguês e agiota Abelardo I, se baseou em trejeitos do político Ademar de Barros, mas para dar a ele características circenses acrescentou as manias de Abelardo Barbosa, o Chacrinha, além de ter se inspirado em outros personagens do teatro de revista e da chanchada brasileira. No primeiro ato, Abelardo estava vestido de domador de animais, colaborando com as características circenses presentes nessa parte da peça.⁷⁹

Além dos figurinos, da composição dos personagens e das marcações de cena, outro fator contribuinte para a paródia foi o cenário da peça, assinado por Hélio Eichbauer – que também foi o figurinista da peça. Eichbauer seguiu estritamente aquilo exigido por Oswald na rubrica do texto, mas além disso, também acrescentou detalhes ao ambiente que contribuíram para esse teatro de denúncia da sociedade.⁸⁰ Portanto, além de seguir o que fora proposto pelo autor da peça, o cenógrafo acrescentou coisas que se encaixariam no contexto em que os tropicalistas estavam:

Outros elementos do cenário não estavam incluídos no texto original, como uma janela futurista, a qual, juntamente com o palco giratório e a maquilagem, foram devoradas da montagem de *Aturo ui* pelo Berliner Ensemble. Como diz Fernando Peixoto “fazíamos uma utilização descarada da influência”. O próprio palco era coberto com uma lona verde e amarela, a fim de parodiar o nacionalismo ufanista e a bandeira brasileira – os censores não teriam permitido que a própria bandeira aparecesse no palco. O motivo verde e amarelo refere-se também ao *Verde-amarelismo*, um movimento nacionalista extremamente reacionário que, como a Antropofagia, também surgiu do Modernismo de 1922. A lona também sugeria velas derretidas. Outra modificação em relação ao texto de 1937 era que, em vez de uma cópia da Gioconda, o diretor colocou no escritório do agiota um

⁷⁷ SILVA, *Op. Cit.* 2008, p. 150.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 150.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 150-151.

⁸⁰ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 50-51.

retrato de Getúlio Vargas, o “pai dos pobres” e uma estátua de Nossa Senhora Aparecida.⁸¹

Seu cenário fora inspirado no expressionismo alemão, e possuía nele um palco giratório, que deixava os atores e os objetos de cena em movimento. No primeiro ato, combinando com a atmosfera circense apresentada pela atuação de Renato Borghi, assim como por seu figurino de domador de animais, o cenário era composto por uma jaula que prendia os devedores e um dos objetos cênicos utilizados por ele era um chicote.⁸²

No segundo ato, a ambientação de ilha se dava por cenários de folhas e bananeiras e cocos, além de haver no fundo o Corcovado e Pão de Açúcar pintados como se estivessem distantes, representando o Brasil da forma que o país era estereotipado pelos estrangeiros – essa representação pôde fazer uma crítica a respeito da dependência do país ao exterior.⁸³

Já no terceiro ato, onde ocorre a perda de poder de Abelardo I para Abelardo II, fora criado um clima tragicômico, onde a ambientação mórbida se dava por um palco nu e uma cortina vermelha com máscaras douradas de tragédia, além de uma iluminação fraca e uma ópera. No momento do funeral de Abelardo, no lugar da cortina vermelha se colocava uma tela com caveiras luminosas, e se projetava a seguinte citação da peça *A Morta*, de Oswald de Andrade: “Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e vossa moral, ide chamar os bombeiros, ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvais da fogueira acesa do mundo!”⁸⁴

Os figurinos de Eichbauer, supervisionados pelo diretor José Celso, seguiram a intenção de revelar a dualidade das personagens. Logo, através de um estilo não-naturalista, os figurinos revelavam quem eram os personagens, sendo, portanto, os próprios figurinos uma alegoria das classes sociais brasileiras. Para a composição das roupas e adereços, fora levado em conta aquilo que os atores enxergavam dos seus personagens a partir de suas pesquisas pessoais – os atores

⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

⁸² DUNN, *Op. Cit.*, 2009, p. 101.

⁸³ *Ibid.*, p. 102-103.

⁸⁴ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 56.

desenharam os seus próprios figurinos, e isso serviu de base para Hélio Eichbauer fazer seu trabalho.⁸⁵

Como visto anteriormente, Fernando Peixoto possuiu diversas inspirações para criar o seu personagem. A personagem Heloísa dos Lesbos se vestia como um homem de negócios dos anos 30, simbolizando o seu casamento com Abelardo I, que seria fruto de negócio, e no terceiro ato, onde ocorre a morte de seu noivo, ela se veste com um vestido de cetim preto. O americano Mr. Jones utilizava meias com as cores da bandeira estadunidense.⁸⁶

No segundo ato, buscava-se representar a dualidade dos personagens: Abelardo I vestia-se com roupas esportivas como um novo rico; Dona Cesarina, da cintura para cima usava roupas de uma senhora da alta sociedade paulista, mas da cintura para baixo, estava vestida como uma vedete do teatro de revista. Totó Fruta-do-Conde utilizava roupas comuns às que homossexuais utilizavam no carnaval do Teatro Municipal do Rio, um bolero de veludo e uma calça de cetim branco. O Perdigoto, que era um integralista, usava um uniforme verde com um brasão da família, e Dona Poloca mais tarde usa um maiô com a mesma cor do uniforme de Perdigoto – os dois personagens defendiam a família e os bons costumes.⁸⁷

Como resultado da paródia e do deboche que compunham a montagem do Teatro Oficina, a peça era grotesca e agressiva ao público – característica que dividiu opiniões acerca da montagem. Essa provocação causada ao público fora intencional, pois era uma maneira de atacar as estruturas sociais brasileiras.⁸⁸ Assim, a peça forçaria a burguesia a se defrontar com os seus próprios valores culturais e políticos, e fazia essa classe social perceber que é beneficiária no governo ditatorial. Dessa maneira, o Teatro Oficina, com *O Rei da Vela*, forçaria as classes sociais a se reconhecerem no palco, com as representações paródicas e debochadas das classes sociais brasileiras.⁸⁹ Logo, com base na ideologia da companhia teatral, que se mostrava efervescente no contexto de Ditadura Militar e resistência tropicalista, a peça fez a alegoria do povo brasileiro, com a intenção de gerar no público uma reflexão crítica.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 51-52.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 52-53.

⁸⁸ SILVA, *Op. Cit.*, 2008, p. 154-155.

⁸⁹ GEORGE, *Op. Cit.* 1985, p. 48-49.

Capítulo 3. As Artes Tropicalistas

3.1 Os impactos das diferentes artes na Tropicália

Como fora mencionado no capítulo anterior, o Tropicalismo foi caracterizado pela mistura das artes. Os trabalhos de cada um dos campos artísticos serviam de inspiração para os outros, estabelecendo-se assim, uma relação de influência mútua. Assim, os shows musicais passaram a acrescentar elementos teatrais, poéticos e visuais, e o mesmo se deu com o teatro. As artes passaram a ser mais experimentais, sem imporem, para elas, muita limitação.

O movimento tropicalista, que ocorreu a partir dessa mistura artística, é ainda hoje comumente lembrado somente pela participação da música, ainda que outras áreas tenham se expressado dentro do dele. No entanto, segundo o autor Christopher Dunn, as manifestações associadas à Tropicália nas áreas do teatro, do cinema e das artes visuais, não eram visto como parte do movimento naquele momento em que surgiram. No final da década de 1960, somente a música era compreendida como pertencente ao Tropicalismo, enquanto esses outros campos artísticos eram vistos como inspirações para os músicos comporem suas obras. Porém, após a consolidação do Tropicalismo, e com análises posteriores do movimento, o filme *Terra em Transe* (de Glauber Rocha), a peça *O Rei da Vela* (de José Celso) e a instalação *Tropicália* (de Hélio Oiticica) foram compreendidos também como manifestações dentro dele, pois, percebeu-se que essas obras possuíam traços comuns com a música.⁹⁰

Além disso, a poesia concreta, também despertou o interesse dos precursores do movimento, Caetano Veloso e Gilberto Gil, fazendo com que, assim, a poesia concreta adentrasse as suas performances e principalmente contribuísse para suas poéticas. No entanto, a poesia concreta não fora incorporada diretamente na arte tropicalista – com exceção da música *Batmacumba*, de Os Mutantes –, visto que ela fora mais uma fonte de inspiração e de influência para os artistas. Naquele momento, os poetas concretos, assim como os músicos tropicalistas, se interessavam pela questão do consumismo, e pela criação de uma arte moderna, preocupações estas que terminaram por aproximar

⁹⁰ DUNN, *Op. Cit.* 2009, p. 108-109.

os dois campos.⁹¹ Logo, a atuação da poesia concreta na Tropicália deu-se sobretudo na colaboração com a formação artística dos tropicalistas.

No campo das artes visuais, o artista Hélio Oiticica possuiu especial importância para o Tropicalismo, visto que é a sua própria obra intitulada *Tropicália* que dá nome ao movimento – e também à famosa canção de Caetano Veloso. A instalação de Oiticica foi exposta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1967, e eram dois penetráveis que possibilitavam experiências “táteis-sensoriais”, como é definido por Oiticica.⁹²

O nome da obra é *Tropicália* devido a ambiência da instalação ser composta por elementos tropicais. Aqueles que adentravam a instalação viam os seus sentidos serem estimulados. Ao adentrar os dois penetráveis, percebia-se a semelhança com um labirinto, enquanto que os pés, que deveriam estar descalços, pisavam em areia e cascalhos, via-se plantas tropicais, painéis de madeira, cortinas de plástico, poemas e araras, sentia-se o cheiro de *sachets* perfumados e ouvia-se barulhos vindos de fora e vozes – que mais para frente revelavam vir de uma televisão.⁹³

Segundo Hélio Oiticica, a inquietação que o motivou a elaborar a instalação *Tropicália* em 1967 foi a vontade de criar uma arte brasileira de vanguarda, que se opusesse aos movimentos da arte mundial que estavam em alta, como o Op Art e Pop Art. Assim, a sua intenção era criar uma arte com características claramente brasileiras e tropicais. Portanto, frente ao crescimento das vanguardas estrangeiras, Oiticica se viu motivado a buscar criar uma linguagem propriamente brasileira para a arte do país, pois via artistas nacionais adentrando os estilos de arte Op e Pop. No entanto, o próprio Oiticica apoiado na Antropofagia de Oswald de Andrade, valeu-se de elementos dessas vanguardas, trazendo-as para o campo da arte brasileira, assim como propunha Oswald de Andrade com a Antropofagia.⁹⁴

⁹¹ FAVARETTO, *Op. Cit.*, 1979, p. 29-30.

⁹² OITICICA, Hélio. Tropicália. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007. p. 240.

⁹³ MARTINS, Sérgio Bruno. Hélio Oiticica: Mapaping the Constructive. *Third Text*, vol. 24, n. 4, 2010, p. 414.

⁹⁴ OITICICA, *Op. Cit.*, 2007, p. 239-240.

Ao perceber as semelhanças entre a instalação de Oiticica e aquilo que era descrito na música *Tropicália* de Caetano – que até então estava composta, mas sem nome –, o cantor decidiu nomear a canção a partir da obra de Oiticica:

Luís Carlos Barreto, um fotógrafo jornalístico (...) impressionou-se com essa canção (o que é perfeitamente coerente) e, ao ser informado de que ela não tinha título, sugeriu “Tropicália”, por causa, dizia ele, das afinidades com o trabalho de mesmo nome apresentado por um artista plástico carioca (...). O nome do artista era Hélio Oiticica, e era a primeira vez que eu o ouvia.⁹⁵

Caetano afirmou que não colocaria o nome da obra de outra pessoa na sua própria, pois o artista daquela obra poderia não aprovar a cópia. Além disso, ele também temia que o nome “tropicália” pudesse reduzir a sua música ao aspecto geográfico nela presente. Contudo, após discussões com outros amigos da área artística que gostaram da sugestão de nome, o músico decidiu manter o nome provisoriamente, e, por não ter sido encontrado um melhor, terminou por adota-lo definitivamente. Assim, o homônimo da instalação de Oiticica se oficializou como o nome da canção, que, por sua vez, o legaria ao disco *Tropicália ou Panis et Circensis*, e, enfim, ao movimento que explodia no final da década de 60.⁹⁶

No cinema, um filme que se destacou no movimento tropicalista e contribuiu para a consolidação do movimento, foi *Terra em Transe*, dirigido por Glauber Rocha. O filme teve a sua estreia em abril de 1967, e teve sua grande influência reconhecida por Caetano Veloso⁹⁷ e José Celso⁹⁸. O longa-metragem, que se passa num fictício país da América Latina chamado Eldorado, faz uma crítica a atuação artistas e intelectuais nas periferias, bem como ao populismo atuante nos países do continente. O protagonista, Paulo Martins, é um poeta de esquerda com caráter revolucionário romântico que acredita que os artistas e intelectuais deveriam atuar como vanguardas esclarecidas, com o intuito de revolucionar as massas. A crítica ao populismo do longa-metragem é feita da seguinte forma:⁹⁹

O filme apresenta o populismo como a carnavalização da política na qual um carismático “homem do povo” manipula as classes populares

⁹⁵ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. 3 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2017, p. 204-205.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 205.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 129.

⁹⁸ SILVA, *Op. Cit.*, 2008, p. 145.

⁹⁹ DUNN, *Op. Cit.* 2009, p. 96-97.

por meio de expressões ostensivas de solidariedade e promessas de reforma social. Na campanha eleitoral de Vieira, seus seguidores levam cartazes em branco, sugerindo a falta de conteúdo das promessas eleitorais do candidato.¹⁰⁰

Logo, o filme de Glauber Rocha faz uma autocrítica aos artistas de esquerda que possuíam a crença utópica de que a arte seria capaz de engajar as massas para fazerem uma revolução social. O longa também é uma alegoria à fracassada política populista, que desencadeou no golpe ditatorial de 1964, pois retrata as vãs tentativas dos personagens principais de conterem o governo direitista e autoritário que ascende através de um golpe de Estado.¹⁰¹

Caetano Veloso afirma em seu livro *Verdade Tropical* que

Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, em minha temporada carioca de 66-67.¹⁰²

Visto através das próprias palavras de um dos líderes do movimento, a Tropicália se mostrou muito presente no cinema de Glauber Rocha, e o filme foi importante para inspirar suas canções tropicalistas. Segundo Caetano, o longa foi importante para o movimento especialmente devido à sua paródia da política brasileira. A crítica presente em *Terra em Transe* aos intelectuais e artistas de esquerda incomodou aqueles de posicionamentos mais ortodoxos, como os comunistas, e aqueles que acreditavam romanticamente na possibilidade de uma revolução.¹⁰³

Contudo, a perspectiva crítica do filme estava de acordo com a de Caetano Veloso, que discordava da esquerda mais radical. Ao contrário dessa parcela da esquerda, Caetano não desejava fomentar uma revolução do proletariado. Logo, ele afirma que “quando o poeta de *Terra em transe* decretou a falência da crença nas energias libertadoras do ‘povo’, eu, na plateia, vi não o fim das possibilidades, mas o anúncio de novas tarefas para mim.”¹⁰⁴ Assim, esse é um exemplo da coerência que estava ocorrendo entre as posições e visões dos artistas em 1967. Essa coerência contribuiu para a explosão tropicalista que ocorria naquele momento. Nesse sentido, os artistas passaram a ter visões parecidas, e, Glauber

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 97.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 98.

¹⁰² VELOSO, *Op. Cit.*, 2017, p. 123.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 128-129.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 137.

Rocha, ao ouvir a canção *Tropicália*, de Caetano, notou imediatamente as semelhanças com seu filme *Terra em Transe*.¹⁰⁵

Dessa forma, no ano de 1967, os artistas brasileiros de diferentes áreas que se destacavam por criarem obras modernas, e os artistas se identificavam uns com as obras de outros, resultando numa maior relação entre as artes. No momento em que assiste *O Rei da Vela*, Caetano Veloso nota essa convergência:

Eu tinha escrito “Tropicália” havia pouco tempo quando *O rei da vela* estreou. Assistir a essa peça representou para mim a revelação de que havia de fato um movimento acontecendo no Brasil. Um movimento que transcendia o âmbito da música popular.

No texto de apresentação que fez imprimir no programa, Zé Celso dedicava o novo espetáculo a Glauber e à capacidade de responder à realidade da época que o Cinema Novo exibia – e de que o teatro estava carente. E se referia a Chacrinha como teatralmente criativo e inspirador. Isso confirmava minha percepção de que o que eu vira tinha tudo a ver com o que eu estava tentando fazer em música.¹⁰⁶

Logo, fica evidente que a Tropicália foi um movimento que ocorreu devido às efervescências culturais resultantes do trabalho de artistas que possuíam convergência acerca da arte brasileira.

3.2 O impacto da Antropofagia na Tropicália

No teatro, a montagem de *O Rei da Vela* foi de grande impacto para o Tropicalismo, e encantou Caetano Veloso. Ao assistir a peça, o músico não admirou a peça somente devido à montagem com a direção de José Celso, mas também o texto antropofágico escrito por Oswald de Andrade também foi admirado por ele.¹⁰⁷ Caetano também reconhece a importância do cenógrafo Hélio Eichbauer para o movimento tropicalista, afirmando que “muito da força visual do espetáculo se devia a Hélio Eichbauer (...). A unidade cênica de cada um desses atos só se tornou possível pela segurança técnica e imaginação inventiva desse grande artista brasileiro.”¹⁰⁸ Assim, a importância dada pelo diretor de *O Rei da Vela* aos aspectos visuais da peça, trabalhando em conjunto Hélio

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 206.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 258.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 255-256.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 257.

Eichbauer, acrescentou aos figurinos e ao cenário elementos de deboche, que possibilitaram a incorporação da paródia antropofagista ao Tropicalismo, e assim, a peça pôde contribuir para a explosão da Tropicália através do campo teatral.

Caetano Veloso conclui que o que unia os artistas que viriam a ser chamados de tropicalistas era a Antropofagia de Oswald de Andrade. Naquele momento, era importante que a Antropofagia fosse revivida – embora a rigor, os poetas concretos já tivessem recuperado o autor alguns anos antes dos tropicalistas o fazerem. O que mais interessava aos tropicalistas na obra de Oswald era a ideia de canibalismo cultural, proposta pela Antropofagia, pois era algo já feito por eles – na música, por exemplo, devoravam Jimi Hendrix e os Beatles, e depois incumbiam de características típicas brasileiras. Portanto, a admiração por Oswald não se dava somente devido a *O Rei da Vela*, mas sim, às suas obras antropofagistas.¹⁰⁹ Contudo, a adoração ao poeta modernista era comum entre os tropicalistas, exceto por Glauber Rocha, que possuía especial apreço pelo modernista de caráter nacionalista Villa-Lobos – ainda que Caetano Veloso encontrasse na obra de Glauber similaridades com a de Oswald.¹¹⁰

Assim, o movimento modernista se mostrou importante para a Tropicália dado que esta última incorporou a ideia antropofágica de que não se deveria copiar o exterior no intuito de civilizar o Brasil, mas sim devorar os modelos estrangeiros e adaptá-los ao país. Segundo o autor Pedro Duarte, “O Tropicalismo era antropofágico pois queria o uso de coisas nascidas em qualquer terreno para criar no nosso algo diferente. O gesto era de abertura, e não de fechamento.”¹¹¹ A Antropofagia, ao ser reinterpretada pelo Tropicalismo, seguia a ideia de Oswald de que “só a Antropofagia nos une” – significando que as culturas não são limitadas por suas características essenciais, visto que elas poderiam apropriar outras e serem apropriadas.¹¹²

A Antropofagia da perspectiva da Tropicália correspondia a uma tentativa de inverter a dominação sofrida pelo Brasil na política e na economia. Era uma tentativa de alterar essa ordem através da cultura – os artistas tentavam inverter o processo de colonização que permanecia atuante sobre o Brasil ainda na década de

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 260-261.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 269-271.

¹¹¹ DUARTE, *Op. Cit.*, 2018. p. 122.

¹¹² *Ibid.*, p. 126-127.

60. Dessa forma, o processo de dominação dos países mais desenvolvidos sobre o Brasil poderia ser revertido no momento este último adotasse a Antropofagia, apropriando as tecnologias dos países desenvolvidos, e transformando-as em produtos originais. Essa ideia fica evidente no *Manifesto da poesia pau-brasil*, escrito por Oswald, onde o autor exprime a necessidade do Brasil deixar de ser um importador de poesias, e passar a ser um exportador dessa arte.¹¹³

A Antropofagia, portanto, ao ser ressuscitada pelos tropicalistas, serviu para relativizar as duas ideologias culturais predominantes na época: a de que era necessário fazer uma importação dos elementos culturais estrangeiros, e a de que deveria valorizar as raízes brasileiras e se prender a ela. O Tropicalismo nega essas limitações ideológicas, pois devora os aspectos culturais estrangeiros e transforma suas melhores características em um produto original, e com características da cultura brasileira.¹¹⁴

O principal modo com o qual a Tropicália reinterpreta a Antropofagia é justapondo o arcaico ao moderno, gerando, assim “um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos.”¹¹⁵ No entanto, apesar de ambas se assemelharem, há uma separação histórica entre a Antropofagia dos anos 20 e o Tropicalismo dos anos 60. Dessa maneira, no Modernismo, as atenções se voltavam para os conflitos entre a valorização do nativo e ao fascínio pela cultura estrangeira; já no caso do Tropicalismo o interesse maior se transferiu para a indústria cultural, as imposições do mercado e o consumismo. No entanto, discussões acerca de importação cultural e a valorização da nacionalidade brasileira na cultura também se tornaram presentes no Tropicalismo, se assemelhando às discussões ocorridas durante o Modernismo.¹¹⁶

A recuperação tropicalista da Antropofagia, se deu após o golpe militar; e durante os anos de 1967 e 1968, a população viu crescer o endurecimento do autoritarismo do governo ditatorial. Dessa forma, o contexto histórico no qual viviam os tropicalistas é mais um fator que contribui para a diferenciação da

¹¹³ *Ibid.*, p. 129-130.

¹¹⁴ FAVARETTO, *Op. Cit.*, 1979, p. 34-37.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 37-39.

Antropofagia dos modernistas, e da Antropofagia reinterpretada pelos tropicalistas. Durante os anos 60 no Brasil, ocorreu uma aceleração da urbanização e da modernização industrial e tecnológica, que, promovidas pelo governo militar autoritário, gerou aumento na inflação, da dívida externa e também uma enorme concentração de renda.¹¹⁷

Outro fator que difere os dois momentos antropofágicos nas artes diz respeito ao o alcance dos meios de comunicação. A TV e o rádio dos anos 60 possibilitavam um alcance muito maior do que as meios de comunicação atuantes na década de 20. Além disso, na década de 60 houve um grande aumento no número de emissoras de televisão, e houve também uma expansão no mercado publicitário e da indústria do entretenimento – indústria essa que passou a tratar artistas da música popular como grandes estrelas. Assim, devido ao aumento do alcance, e pelo trabalho publicitário, o interesse do público com os artistas aumentou, fazendo com que mais pessoas acompanhassem as trajetórias e os trabalhos dos artistas.. Portanto, a Tropicália pôde atingir maiores públicos do que o Modernismo.¹¹⁸

Logo, no que diz respeito diretamente à montagem feita pelo Teatro Oficina do texto antropofágico *O Rei da Vela*, a importância dela para o Tropicalismo se dá porque essa encenação colocou em prática, pela primeira vez nos palcos do teatro, as inquietações em comum entre os artistas tropicalistas da época. O espetáculo antropofágico e tropicalista evidenciou como as inquietações e opiniões dos artistas brasileiros encontravam-se em sintonia, pois, além de José Celso dedicar o espetáculo ao cineasta Glauber Rocha, o cantor Caetano Veloso, como dito anteriormente, se sentiu bastante impactado pela montagem, chegando até mesmo a musicar o poema *Canção de Jujuba*, pertencente à peça.¹¹⁹ Para o autor Edélcio Mostaço, *O Rei da Vela* foi bastante impactante para o movimento:

Se a montagem, dedicada ao Glauber Rocha de *Terra em Transe*, galvanizou uma série de inquietações criativas geracionais que andavam soltas pelo ar, ela representou, segundo várias vozes, o ato inaugural do tropicalismo. (...) inúmeros outros criadores culturais passam a referenciar-se por um antes e depois de *O Rei da Vela*.¹²⁰

¹¹⁷ SUSSEKIND, *Op. Cit.*, 2007. p. 36-37.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 39-40.

¹¹⁹ MOSTAÇO, *Op. Cit.*, 2016, p. 128.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 128.ôs

O forte impacto da peça nas artes brasileiras se deu porque ela propunha um teatro capaz de refletir sobre o momento presente, resultando num debate político. Os artistas tropicalistas, que possuíam consciência de tais questões, e principalmente acerca do subdesenvolvimento do Brasil, se engajariam na luta que buscava trazer tanto a modernização quanto a transformação social. Os projetos dos tropicalistas – que estavam inseridos nesse contexto de forte violência e repressão – possuíam caráter de manifestação, enquanto que, paralelamente, traziam, em suas artes, tentativas de modernização cultural.¹²¹ Apesar de outras companhias de teatro fazerem um teatro de cunho político, antes mesmo de *O Rei da Vela* – como o Grupo Opinião, o Teatro de Arena e o CPC – o Teatro Oficina se mostrou inovador por abordar esse tema de maneira diferenciada. O aspecto cômico, debochado e grotesco de *O Rei da Vela*, resultantes da incorporação ao palco de técnicas das chanchadas, do teatro de revista, da ópera e do circo, conjuntamente com a Antropofagia proposta pelo texto, marcaram uma mudança no estilo teatral.¹²²

Tal linguagem e estética teatral inovadoras aderidas pelo Teatro Oficina foram a maneira pela qual o grupo conseguiu expressar-se na luta contra a Ditadura, de forma a não repetirem a maneira como os outros grupos teatrais engajados na luta de esquerda o faziam. Nesse sentido, a companhia teatral se propôs a fazer uma peça que não somente expusesse suas ideologias – como já era comum à época – mas que também fizesse com uma linguagem revolucionária, de maneira que não importava somente o conteúdo, mas também a forma.¹²³ Nesse sentido, o diretor José Celso afirmou, num folheto distribuído na estreia da peça, que a montagem transmitiria as metáforas propostas pelo texto através de tudo que a envolvia: acessórios, figurinos, cenário, música, iluminação, marcações de cena e expressões dos atores.¹²⁴

¹²¹ *Ibid.*, p. 39.

¹²² BARBOSA, Kátia Eliane. *Texto, cena e recepção de O Rei da Vela (Oswald de Andrade): A década de sessenta revisitada sob um olhar antropofágico*. In: *Simpósio Nacional de História*, 22, 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003. p. 2.

¹²³ *Ibid.*, 2-3.

¹²⁴ CORRÊA, José Celso Martinez. *O Rei da Vela: Manifesto do Oficina*. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007. p. 234-235.

A montagem de *O Rei da Vela* foi um processo antropofágico do próprio grupo Oficina, pois foi a peça na qual a companhia pôde deglutir todas as técnicas teatrais que vinham pesquisando até então – como as técnicas propostas por Brecht, Stanislavski e Artaud. Através dessa deglutição, o Teatro Oficina apresentou as suas ideologias e fez uma leitura do processo histórico vivido por eles. Ao mesmo tempo, reconheceram o país como subdesenvolvido, e, assim, apresentaram e contestaram as estruturas sociais vigentes e as relações de poder existentes dentro do país. Por esse motivo, essa montagem do teatro brasileiro, aborda a Antropofagia, foi de extrema importância para o movimento tropicalista.¹²⁵

¹²⁵ BARBOSA, *Op. Cit.*, 2003, p. 3.

Conclusão

O movimento modernista, surgido na década de 20, buscava inaugurar um novo modelo de artes no Brasil, que se diferenciasse das formas artísticas clássicas europeias – a qual as artes brasileiras estavam arraigadas. Os artistas que se empenharam neste movimento, desejavam propor um estilo de artes que valorizasse a cultura do país e fortalecesse a identidade brasileira.

Oswald de Andrade, que foi um importante autor para esse movimento, elaborou o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago*. No primeiro, Oswald exaltou a necessidade do Brasil passar a produzir uma poesia de exportação, de modo que deixasse de somente incorporar as artes estrangeiras, e passasse a exportar as suas próprias artes originais, que valorizasse as características brasileiras. Ao mesmo tempo, o manifesto propunha uma poesia que deixasse de lado a linguagem arcaica, que era típica da arte tradicional europeia, pois assim seria possível o acesso à arte por toda a população, e não somente a elite, como era comum.

No *Manifesto Antropófago*, Oswald propunha que fosse elaborada uma arte que deglutisse a tecnologia e a modernidade vindas do exterior. Dessa forma, tais elementos seriam analisados criticamente, fazendo com que suas características positivas fossem preservadas, e, ao acrescenta-se a elas atributos da cultura brasileira, se obteria, como resultado um produto original. Assim, a arte brasileira deixaria de ser uma tentativa de imitação da arte estrangeira, ainda que se aproveitasse dela elementos que pudessem ser utilizados para contribuir com uma arte moderna e que valorizasse a cultura local. Desse modo, o Brasil deixaria de ser dependente culturalmente do exterior.

A peça *O Rei da Vela*, escrita por Oswald de Andrade, utiliza o código antropofágico ao fazer uma paródia alegórica da sociedade paulista dos anos 30. A peça expõe ao público, através do deboche, as classes sociais existentes nessa sociedade e a luta de classes – essa alegoria permitia que os espectadores se reconhecessem nos personagens na peça. Assim, as relações de classes e a ideologia do autor são expressas através da linguagem antropofágica, que se mostra presente não somente nas falas designadas aos atores, mas também nas rubricas que ditam informações que não são ditas nos diálogos.

Décadas mais tarde, no final dos anos 60, eclode um movimento nas artes que possui semelhanças com o Modernismo: o Tropicalismo. O movimento pôde ocorrer pois artistas das mais diversas áreas elaboravam obras com similaridades e uns se identificavam com as obras dos outros, pois esses artistas passaram a reviver a Antropofagia e a devoração proposta por ela. Essa convergência de inquietações permitiu que as artes passassem a ter mais fluidez, de modo que artistas passaram a incorporar outros modos artísticos na sua própria obra – assim, fizeram uma mudança linguística nas artes.

Os tropicalistas possuíam inquietações, que estavam baseadas na vontade de modificar o modelo de arte já estabelecido e valorizado no país. Os tropicalistas visavam fazer uma arte que se utilizasse da modernidade e da ascensão das inovações tecnológicas, mas sem deixar de lado as características positivas do modelo artístico já comum ao Brasil. Assim, se propunham a unificar o moderno ao arcaico.

Além disso, os tropicalistas faziam em suas artes uma alegoria da sociedade presente do momento em que eles viviam, e, nessas alegorias, inseriam suas inquietações quanto elas, como por exemplo o crescente hábito do consumismo, as desigualdades entre as classes sociais, a supervalorização dos países desenvolvidos e a dependência econômica e cultural do Brasil perante o estrangeiro. As alegorias eram repletas de signos que deveriam ser interpretados para que houvesse uma compreensão de seus significados, e, por esse motivo, se aproximava da Antropofagia modernista, que também usava a linguagem figurativa em suas obras.

A montagem da peça de Oswald de Andrade *O Rei da Vela* em 1967, pelo Teatro Oficina, foi importante pois ela incorporou diretamente a Antropofagia, visto que o seu texto foi escrito de modo antropofagista e pelo precursor do movimento na década de 20. Por esse motivo, a peça pôde influenciar os artistas de outras áreas, que se identificavam com a montagem, a fazerem obras de caráter antropofagista. Com o texto de Oswald, a companhia teatral encontrou a maneira de encenar uma peça que inovasse no ramo teatral, visto que traria aos palcos uma alegoria da estruturação social vigente no país, e representariam isso através da paródia e do deboche. A incorporação de outros tipos de arte, que se tornou comum nas artes tropicalistas, pode ser vista também na montagem de *O Rei da Vela* através dos elementos nela presentes de circo, chanchada, teatro de revista e

ópera. Através da utilização dessas outras formas de arte, a peça fez uma paródia que debochava dos valores burgueses dos brasileiros dos anos 60, e, dessa maneira, o grupo de teatro evidenciou suas ideologias e suas inquietações a respeito da sociedade brasileira, mas de maneira irônica.

A Tropicália foi um movimento marcado pela mistura de diversas artes que estavam produzindo obras similares, deixando os artistas em sintonia. A sintonia ocorria especialmente devido à reinterpretação da Antropofagia feita por eles, de forma que a linguagem artística que havia sido proposta por Oswald na década de 20 foi ressuscitada e adaptada aos anos 60 por artistas daquele momento. Por esse motivo, a montagem do Teatro Oficina de *O Rei da Vela* foi importante para o movimento tropicalista, pois, ao encenarem um texto antropofagista e manterem seus aspectos originais que faziam parte do código antropofagista e os valorizarem, a peça teve uma atuação direta no processo de reinterpretar a Antropofagia, que foi tão fundamental para o Tropicalismo.

Ao trazerem de volta a Antropofagia, os tropicalistas puseram em prática o desejo que possuíam de fazer uma arte que valorizasse mais a produção nacional, se desprendendo das dependências culturais exteriores. Ao mesmo tempo, assim como era proposto pela Antropofagia do Modernismo, deglutiam as tecnologias e a modernidade vindas de fora, e as inseriam em suas obras, adaptando-as ao contexto do país.

Assim, os tropicalistas evidenciaram que era possível valorizar a cultura local sem ignorar os aspectos positivos da cultura estrangeira que adentavam no Brasil.

Bibliografia

ANDRADE, Oswald. O Rei da Vela. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. O Manifesto antropófago e Manifesto da poesia pau-brasil. Disponível em <http://www.ufrgs.br/cdrom/oandrade/oandrade.pdf> acessado em outubro de 2018.

AJZEMBERG, Elza. A Semana de Arte Moderna de 1922. *Revista Cultura e Extensão USP*. São Paulo. V.7, 2012. Disponível em <https://www.revistas.usp.br/rce/article/view/46491/50247> acessado em setembro de 2018.

BARBOSA, Kátia Eliane. Texto, cena e recepção de O Rei da Vela (Oswald de Andrade): A década de sessenta revistada sob um olhar antropofágico. In: Simpósio Nacional de História, 22, 2003, João Pessoa. Anais do XXII Simpósio Nacional de História: História, acontecimento e narrativa. João Pessoa: ANPUH, 2003.

BURKE, Peter. O que é História Cultural?. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2008.

CAVALCANTI, Johana. Teatro Experimental (1967-1978): Pioneirismo e loucura à margem da agonia da esquerda. 2012. 257 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicação e Artes, USP, São Paulo, 2012.

CORRÊA, José Celso Martinez. Oficina & Zé Celso. *Teatro Encena*. São Paulo, vol. 1, n. 1.

_____. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007.

DUARTE, Pedro. *Tropicália ou Panis et Circencis*. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2018.

DUNN, Christopher. Brutalidade Jardim: A Tropicália e o surgimento da contracultura brasileira. 1 ed. São Paulo: Unesp, 2009.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália: Alegoria, Alegria*. São Paulo: Kairós Livraria e Editora, 1979.

GEORGE, David. *Teatro e Antropofagia*. São Paulo: Global Editora, 1985.

LOPES, Karina; COHN, Sergio. Encontros: Zé Celso Martinez Corrêa. Rio de Janeiro: Beco do Azogue Editorial, 2008.

MARTINS, Sérgio Bruno. Hélio Oiticica: Mapaping the Constructive. *Third Text*, vol. 24, n. 4, 2010.

MOSTAÇO, Edécio. Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião. 2 ed. São Paulo: Annablume Editora, 2005.

NAPOLITANO, Marcos; VILLAÇA, Mariana. Tropicalismo: As Relíquias do Brasil em Debate. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol. 18, n. 35. 1998. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-01881998000100003 acessado em novembro de 2018.

OITICICA, Hélio. Tropicália. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007.

PATRIOTA, Rosângela. Apontamentos acerca da recepção do teatro brasileiro contemporâneo: Diálogos entre história e estética. Novo Mundo, Mundos Novos, 2006.

PEIXOTO, Fernando. Teatro Oficina (1958-1982): Trajetória de uma rebeldia cultural. São Paulo: Brasiliense, 1983.

RIDENTI, Marcelo. Artistas e intelectuais no Brasil pós-1960. *Revista Tempo Social*. São Paulo, vol. 17, n. 1, 2005.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964 – 1969. In: O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978. p. 61-92.

SILVA, Armando Sérgio da. Oficina: Do teatro ao te-ato. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SUSSEKIND, Flora. Corpo, Contrários, Massa: A Experiência Tropicalista e o Brasil de Fins dos Anos 60. In: BASUALDO, Carlos. (Org.). *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*. São Paulo: Cosas Naify, 2007.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. 3 ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2017.