

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS  
BACHAREL EM DIREÇÃO DE ARTE

THIAGO DE SOUZA OLIVEIRA

**O DIRETOR DE ARTE COMO FIGURA ANTROPOFÁGICA:**  
ESTUDOS SOBRE A DIREÇÃO DE ARTE EM O REI DA VELA DO TEATRO  
OFICINA

GOIÂNIA

2018

THIAGO DE SOUZA OLIVEIRA

**O DIRETOR DE ARTE COMO FIGURA ANTROPOFÁGICA:**  
ESTUDOS SOBRE A DIREÇÃO DE ARTE EM O REI DA VELA DO TEATRO  
OFICINA

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à  
Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade  
Federal de Goiás como requisito parcial para  
obtenção do título de bacharel em Direção de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Nunes.

GOIÂNIA

2018



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS – EMAC  
CURSO DE DIREÇÃO DE ARTE  
ATA DE DEFESA DE TCC

Aos 28 dias do mês de junho do ano de 2018, reuniu-se a banca examinadora do Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do/a discente THIAGO DE SOUZA OLIVEIRA, intitulado DIREÇÃO DE ARTE, ANTROPOFAGIA NO ESPETÁCULO TEATRAL: Estudos sobre a Direção de Arte em "O Pai da Vela" do Teatro Oficina. A banca foi composta pelo/a orientador/a ALEXANDRE SILVA MUNES, e os avaliadores convidados WOLNEY FERNANDES e BENEDITO FERREIRA NETO, sendo presidida pelo Docente Orientador de TCC. Após a exposição oral, o/a discente foi arguido pelos componentes da banca que se reuniram reservadamente e decidiram aprovar (aprovar/reprovar) o trabalho com nota 9,5. Para constar, redigi a presente Ata, que aprovada por todos os presentes, segue assinada por mim, presidente da banca e demais membros avaliadores.

Presidente da Banca/Orientador

Avaliador 1

Avaliadora 2

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é propor uma visão da direção de arte como uma experiência antropofágica. Levando em consideração, o conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade. A direção de arte no espetáculo teatral é uma atividade recém- criada e abriu espaço para as reflexões em torno do seu universo. O trabalho consiste em uma pesquisa bibliográfica que visa identificar pontos de convergência entre a direção de arte e a antropofagia. Por fim, o presente trabalho, ao identificar e elucidar os pontos de convergência propõe a adoção de um olhar antropofágico sobre o fazer da direção de arte, lançando a hipótese de o diretor de arte ser um antropófago na realização de um projeto de espetáculo teatral.

**Palavra-chave:** Antropofagia, Direção de arte, Teatro pós-dramático.

## **ABSTRACT**

The objective of this work is to propose a vision of the direction of art as an anthropophagic experience. Taking into consideration, the concept of anthropophagy proposed by Oswald de Andrade. The direction of art in the theatrical spectacle is a newly created activity and has opened space for the reflections around its universe. The work consists of a bibliographical research that aims to identify points of convergence between the art direction and the anthropophagy. Finally, the present work, in identifying and elucidating the points of convergence, proposes the adoption of an anthropophagic look at the direction of art, proposing the hypothesis that the art director is an anthropophagus in the accomplishment of a theatrical spectacle project.

**Keywords:** anthropophagy, art direction, post-dramatic theater

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO .....	1
3. SEGUNDA DEGLUTIÇÃO: DIREÇÃO DE ARTE NO ESPETACULO TEATRAL ...	6
4. TERCEIRA DEGLUTIÇÃO: TEATRO OFICINA, PERCURSSO DE DEGLUTIÇÕES ATÉ O REI DA VELA.....	9
5. QUARTA DEGLUTIÇÃO: O REI DA VELA DO TEATRO OFICINA.....	16
5.1. REI DA VELA POR OSWALD DE ANDRADE:.....	16
5.2. REI DA VELA POR TEATRO OFICINA:.....	17
5.3. RECORTES NA DIREÇÃO DE ARTE:.....	19
6 CONCLUSÃO.....	41

## 1. INTRODUÇÃO

A direção de arte é uma atividade que vem ganhando cada vez mais espaço nas artes da cena. Ela tem como função primordial conceber a visualidade cênica presente no espetáculo, atividade essa que está assentada sobre os pilares da multidisciplinaridade e pluralidade. Essas características da direção de arte estão intrinsecamente ligadas com características da antropofagia proposta por Oswald de Andrade. Assim surge uma ideia de que é possível entender o fazer da direção de arte como um modo antropofágico.

Será possível dizer que a direção de arte atuando no espetáculo teatral, seja uma espécie de processo antropofágico? É possível associar alguns fatores que aproximam os dois polos descritos. Este trabalho surgiu com a proposta de identificar as ligações possíveis de se fazer entre direção de arte e a antropofagia oswaldiana. A importância deste trabalho é justificada a partir do momento que entendemos que a direção de arte atuando nas artes da cena, ainda está dando seus primeiros passos no âmbito acadêmico, gerando assim uma necessidade de se produzir reflexões a respeito.

Para trazer à tona essa discussão, foi feita uma pesquisa bibliográfica para levantamento de dados que apontam essa aproximação de antropofagia e direção de arte. A forma de exposição destes dados se deu na seguinte maneira: No primeiro capítulo procuraremos adentrar no universo que permeia o conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade a partir do seu Manifesto Antropófago. No segundo capítulo, a imersão é no universo da direção de arte, que se deu através da leitura da tese da diretora de arte Vera Império Hamburger. No terceiro capítulo, investigaremos a trajetória do grupo Teatro Oficina até o encontro com a obra de Oswald. Identificando assim a existência de um teatro que podemos chamar de antropofágico. No quarto e último capítulo, será feito um recorte na direção de arte contida na montagem da peça o Rei Da Vela pelo Teatro Oficina em 1967 para exemplificar o trabalho do diretor de arte na prática.

Por fim, o desenvolvimento do trabalho permite discutir o caráter da direção de arte

nas aproximações que estabelece com o conceito de antropofagia de Oswald de Andrade, apresentando a possibilidade de pensar a existência de pontos de convergência entre eles, especialmente no que se refere à capacidade de pluralidade de ideias e referências de ambos e ao campo da simultaneidade intrínseca ao espetáculo cênico.

## **2. PRIMEIRA DEGLUTIÇÃO: ANTROPOFAGIA OSWALDIANA, DO MANIFESTO ANTROPÓFAGO AOS DIAS DE HOJE.**

O Manifesto Antropófago escrito por Oswald de Andrade e publicado na primeira edição da Revista de Antropofagia em 1928 marcou o início do movimento antropofágico brasileiro. O manifesto foi inspirado na tela de Tarsila do Amaral, Abaporu, palavra que em tupi significa exatamente Antropófago. A estrutura do texto manifesto de Oswald é de uma riqueza imensurável no campo poético, carregado de aforismos e com uma pontuação que imprime um ritmo diferenciado na partitura poética do texto, próximo da linguagem da música. Ainda é possível notar a presença do recurso do humor, uma das características adotadas pelos modernistas, no caso de Oswald, humor ácido, características da parodia, a estrutura do texto é considerada inovadora por ser fragmentária e sintética. Lembrando que o poeta já havia publicado outro manifesto em 1924, o Manifesto da Poesia Pau-Brasil. O movimento antropofágico teve como objetivo propor uma renovação na forma de pensar a cultura brasileira e como princípio de ação, na síntese, tratava-se de deglutir a cultura produzida em outros lugares, principalmente na Europa e Estados Unidos, juntando com a deglutição de culturas presentes no Brasil, como a cultura ameríndia, afrodescendente, dentre outras, e no sentido de não imitá-las, produzir (devolver) uma cultura genuinamente brasileira. Dentre os antropófagos que participaram do movimento, além do próprio Oswald, podemos citar Tarsila do Amaral e Raul Boop. O movimento se preocupou com a questão estética, mais propriamente nas artes plásticas e na literatura, preocupação essa já demonstrada pelos modernistas a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. O objetivo do movimento antropofágico foi alcançado de certa forma e o legado disso postulou diversas pesquisas e reflexões a cerca do movimento.

“Em suma, o Manifesto Antropófago e o movimento antropofágico, representam, ao mesmo tempo, um gesto paródico e programático, anárquico e organizativo. Daí sua complexidade, e, por isso, o fascínio que exercem ainda hoje.” (RUFFINELLI e ROCHA, 2011 p652).

Mas além da característica panfletaria do manifesto para difundir o movimento, o texto de Oswald é considerado como a coluna dorsal de toda uma linha de pensamento, que o poeta se aprofunda até a sua morte em 1954, a antropofagia como conceito, enquanto visão de mundo. Na composição do manifesto é possível

entender, analisando mais profundamente as metáforas, que se trata de um texto carregado de multiplicidade e pluralidade que mostra que a antropofagia oswaldiana tem alcance cultural, estético, antropológico, sociológico e filosófico. Isso ficou bastante evidenciado nos escritos posteriores de Oswald, diversos artigos e ensaios. Chegou a elaborar uma tese em 1950, *A Crise da Filosofia Messiânica*, onde revisita o seu conceito de antropofagia na perspectiva filosófica. A antropofagia oswaldiana está diretamente associada à utopia.

“Principio e fim, a utopia, no pensamento oswaldiano, forma o espaço transistórico, onde se projetam “todas as revoltas eficazes na direção do homem” — também espaço ontológico, entre o que somos e o que seremos, entre, diria Oswald, a “economia do Haver” e a “economia do Ser”. Transformando-se, nesse espaço, de impulso biopsíquico em impulso espiritual, o instinto antropofágico tende à sua própria negação como vontade de poder, na medida em que ele próprio conduz à utopia, e na medida em que utopia significa a absorção, na liberdade e na igualdade, da violência geradora dos antagonismos sociais.” (NUNES, 1990 p38).

É fato que depois de passado o período da efervescência do movimento modernista. A obra de Oswald caiu num certo ostracismo. O resgate veio com o Teatro Oficina e sua montagem de *O Rei da Vela* em 1967, peça teatral publicada por Oswald em 1937. Mais adiante será feita uma abordagem mais minuciosa da peça montada pelo Oficina, por hora, nos interessa anunciar essa questão do resgate. A partir da peça, se deu no Brasil o chamado movimento tropicalista, onde artistas e intelectuais estimulados pela antropofagia oswaldiana promoveram uma inovação no cenário cultural brasileiro. Foi a redescoberta do pensamento oswaldiano, tal fato culminou numa canonização da obra de Oswald de Andrade desde então, principalmente pelo âmbito acadêmico. A utópica antropofagia oswaldiana agora é vista como um conceito a ser deglutido e regurgitado nos mais diversos campos. Por isso se faz necessário entender o que é a antropofagia oswaldiana e recorreremos ao próprio Oswald que explica o significado de antropofagia no começo de sua tese de 1950.

A ANTROPOFAGIA ritual é assinalada por Homero entre os gregos e segundo a documentação do escritor argentino Blanco Villalta, foi encontrada na América entre os povos que haviam atingido uma elevada cultura – Asteca, Maias, Incas. Na expressão de Colombo, comiam los hombres. Não o faziam, porém, por gula ou por fome. Tratava-se de um rito que, encontrado também nas outras partes do globo, dá a ideia de exprimir um modo de pensar, uma visão de mundo, que caracterizou certa fase de toda humanidade. Considerada assim, mal se presta à interpretação materialista e imoral que dela fizeram os jesuítas e colonizadores. Antes

pertence como ato religioso ao rico mundo espiritual do homem primitivo. Contrapõe-se em seu sentido harmônico e comunal, ao canibalismo que vem a ser a antropofagia por gula e também a antropofagia por fome, conhecida através da crônica das cidades sitiadas e dos viajantes perdidos. A operação metafísica que se liga ao rito antropofágico e a da transformação do tabu em totem. Do valor oposto, ao valor favorável. A vida é devoração pura. Nesse devorar que ameaça a cada minuto a existência humana, cabe ao homem totemizar o tabu. Que é o tabu senão o intocável, o limite? Enquanto na sua escala axiológica fundamental, o homem do Ocidente elevou as categorias do seu conhecimento até Deus, supremo bem, o primitivo instituiu a sua escala de valores até Deus, supremo mal. Há nisso uma radical oposição de conceitos que dá uma radical oposição de conduta. (NUNES, 1990 p101)

A questão da alteridade está no cerne da antropofagia oswaldiana, e segundo o antropólogo Luiz Felipe de Alencastro a antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade. E é justamente essa potência de apropriação do alheio para a transformação do próprio pensamento que vem estimulando os antropólogos para a formulação da antropologia contemporânea. O professor de literatura comparada da UERJ, Dr João Cesar de Castro Rocha escreveu um ensaio, onde propôs uma nova imersão na antropofagia oswaldiana pelo viés da alteridade. Ele identificou essa potencia do pensamento oswaldiano e entendeu que nas atuais condições de globalização em que vivemos hoje, se torna necessário entender a antropofagia como um exercício de pensamento diário. Vejamos a interpretação dele:

“O gesto antropofágico, é uma forma criativa de assimilação de conteúdos que, num primeiro momento, foram impostos. Sem mais nem menos: impostos. A antropofagia pretende transformar a natureza dessa relação através da assimilação volitiva de conteúdos selecionados: contra a imposição de dados, a volição no ato de devorá-los. É óbvia a importância de tal procedimento num mundo globalizado; circunstancia que pode criar condições favoráveis para uma formulação teórica renovada da antropofagia.” (RUFFINELLI E ROCHA ,2011, p666).

Em outras palavras ele definiu a antropofagia como “a capacidade de lidar com o simultâneo e com o diverso de maneira produtiva” (Rocha, 2011), E é essa definição de antropofagia que vou utilizar em meu trabalho. Portanto, a partir do próximo capítulo, sempre quando surgir a palavra deglutição, ele estará diretamente relacionada com essa capacidade.

### **3. SEGUNDA DEGLUTIÇÃO: DIREÇÃO DE ARTE NO ESPETÁCULO TEATRAL**

“Quando falamos em direção de arte, estamos nos referindo á concepção do universo espacial e visual próprio a projetos artísticos que caracterizam-se pela situação de imersão do corpo no espaço, alimentando-se essencialmente dessa convivência.” (Hamburger, 2014). Essa afirmação de Vera Hamburger é o ponto de partida para entender a função da direção de arte no espetáculo teatral. Num sentido profissional, a direção de arte no teatro, trata-se, de uma atividade que atua na concepção e execução das visualidades cênicas de um espetáculo, sendo essas visualidades distribuídas em: cenografia, iluminação, figurinos e adereços, maquiagem, cabelos e postigos, projeções e efeitos. Portanto estes elementos são as ferramentas à disposição da direção de arte para a construção da linguagem visual a serviço do espetáculo teatral. Assentada sobre o espetáculo do teatro pós-dramático, a direção de arte é uma área carregada de complexidade e de multiplicidade formal, que por hora gera a necessidade de um conhecimento de característica transdisciplinar. Ao me referir sobre o espetáculo do teatro pós-dramático, estou falando sobre o conceito de Hans-Thies Lehmann, que suscitou numa maior participação do diretor na ré escritura cênica de um texto. É neste contexto que surge a necessidade de uma função como a direção de arte exerce dentro da concepção do espetáculo teatral contemporâneo. Para definir o que é espetáculo recorro a Vera Hamburger novamente que define espetáculo como “evento de expressão artística ou cultural que baseia-se na imersão do espectador-visitante em um espaço visual significativa.” (Hamburger, 2014). Assim chego à conclusão que o trabalho do diretor de arte no espetáculo teatral, está intrinsecamente ligado à questão da presença. Pois a finalidade de uma criação da direção de arte, só se dá na experiência da presença contida no espetáculo, quando a linguagem visual construída pela direção de arte entra em processo de interação com o público.

Um primeiro processo a ser executado pela direção de arte no espetáculo teatral é a concepção. Para conceber um projeto, o diretor de arte necessita ter um conhecimento sobre as matérias que compõem a direção de arte, são elas, espaço, a luz e a cor. Sendo que essas matérias são reveladas no espaço cênico. Sendo o espaço cênico o lugar onde ocorre a ação teatral. E para se conhecer o espaço cênico, o diretor de arte necessita ter conhecimento sobre arquitetura, mais

propriamente sobre a arquitetura cênica, que é construída através do desenho, da geometria e da ótica. Para conhecer e ter domínio da arquitetura cênica é preciso imergir em outra gama de conhecimentos, como; sobre a luz, a cor, a textura, o movimento, etc. É preciso conhecer sobre semiótica, pois a base da concepção de uma direção de arte no teatro está na construção de signos. No teatro pós-dramático a importância da cenografia, junto com as outras visualidades que compõem a direção de arte, passaram a ser considerados como signos atuantes, como linguagens narrativas. Por isso se faz necessário o conhecimento semiótico para a concepção de um projeto. O caráter de pluralismo que a direção de arte apresenta se torna bastante evidenciado no processo de concepção, é neste instante que se dá a pesquisa de referenciais para construir um signo, seja ele disposto por um cenário, figurino ou maquiagem. Lembrando que a direção de arte, de modo simplório, é um signo constituído por outros signos. A afirmação de Vera Hamburger demonstra o trabalho do diretor de arte e sua relação com os signos e a pluralidade, de maneira mais clara.

A direção de arte da cena orchestra as decisões relativas aos elementos do espaço em sua complexidade. Colocam-se em jogo aspectos de natureza diversa: o desenho, a pintura, a tridimensionalidade; o movimento, os gestos, o deslocamento; significados icônicos, simbólicos, funcionais, memoriais e afetivos contidos na matéria e na forma. Entre histórias, casos ou proposições distantes da narrativa, a direção de arte sugere um trajeto espaçovisual para o desenrolar de uma experiência significativa, em percursos labirínticos ou constantes. Através de seus instrumentos, expressa e propõe ritmos, oferece diferentes caminhos para a significação das partes. (HAMBURGER, 2014).

Após a concepção, o diretor de arte parte para a execução. É neste instante que os conhecimentos, principalmente de técnicas aparecem no trabalho da direção de arte. É neste momento que se dá a construção visual e é onde o diretor de arte lida diretamente com o modo de fazer. Onde o diretor de arte engendra uma linguagem visual distribuída pelos elementos que compõem a direção de arte em sua totalidade. Na execução do projeto é que a experiência do fazer de fato acontece para o diretor, pois como vimos no começo do capítulo, as partes do processo de direção de arte que se dá entre a concepção e execução têm como objetivo servir ao espetáculo teatral e só no espetáculo através do contato com o espectador é que a direção de arte encontra sua finalidade, se consolida de fato. Então para o diretor de arte o contato tátil com sua criação ocorre nesse processo de execução. O objetivo

deste capítulo foi o de trazer o que é a direção de arte e a sua função dentro do espetáculo teatral, ao fim deste ensaio, será feito um recorte da direção de arte contida no espetáculo *O Rei da Vela* para mostrar de forma mais objetiva a atuação do diretor de arte num espetáculo e por fim, evoco aqui mais uma definição de Vera Hamburger sobre a direção de arte.

“O espaço cênico é o lugar do rito, do entretenimento e da reflexão. É o espaço de consolidação de uma intenção, da vivência de experiências. Elemento constitutivo da obra, a direção de arte é lugar de pesquisa contínua, que envolve construção ética e formal.” (HAMBURGER, 2014).

#### **4. TERCEIRA DEGLUTIÇÃO: TEATRO OFICINA, PERCURSSO DE DEGLUTIÇÕES ATÉ O REI DA VELA.**

A trajetória do grupo de teatro paulista que hoje se anuncia com o nome de Associação Teat(r)o Oficina Uzya Uzona ou simplesmente Teatro Oficina, iniciou-se no ano de 1958 na Faculdade de Direito, no largo de São Francisco, cidade de São Paulo. Composto por estudantes de Direito no qual estava José Celso Martinez Corrêa, Renato Borghi, Robertinho Costa, Alzira Cunha e Dora Miari, dentre outros (cerca de 40 pessoas integravam o grupo nesta fase), nasce o Oficina nas condições de um grupo de teatro amador e essa é a primeira deglutição a ser feita pelo Oficina, devorar o universo teatral. O primeiro espetáculo realizado pelo grupo foi uma peça autoral escrita por José Celso chamada: Vento forte para papagaio subir e se trata de um texto autobiográfico como define o autor:

Era a minha história. A história de um cara que morava numa cidade pequena, que estava de saco cheio e queria sair de lá. Ele empinava papagaio, pipa. Até que num determinado dia bate um temporal: chega a hora dele, ele tem que ir. Ou ele aproveita aquela brecha ou ele dança de vez e vai se enterrar de vez naquela vida detestável. (CORRÊA E STAAL, 1998 p.23)

O grupo aluga o Teatro dos Novos Comediantes, prédio localizado na Rua Jaceguai 520 (onde mais tarde estabeleceu sede e funciona até os dias atuais) no bairro Bixiga, por três dias para apresentar a peça. A direção do espetáculo ficou a cargo de Amir Haddad que, aliás, dirigiu também os dois próximos espetáculos montados pelo grupo nessa fase, que foram: A Ponte de Carlos Queiroz Telles e A incubadeira, texto também assinado por José Celso. A estreia aconteceu em um dia de greve na cidade, sob a incerteza de que se haveria público ou não, e para a surpresa de todos, estava na plateia o principal crítico teatral paulista do período Décio de Almeida Prado que teve uma opinião positiva a respeito do texto de José Celso, vendo nele um expressivo futuro autor. O espetáculo chegou a vencer um concurso para grupos amadores, promovido pela TV Tupi e que deu certo prestígio ao grupo. Dada a satisfação dessa primeira experiência o grupo decide investir em um novo projeto: a montagem de A Incubadeira. Para a realização deste espetáculo o grupo adotou uma prática para arrecadar fundos, conhecida por “Teatro a Domicílio” que consistia na peregrinação por casas ricas de um bairro de São Paulo encenando três peças. Os recursos adquiridos com essa prática permitiu ao grupo alugar uma sala

conhecida como “Quitanda” localizada na Rua Santo Antônio 1048 e foi a primeira sede oficial do grupo. Com a montagem de *A Incubadeira* no ano de 1959, o Teatro Oficina consegue alguns prêmios no II Festival de Teatro Amador de Santos e alcança certo prestígio de público e crítica. Mas o aspecto mais relevante a se considerar nesse período é a aproximação do então grupo amador com o já profissional grupo dirigido por Augusto Boal, o Teatro de Arena. Esse contato propicia ao Oficina grandes mudanças, dentre elas, a profissionalização do grupo. Outro aspecto importante a destacar sobre esse contato segundo Silva (1981) “Foi justamente o Teatro de Arena que, de certa maneira, orientou o grupo para a busca de um teatro que poderia ser definido como ‘preocupado socialmente’”. Onde podemos identificar mais uma deglutição, a estética do Teatro de Arena e consequentemente Stanislavski.

A aproximação dos dois grupos possibilitou aos integrantes do amador grupo Oficina, acesso ao “Método” do russo Constantin Stanislavski, devido aos constantes e intensos laboratórios ministrados por Boal durante o ano de 1960, sendo essa a contribuição mais expressiva do encenador para os inexperientes intérpretes do Oficina. A parceria entre Oficina e Arena rendeu a montagem de dois espetáculos, o primeiro foi *Fogo Frio* texto de Benedito Ruy Barbosa e foi montado na sede do próprio Teatro de Arena e dirigido por Augusto Boal. O segundo espetáculo foi uma adaptação feita por José Celso e Boal de um roteiro cinematográfico do pensador francês Jean-Paul Sartre intitulado *A Engrenagem*, que tem como mote principal os movimentos revolucionários na sociedade. A autorização para a adaptação foi concedida pessoalmente por Sartre durante sua visita ao Brasil. O espetáculo estreou em outubro e ficou por duas semanas em cartaz no Teatro Belas Vista e depois foi apresentado em alguns sindicatos pela cidade de São Paulo. O espetáculo obteve sucesso de crítica e deu um salto qualitativo na produção artística da trupe amadora do Oficina. Mas também sofreu cortes da censura, levando o grupo a fazer uma manifestação pública no Monumento do Ipiranga, onde os atores ficaram amordaçados em frente ao monumento por um tempo.

Apesar do salto qualitativo que o grupo estava ganhando ao trabalhar com Boal, algumas divergências surgem, principalmente por questões de ordem ideológicas. Vejamos o que disse José Celso a respeito da relação com o Arena:

Na realidade, o nosso teatro era literalmente emocionante, comovente mesmo! E, para o Boal, “esse troço”, quer dizer, o Oficina, era algo secundário na vida dele: não passávamos de um grupinho amador que ele estava ajudando temporariamente. Na realidade, ele não dava muita força para gente e acabava me deixando muito livre porque tinha sempre que sair para fazer as coisas serias dele. (CORRÊA E STAAL, 1998 p.25)

O grupo sente a necessidade de se profissionalizar e seguir seu próprio caminho, o ano é 1961. Durante uma assembleia com a presença dos 40 integrantes do grupo, é decidido que o passo da profissionalização vai ser dado, alguns discordam e deixam o grupo. Ao fim seis sócios abrem a agora empresa “Companhia de Teatro Oficina Ltda”, são eles; José Celso, Renato Borghi, Ronaldo Daniel, Paulo de Tarso, Flexa e Jairo Arco. Para sediar a companhia eles alugam novamente o prédio na Jaceguai 520, que necessitava de uma reforma e para essa empreitada a companhia realizou uma trabalhosa campanha para arrecadação de fundos. O projeto ficou a cargo do arquiteto Joaquim Guedes e após executada as obras, um fato relevante para o teatro brasileiro se deu; Uma nova forma de espaço teatral foi inaugurada. O espaço teatral era constituído por uma combinação de arena com o palco italiano, que permitia uma proximidade e contato direto dos atores com o público. Chegou a hora de o Teatro Oficina deglutir a realidade do teatro profissional no Brasil.

O espetáculo escolhido para a estreia profissional foi o texto do autor norte-americano Clifford Odets chamada *Awake and Sing* que foi traduzida para *A Vida Impressa em Dolár*, peça propicia ao aprofundamento no “Método” de Stanislavski e para isso o Oficina convida Eugenio Kusnet para ministrar um curso de interpretação para os atores. Ao fim de seis meses de ensaios e pesquisas, o espetáculo estreia em 16 de agosto de 1961 numa noite de festa, pois se tratava também da inauguração do novo teatro e contando com a presença de varias personalidades como a primeira dama da cidade de São Paulo Maria Prestes Maia. O espetáculo marca o inicio de uma batalha a ser devorada, que acompanhará o Teatro Oficina por toda sua trajetória, a Censura. Após assistir ao espetáculo, a Secretaria de Segurança Publica do Estado de São Paulo representada pelo Departamento de Diversões Publicas exigiu que o grupo promovesse mudanças na peça, começando pelo próprio titulo. Além disso, a censura resolve interditar o teatro baseada em uma

lei de edificações de 1928, pois a plateia do teatro foi construída sobre rampas. O espetáculo fica proibido e após intensas negociações o Oficina consegue colocar a peça em cartaz novamente, a reestrela aconteceu no dia 23 de agosto e o espetáculo obteve sucesso imediato de público e crítica. No mesmo ano o grupo ainda monta o texto de Augusto Boal, José do Parto à Sepultura, sendo que este não teve grande relevância e uma breve existência, este espetáculo levou o Teatro Oficina a anunciar publicamente a ruptura com o Teatro de Arena.

Em 1962 o grupo monta *Um Bonde Chamado Desejo*, texto de um dos grandes dramaturgos da época, Tennessee Williams. Sendo este outro espetáculo usado como suporte de aprofundamento ao “Método” de Stanislavski, foi dirigido por Boal. O espetáculo inaugura no Teatro Oficina um hábito de convidar grandes nomes do teatro brasileiro para contracenar junto com os atores do grupo. A fórmula funciona bem e o espetáculo foi um grande sucesso de bilheteria. No mesmo ano o grupo ainda monta *Todo Anjo é Terrível* de Ketti Frings com direção de José Celso. O espetáculo é montado com o mesmo processo usado em *Um Bonde Chamado Desejo* e apesar de considerável sucesso da crítica, a bilheteria foi praticamente um grande fracasso, causando assim o primeiro choque de realidade no grupo a respeito dos meios de se manter uma companhia profissional de teatro, seria uma primeira crise. Ainda no fim de 1962 o grupo estreia *Quatro num quarto*, texto trazido por Eugênio Kusnet que tinha o título original de *A Quadratura do Círculo*, O texto é uma comédia russa do autor Valentin Katalev e para a direção o grupo convida o encenador Belga Maurice Vaneau. A peça estreia em 28 de dezembro e conquista talvez o maior sucesso de bilheteria do Oficina, o espetáculo ficou em cartaz por nove meses. Devido ao enorme sucesso de bilheteria o grupo ainda montaria a peça nos próximos cinco anos seguintes.

No ano de 1963 o Oficina monta um dos mais expressivos sucessos do grupo, trata-se do texto do autor russo Máximo Gorki, *Pequenos Burgueses*. Espetáculo cujo crítico Sábato Magaldi afirmou após treze anos da estreia que foi o melhor espetáculo realista já encenado pelo teatro brasileiro. O grupo estava se aprofundando nos autores soviéticos e o texto de Gorki caía muito bem à realidade brasileira daquele período. A estreia aconteceu no dia 30 de agosto e nos primeiros dias em cartaz a média de público foi razoável, o que mudaria a partir da segunda

semana de apresentações, quando o público descobre a grandeza da peça e o quanto ela estava próxima da realidade brasileira, sucesso estrondoso a partir de então. O sucesso leva o grupo a fazer uma turnê nacional, passando por Rio de Janeiro, Brasília e indo parar mais tarde em um festival no Uruguai. O espetáculo foi deveras importante para o desenvolvimento do grupo e remontado inúmeras vezes nos anos seguintes, vejamos o que diz Fernando Peixoto que integrava o grupo nesse período:

E quem tivesse tido a ideia de seguir cada nova montagem de Pequenos Burgueses encontraria um insubstituível centro de reflexão para compreender o processo de desenvolvimento do Oficina: do realismo psicológico e social a uma versão crítica quase distanciada, que passa a uma incorporação do radicalismo antropofágico até, surpreendentemente, servir de veículo a uma montagem irretorquível de anárquica contracultura...” (PEIXOTO 1982 p.41)

Pequenos Burgueses saiu de cartaz em abril de 1964 logo após a reviravolta política sofrida no país, o presidente João Goulart foi deposto e os militares assumiram o controle do Brasil. Como saída econômica o Oficina montou Toda Donzela tem um Pai que é uma Fera, texto de Glaucio Gil e foi dirigida por Benedito Corsi. Os conturbados dias do ano de 1964 provocaram no grupo a necessidade de montar uma peça que dialogava com a atual situação do país, como uma espécie de “resposta cênica ao movimento político de março de 1964” (SILVA, 1981). A escolha cai sobre o texto de um dos mais expressivos dramaturgos alemães, Max Frisch e trata-se de Andorra, texto cujo tema central funcionava como uma metáfora perfeita daqueles dias de 64. O grupo também viu no texto um interesse de viés estrutural que proporcionou uma mudança na direção de suas pesquisas, começava a deglutição de Bertolt Brecht e sua concepção do Teatro Épico. A montagem foi feita com um misto de realismo e teatro épico, marcando o início das pesquisas do grupo a cerca do teatro épico de Brecht. O espetáculo estreou no dia 10 de outubro de 1964 e recebeu muitos elogios da crítica que chamou de primorosa a montagem do Oficina. O sucesso da peça juntamente com Pequenos Burgueses deu reconhecimento internacional para o grupo ao se apresentar no Festival de Atlanta no Uruguai e receber alguns prêmios. Ao todo o Oficina recebeu cerca de 10 prêmios no ano pela montagem de Andorra. Em 1965 o espetáculo continua em cartaz sob a direção de Fernando Peixoto, já que José Celso muito interessado no

teatro épico parte para um estagio na Berliner Ensemble, companhia alemã que dava prosseguimento as pesquisas de Bertolt Brecht.

Quando Zé Celso retorna ao Brasil com a experiência adquirida no contato com a Berliner, o grupo escolhe para a próxima montagem mais um texto de Gorki, traduzido por Zé Celso e Fernando Peixoto, *Os Inimigos*, texto realista e montado com uma concepção épica. O espetáculo teve como parceiro e coprodutor Joe Kantor e segundo Fernando Peixoto foi uma “grande produção com extraordinária solução visual e cenográfica de Flávio Império.” [Peixoto, 1982]. A montagem permitiu ao grupo deglutir de vez a concepção brechtiana do fazer teatral. A estreia aconteceu no dia 22 de janeiro de 1966 e mais uma vez foi bem recebida pela crítica, reafirmando o patamar elevado que o Teatro Oficina havia alcançado no cenário teatral brasileiro. O sucesso da bilheteria não foi tão expressivo quanto em *Pequenos Burgueses*, mas as apresentações seguiam e chegou até fazer uma curta temporada no Rio de Janeiro.

No dia 31 de maio do mesmo ano, a sede do Oficina na Rua Jaceguai é tomada por um incêndio de grandes proporções e fica praticamente destruída em sua totalidade, restando apenas as paredes. Após o incêndio acontece uma grande mobilização da classe teatral de São Paulo e também de políticos e jornalistas para os planos de reconstrução do teatro. O grupo decide remontar os espetáculos de mais sucesso, entre eles, *Quatro Num Quarto*, *Andorra* e *Pequenos Burgueses*. “Auto-deglutição”, era chegado o momento de devorar a sua própria história. O projeto para recuperar o teatro ficou a cargo de Flávio Império e Rodrigo Lefèvre e “foi pensado para ser um espaço de caráter provisório” como definiu o próprio Flávio. Enquanto as obras corriam com muitas dificuldades, devido a questões financeiras, o grupo realizava as apresentações na sede do TBC. Surgiu neste período uma busca do grupo por um texto a ser montado para a reinauguração do teatro. Após muitas discussões entre o grupo e sugestões não aprovadas, Luiz Carlos Maciel levou o grupo a reler Oswald de Andrade e numa noite Renato Borghi em seu apartamento leu *O Rei da Vela* em voz alta, e o grupo ficou encantado com a peça e decidira naquele instante que seria o texto a ser montado. Vejamos o que diz José Celso:

O Oficina procurava um texto para a inauguração de sua nova casa de espetáculos que ao mesmo tempo inaugurasse a comunicação ao público de toda uma nova visão do teatro e da realidade brasileira. As remontagens que o Oficina foi obrigado a realizar por causa do incêndio estavam defasadas em relação a sua visão do Brasil desde anos, depois de abril de 1964. O problema era o do aqui-agora. E o aqui-agora foi encontrado em 1933 em O rei da vela de Oswald de Andrade. (CORRÊA E STAAL, 1998 p85)

O espetáculo estreia no dia 29 de setembro de 1967, marcando também a inauguração do novo espaço teatral, numa festa com a presença de muita gente importante. As reações pós-apresentação foram diversas e adversas, tanto da crítica, quanto do público, além de causar um frisson nas autoridades que tentou censurar o espetáculo, censura que viria a acontecer em 1968 após o ato institucional número cinco. O fato é que o teatro brasileiro presenciava naquele instante uma abrupta transformação em seu fazer teatral, uma espécie de ruptura no modo de fazer que fosse além das questões puramente estéticas. Essa transformação levou O Rei da Vela do Teatro Oficina a se tornar um marco na dramaturgia nacional. E para o grupo este espetáculo representou um primeiro momento de regurgitar o que havia devorado em seu percurso até então, foi o momento de assumir a antropofagia oswaldiana que acompanha a existência do grupo até os dias de hoje.

## **5. QUARTA DEGLUTIÇÃO: O REI DA VELA DO TEATRO OFICINA.**

### **5.1. REI DA VELA POR OSWALD DE ANDRADE:**

Considerado como o primeiro texto moderno de teatro no Brasil, *O Rei da Vela*, texto de Oswald de Andrade publicado em 1937, relata com uso de uma linguagem modernista e guiada pelo recurso do humor, a história de Abelardo I, o proprietário de uma fábrica de velas que enriquece após a crise de 1929, emprestando dinheiro a juros. A peça é dividida em três atos, sendo que o primeiro e o terceiro se passam no escritório de usura de Abelardo I na cidade de São Paulo, já o segundo é ambientado em uma ilha tropical na baía de Guanabara. O enredo se desenvolve com a ascensão do impiedoso agiota Abelardo I que após a falência das empresas de energia elétrica, vê seu patrimônio aumentar consideravelmente ao vender velas para a população, daí o título de Rei das velas. Ele também mantém outras atividades lucrativas paralelas, como a agiotagem. No seu escritório de usura com a ajuda de seu empregado Abelardo II, ele faz seus negócios e a cobrança de seus credores de forma inescrupulosa. Abelardo II era um socialista que será o sucessor de Abelardo I. Ainda no escritório aparece a figura de Mr Jones, um personagem de naturalidade norte-americana que representa o capital estrangeiro e era o verdadeiro patrão, o real investidor por trás dos negócios do Rei da vela. Heloisa de Lesbos é a noiva de Abelardo I, filha da aristocracia falida e sendo este o fator determinante para o casamento de ambos, mais um negócio, a união da burguesia com a aristocracia. A trama é estruturada por estes três personagens principais, sendo Abelardo I representando a burguesia, Heloisa representando a Aristocracia e Mr Jones trazendo o papel do capital estrangeiro. Ainda temos o núcleo de personagens que compõem a família falida de Heloísa. O texto é altamente carregado de uma carga sexual. Kátia Eliane Barbosa traz uma interpretação bastante assertiva da metáfora por traz da peça de Oswald.

“Em *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade retrata a sociedade em que vive os intelectuais que se vendem ao poder, as alianças entre o imperialismo e a burguesia nacional, a hipocrisia da família reacionária brasileira, as relações da igreja com o poder, etc. Mostrando de forma cômica, satírica, e farsesca a tradição rural do país, que em meio a uma nascente industrialização e modernização da sociedade, continua arcaico e retrógrado. A peça investe contra uma burguesia que defende o pilar Tradição, família e propriedade, responsável por sustentar a estrutura desta sociedade hipócrita, mantendo seus mecanismos de poder funcionando como uma engrenagem.” (BARBOSA, 2003).

## **5.2. REI DA VELA POR TEATRO OFICINA:**

O espetáculo O Rei da Vela montado pelo Teatro Oficina em 1967, foi um dos maiores sucessos de público no teatro brasileiro. E também fez sucesso em apresentações no exterior, se apresentando em dois festivais, o de Nancy na França e o de Florença na Itália. Além do sucesso de bilheteria, o espetáculo foi considerado como um marco na forma teatral vigente no país até então. A cena teatral brasileira seguia de certa forma duas vertentes principais. De um lado tínhamos o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), que foi uma companhia de deveras importância para a cena nacional, principalmente no sentido de preocupação com a formação e profissionalização dos atores, além da profissionalização do próprio teatro brasileiro, elevando-o a outro patamar estrutural. A estética de produção do TBC era guiada pelas tendências do teatro europeu, levando o grupo a adotar um rigor estético nas produções. O público do TBC era basicamente formado pela burguesia paulistana, o grupo foi o primeiro no Brasil a se preocupar de fato com a bilheteria dos espetáculos e ficou conhecido por buscar a união do divertimento com a cultura. Dentre os espetáculos de grande sucesso do grupo podemos citar o texto Entre Quatro Paredes, texto de Jean-Paul Sartre e foi dirigido por Adolfo Celi. Do outro lado tínhamos o Teatro de Arena, grupo que produzia seus espetáculos guiados por uma preocupação político-social, associada ao compromisso de uma busca por uma dramaturgia nacional. As montagens do Arena eram feitas com uma produção de baixo custo, indo de contramão a realidade do TBC e eram destinadas para um público de classe-média, sendo uma grande parte formada por estudantes. O Teatro de Arena teve algumas montagens de grande sucesso e importância para o teatro brasileiro, dentre eles, Arena conta Zumbi, texto de Augusto Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com montagem dirigida por Boal. O Teatro Oficina até então era visto como um meio termo entre Arena e o TBC. É então em O Rei da Vela que o Oficina se desvencilha dessa comparação, era a construção da identidade do grupo, do jeito Teatro Oficina de fazer teatro, jeito esse conduzido por Zé Celso que se transformaria a partir desse espetáculo num dos maiores encenadores brasileiros e talvez mundial. Foi o início das pesquisas do encenador que desencadeará na formulação de uma nova linguagem teatral, adotada desde então pelo grupo, que Zé Celso denomina de "Te-Ato". O grupo colocou em prática na montagem a compreensão da antropofagia proposta por Oswald de Andrade.

“O espetáculo deveria ser um devorador, estético e ideológico, de todos os obstáculos encontrados. Seria o desvencilhamento das influências que marcaram o grupo: Stanislavski, Brecht, Brecht via Berliner Ensemble, todas enfim, na ordem, deveriam ser deglutidas.” (SILVA, 1981 p48).

As tais deglutições foram regurgitadas na concepção do espetáculo do seguinte modo: Para cada ato da peça foi pensado uma estética, assim foram três atos e três estéticas diferentes realizadas. No primeiro ato a deglutição foi o realismo crítico de Brecht e ainda contava com elementos do teatro de variedades e elementos circenses. O segundo que se passava no Rio de Janeiro, teve como deglutição principal, o Teatro de Revista. Já o terceiro ato era uma tragicomédia contada através da Ópera. Na montagem de Zé Celso, ainda temos a adição de outros três personagens. A montagem tem uma importância histórica que vai além do campo das artes cênicas. O país passava por um turbulento período de debates políticos, reflexos do golpe militar de 64 e a montagem do espetáculo representou um momento de ruptura na forma de leitura do processo histórico brasileiro, ao escancarar com recursos da comicidade as relações de poder no país. Além de ter sido essencial na inovação dos padrões estéticos no período, juntamente com o disco manifesto *Tropicália ou Panis et Circencis*, organizado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Rogério Duprat, dentre outros e a obra *Tropicália* do artista plástico Hélio Oiticica. O impacto causado pela montagem do *Rei da Vela* em 67 é um prato cheio para várias discussões em diversos campos, porém atentarei de forma objetiva nessa pesquisa ao que convém o campo estético da peça, mais propriamente, analisarei a presença da Direção de Arte contida no espetáculo, através de recortes nas matérias que competem à direção de arte, como: Cenografia, Figurinos, Maquiagens, iluminação, etc.

### 5.3. RECORTES NA DIREÇÃO DE ARTE:

Como vimos no segundo capítulo, o diretor de arte é o profissional que atua na concepção e execução das visualidades cênicas presente em um espetáculo. Na montagem do Oficina, podemos assimilar a direção de arte à Hélio Eichbauer, pois foi ele que concebeu e executou a cenografia, figurinos, maquiagens, adereços. A iluminação foi concebida em parceria com Zé Celso. Lembrando que em 1967, ano da montagem, ainda não tínhamos essa figura do diretor de arte no teatro, pelo menos não aos moldes que apresentamos neste trabalho. Por se tratar de um recorte na direção de arte e com intuito de objetividade, elegi apenas três elementos pertencentes ao universo da direção de arte para ser analisadas; Cenografia, Maquiagem, Figurinos e Adereços. No que diz respeito aos figurinos e adereços, elegi quatro personagens dentre os vários existentes na montagem para ser analisados e à maquiagem, elegi dois personagens. Já a cenografia será analisada em sua totalidade.

#### **Cenografia em O Rei da Vela:**

Os cenários criados por Hélio Eichbauer para o espetáculo, exemplificaram de forma assertiva, o quanto a cenografia dentro do teatro pós-dramático se torna uma linguagem importante e atuante dentro do espetáculo. A cenografia de O Rei da Vela ao lado da cenografia concebida por Tomás Santa Rosa em 1943 para a peça Vestido de Noiva, são consideradas como ponto de ruptura no que diz respeito ao espaço cênico, tornando-se assim, um marco no teatro moderno brasileiro.

No primeiro ato a principal referencia que guiou a concepção geral foi o Circo, sendo essa referencia circense bem identificada na presença de uma jaula dentro do escritório de usura de Abelardo I, onde transcorre a ação. E para conceber a cenografia Eichbauer decidi seguir a rubrica deixada no texto por Oswald, quase a rigor, salvo algumas pequenas adaptações que consideraremos mais adiante. Para começarmos a análise vejamos o que diz a rubrica:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prantuário, peça de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS.

(ANDRADE, 1976 p11).

A rubrica de Oswald revela um processo de bricolagem a ser adotado na concepção do cenário, como aponta Carlos Gardin; “A cena, pelas rubricas, mostra-se atravancada por uma infinidade de objetos montados em processo de bricolagem.” (Gardin, 1995). Eichbauer compreendeu e deglutiou as rubricas de Oswald que apontavam essa mistura de elementos cênicos, estilos e cores. E então criou o escritório para o primeiro ato. Vejamos a seguir as imagens do croqui e uma fotografia do cenário:



Figura 1. Croqui de Eichbauer para o primeiro ato. Fonte: Cartas de Marear.



**Figura 2. Cenário do primeiro ato. Fonte: Freedi Kleemann.**

É importante lembrar que a sede do Oficina acabava de passar por uma reforma. O palco ficou com as seguintes proporções; 8,50 m de largura, 10 m de altura e 9,00 m de profundidade. E por influencia do contato com a Berliner Ensemble, foi instalado um palco giratório controlado por sistema eletrônico e as maquinarias, urdimentos e varas do teatro ficavam a vista do publico. Este fator influenciou diretamente no trabalho de Eichbauer. Como demonstrado pelas imagens à cima, o escritório foi montado no centro, mais precisamente sobre o palco giratório que foi coberto por um tapete redondo, com uma mancha de um vermelho intenso que lembrava manchas de sangue e até cera de vela derretida, uma estética deglutida das historias em quadrinhos de terror, o tapete também lembrava um picadeiro de circo. A paleta de cores seguia a estética do realismo critico derivada da deglutição da estética presente no espetáculo *Ascensão e queda de Arturo Ui*, de Bertolt Brecht. Era composta sob a predominância de cores escuras e quebrada em contraposição por um verde e amarelo. Sendo esta contraposição advinda da deglutição da fase “verde-amarelismo” dos pintores modernistas brasileiros. As mobílias indicadas por

Oswald foram mantidas, dentre eles, a escrivaninha estilo Luís XV, o divã futurista e a janela no fundo. E uma primeira adaptação feita por Eichbauer se refere ao quadro da Gioconda, para a aproximação com a realidade brasileira, foi colocado em seu lugar um retrato de Getúlio Vargas. O prontuário indicado pela rubrica também teve uma palavra adaptada, no lugar de “Liquidações” foi colocada a palavra “Firmes” e ficou no fundo da cena à direita do escritório com uma proporção de aproximadamente 2 m de largura por 3 m de altura. Ao lado direito do prontuário ficava a porta de entrada da cena e a grade da jaula que se abria para os fundos do teatro. O mostruário de velas ocupava todo o espaço cênico, havia velas muito grandes suspensas pelo urdimento e outras menores colocadas através da técnica do aplique. E por último a principal adaptação feita por Eichbauer na rubrica de Oswald. Foi inserido um boneco gigante de Abelardo I à esquerda do escritório, na boca de cena. Este boneco tinha entre as pernas um enorme canhão de luz, numa alusão fálica e do poder do rei da vela, pois durante a ação, o canhão de luz lançava focos nos clientes mal pagadores, numa espécie de fuzilamento.

Para o segundo ato Eichbauer, diferentemente do primeiro, não seguiu em rigor as rubricas do texto e então alguns elementos indicados por Oswald não foram colocados na montagem. A estética principal que guiou a concepção deste ato foi a do Teatro de Revista, além da clara influência do carnaval brasileiro, este ato foi intitulado como Ato da Frente Sexual Única. O telão criado para o fundo da cena por Eichbauer se transformou em uma verdadeira obra de arte à parte. E foi um dos inspiradores maior para o movimento tropicalista e renovação estética ocorrida no período. Para conceber o telão, Eichbauer deglutiou como referência os traços de pintores brasileiros modernistas, principalmente nas obras de Lasar Segall e Tarsila do Amaral e a referência dos telões ao estilo do teatro de revista. A paleta de cores foi uma verdadeira explosão tropical de cores quentes e resultou num telão representando um Rio de Janeiro ao olhar do estrangeiro, uma Guanabara utópica, lugar de farra e libertinagem, ócio da burguesia, criando um ambiente de total delírio tropical. As bordas do telão foram pintadas com bananeiras, sendo que o desenho dos caules fazia uma alusão ao calçadão de Copacabana.

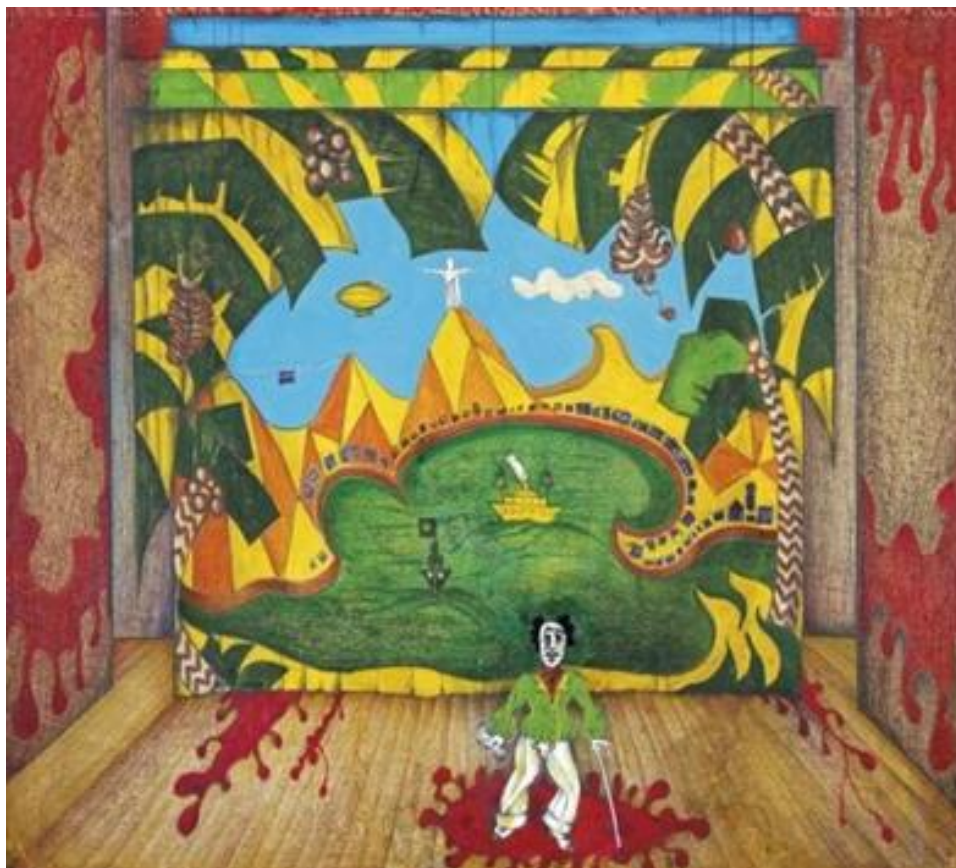


Figura 3. Croqui do segundo ato. Fonte: Cartas de Marear.



Figura 4. Cenário do segundo ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

Ainda fazia parte da cenografia, bambolinas cortadas em formato de folhas de bananeira que ornavam as bordas superiores do telão, um guarda-sol, uma cadeira estilo praia (espreguiçadeira), um balanço enfeitado com flores e cobras. E o tapete redondo do primeiro ato que foi mantido no centro da cena. Para encerrar o segundo ato, um painel com um verso de Olavo Bilac descia do urdimento com os dizeres “Criança, nunca verás um país igual a este”. O terceiro ato se passa a noite e novamente no escritório de Abelardo. A rubrica de Oswald indica algumas mudanças no cenário. Vejamos a rubrica:

O mesmo cenário do primeiro ato, à noite. A cena está atravancada de ferro velho penhorado a uma casa de Saúde. Uma maca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre uma mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I. (ANDRADE, 1976 p99).

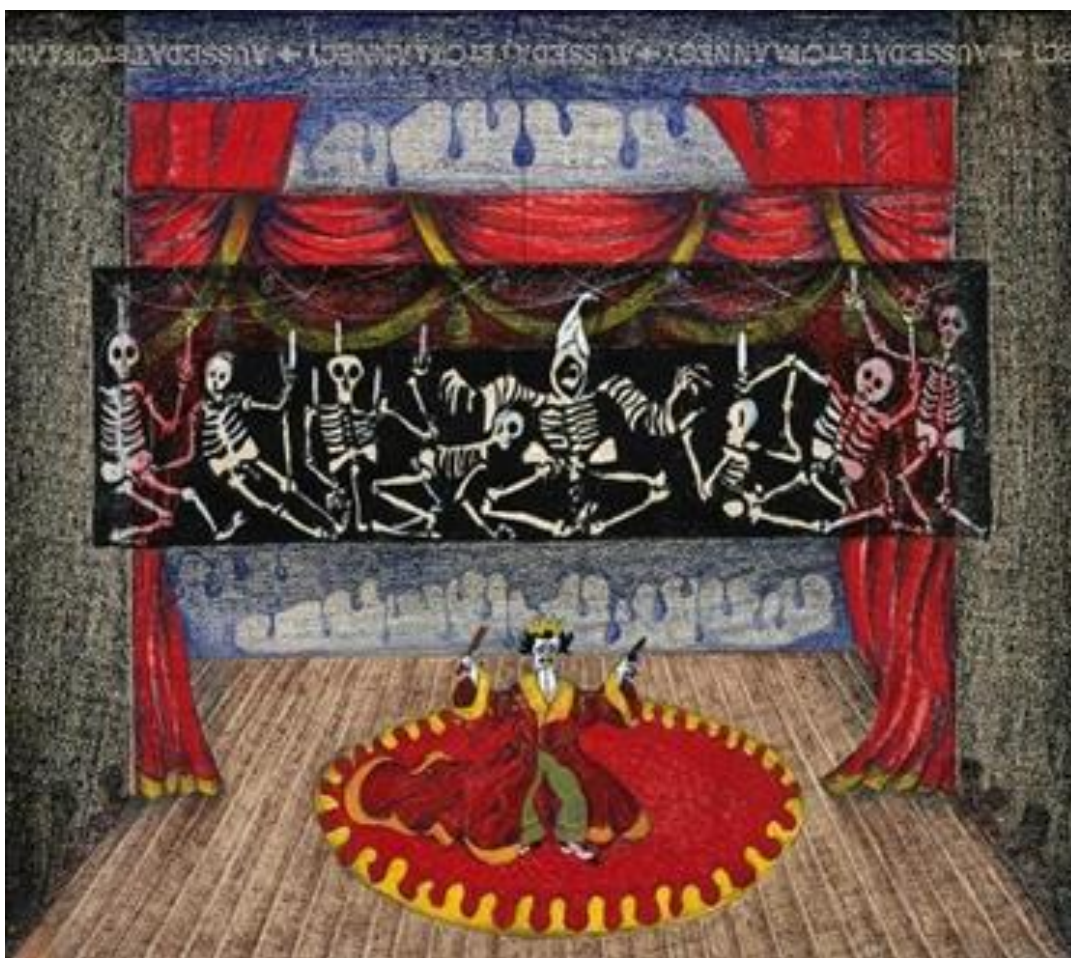


Figura 5. Croqui de Eichbauer para terceiro ato. Fonte: Cartas de Marear

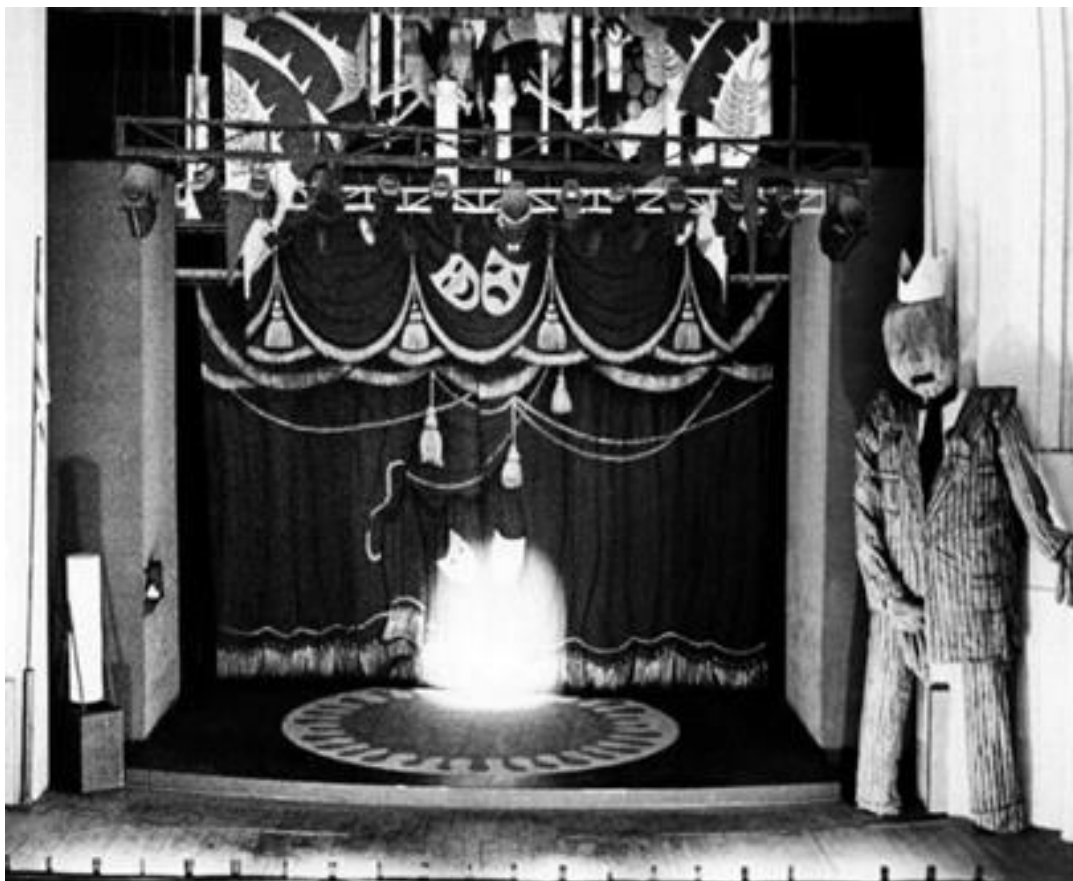


Figura 6. Cenário do terceiro ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

Para este ato, definido como uma tragicomédia da morte foi escolhida o estilo da Opera como a forma de comunicar essa tragicomédia, uma opereta brasileira guiada pela musica de Carlos Gomes, O Escravo. Este estilo foi a principal deglutição para a concepção estética deste ato. Eichbauer resolveu manter o cenário do primeiro ato, mas assim como no segundo, ele não seguiu a rigor a rubrica. Para este terceiro ato, as mobílias do escritório e a janela são retirados da cena e dos elementos indicados por Oswald, apenas a cadeira de rodas foi inserida na cena. A paleta de cores novamente é formada por cores escuras. Para o inicio do ato foi pintado um telão complementado com uma cortina aveludada e de franjas douradas, típica cortina usada na cenografia de operas. Ainda no alto da cortina foi colocada as mascaras da tragédia e da comedia. O tapete redondo no centro da cena também foi mantido neste terceiro ato. O Oficina ainda criou um epilogo após esse terceiro ato, era a missa negra para a realização do casamento de Abelardo II e Heloísa de Lesbos. Para o epilogo foi pintado painéis que desciam do urdimento, com imagens sombrias de caveiras segurando velas, este painéis estavam cobertos por tules

negros. E no encerramento da peça, descia também do urdimento um último telão pintado de branco e com bordas negras, representando um cartão de luto. O telão exibe um trecho de outra peça de Oswald de Andrade, *A Morta*.

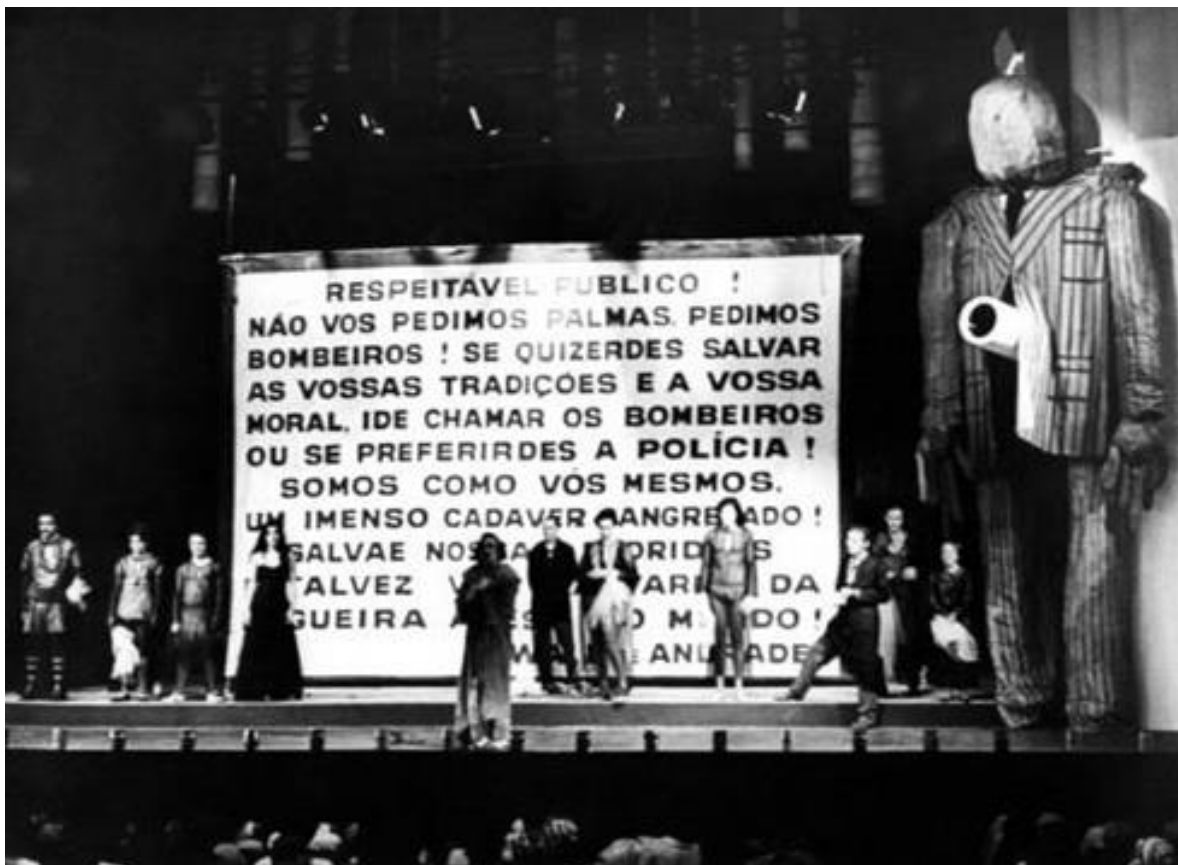


Figura 7. Cenário do epílogo. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

O projeto desta cenografia feita por Hélio Eichbauer foi muito premiada e também foi exposta em diversas oportunidades pelo mundo a fora, transformando-se assim em uma verdadeira obra de arte à parte do espetáculo e sendo a principal influência para o movimento tropicalista no Brasil. Para encerrar vejamos o que o próprio Eichbauer diz a respeito deste projeto.

(...) Era uma estética policromada, figurativa, alegórica e caricatural do Brasil do Estado Novo, muito próxima do ufanismo pregado pela “Revolução” de 1964. (...) Quando olho para a maquete da peça e para o tempo que passou (45 anos!), sorrio procurando algum fato escondido na memória e o teatro parece um brinquedo infantil (Tropical), que lembra os cenários das chanchadas da Atlântida, dos teatros de revista da Praça Tiradentes, dos filmes de Carmem Miranda e dos pintores modernistas dos anos de 1920. Um

cocktail tutti-frutti de alegorias do barroco tropical. (EICHBAUER, 2013 p166).

**Figurinos e adereços:**

Como explicitado na introdução deste capítulo, existe uma alta quantidade de personagens em O Rei da Vela e para obter uma objetividade na pesquisa, elegi quatro personagens para fazer uma análise em sua caracterização visual. Escolhi os personagens principais da peça e farei uma análise dos figurinos concebidos para cada um dos três atos. Se o espetáculo todo foi concebido pelo viés de devorar várias estéticas, nos figurinos essa afirmação aparece de uma forma bem evidenciada. A principal referencia deglutida por Hélio Eichbauer para a concepção dos figurinos, foi sem dúvida o Construtivismo Russo, pois em O Rei da Vela, como nos espetáculos produzidos no construtivismo, não há uma divisão entre figurinos e cenário, tudo faz parte da cenografia. Na análise detalhada dos personagens elegidos, mostrarei essas deglutições mais exemplificadas.

**Abelardo I:**

O primeiro ato da peça tem o sentido de apresentar o personagem e trama ao seu entorno, assim, Abelardo I surge na cena apresentado o seu status, o rei da vela, um empresário bem sucedido, um burguês em total ascensão. Oswald de Andrade não deixou sugestões para o figurino neste ato e então Eichbauer e o grupo foram buscar na sociedade do espetáculo, mais propriamente na cultura de massa, a inspiração para conceber o figurino. O resultado da pesquisa levou Eichbauer até a imagem de políticos populistas no Brasil e este fato guiou a concepção do figurino usado por Abelardo I neste ato. Ele entra em cena vestido com o conjunto de terno escuro com listras finas (risca de giz) e de ombros largos, acompanhado de um colete branco e gravata, as calças eram largas e seguia o conjunto do terno, os sapatos eram bicolores e típicos dos malandros cariocas. Ele ainda usava dois adereços neste ato; o primeiro era um suporte (suspensório) e o segundo acessório com uma função muito importante era a coroa do rei da vela. Uma coroa feita de lata, mais precisamente a lata de uma marca de fluidos para veículos, a Shell, uma empresa de petróleo norte americana. Vejamos a imagem a seguir:



Figura 8. Abelardo I no primeiro ato. Fonte: Freedi Kleemann.

No segundo ato Abelardo I aparece representando os momentos de ócio. Como todo o tom do segundo ato foi criado sobre a paleta de cores tropicais, cores mais vivas e leves. Nota-se uma clara referencia à Chacrinha, e pelas cores, verde e amarelo, é possível entender logo de cara que representava uma figura bem brasileira. O figurino de Abelardo I foi concebido com o cetim, ele usa uma camisa de cetim verde, uma calça amarela feita de veludo e com suspensórios da mesma cor, que ainda trazia uma aplicação na altura das genitálias no formato de uma cueca. Um lenço em torno do pescoço. E por ultimo um boné também da cor verde, o sapato era o mesmo do primeiro ato. Como a imagem a seguir nos mostra:



Figura 9. Abelardo I no segundo ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

No terceiro ato Abelardo I aparece para sua queda e mesmo assim ostentando a sua condição burguesa de luxo, ele entra em cena trajando um robe de cor rubra estampado, que lhe conferia uma figura caricata, pois a cauda era muito comprida e se arrastava enquanto o ator se movia, os punhos e a gola seguiam a estética e era demasiadamente largos, o robe era amarrado na cintura por uma corda. Ele ainda usava por baixo do robe, uma camiseta branca pintada na altura do peito com a reprodução do tapete vermelho do cenário. O sapato foi o mesmo dos atos anteriores. Ele ainda usava como adereço a mesma coroa de lata do primeiro ato.



Figura 10. Abelardo I no terceiro ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

### **Heloísa de Lesbos:**

Para o primeiro ato, Oswald de Andrade indicou que Heloísa entrava na cena vestida de homem. Heloísa de Lesbos filha de uma família aristocrata é uma mulher independente que fumava em público. Eichbauer foi deglutir as referências para conceber o figurino de Heloísa no primeiro ato, nos movimentos feministas do início do século XX, quando as mulheres para impor-se perante a sociedade, vestiam-se com ternos, sendo que o terno era o traje símbolo do poder masculino. Para Heloísa foi concebido um conjunto de terno totalmente branco, o conjunto branco tinha a função de aproximar a figura de Heloísa ao malandro carioca que se vestia totalmente de branco. O sapato completava essa simbologia, pois era um sapato social bicolor. E completava o figurino, um chapéu panamá. Foi usado também um adereço para indicar a classe social a qual sua família pertencia, um enorme ramo de café que representava os aristocratas cafeeiros paulistas. Era usado como um broche na lapela do paletó. E ela também usava o suporte confeccionado sobre a calça. Conferir na imagem a seguir.



Figura 11. Heloísa no primeiro ato. Fonte: Hamilton/CPDoc JB.

No segundo ato Heloísa faz duas entradas com figurinos diferentes, na primeira entrada foi concebida por Eichbauer uma vestimenta mais informal, indo de encontro com a ambientação do segundo ato. Heloísa entra vestida com uma camisa regata e com calça de corte esportivo, o tecido da calça era um cetim brilhante. O sapato era o mesmo bicolor. O figurino ainda contava com um adereço, um turbante que lembrava Carmem Miranda. Vejamos na imagem a seguir:



**Figura 12. Heloísa no segundo ato ao centro da cena. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)**

A segunda entrada de Heloísa neste ato segue uma rubrica deixada por Oswald que indicou que a personagem entrava usando maiô. Mas a deglutição de Eichbauer como referencia para compor este figurino, foi a estética futurista. Então assim ficou o figurino: Um biquíni feito de material sintético, lembrando peças de metal, uma capa de plástico longa da cor cinza, uma mitra interplanetária e bélica na cabeça e ainda óculos escuros bem grandes também.



Figura 13. Heloísa com segundo figurino, ainda no segundo ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

No terceiro ato o figurino concebido por Eichbauer para Heloísa veio da deglutição do universo da Ópera Wagneriana. Tratava-se de um vestido branco de mangas largas e uma tira de veludo vermelho que amarrava a cintura e sobrava uma ponta de veludo que fazia um corrimento sobre a região genital. No final do ato e momento da morte de Abelardo I, Heloísa entra na cena com um vestido preto e um buquê de flores pretas na mão. A seguir temos as imagens do croqui e do figurino pronto em cena.



Figura 14. Croqui de Eichbauer. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)



Figura 15. Heloísa no terceiro ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

### **Abelardo II:**

É neste personagem que a principal referência que guiou a concepção do primeiro ato fica bastante evidenciada, o Circo. Oswald de Andrade deixou a indicação dos trajes de Abelardo II no texto. O traje sugerido foi o de domador de feras. Eichbauer seguiu as indicações de Oswald, fazendo apenas dois cortes, ele retirou dois adereços, o monóculo e uma pastinha. O traje de domador foi feito nas cores marrom e preto. Botas de cano longo preto. E ainda completavam o figurino, os adereços: Chicote, revólver e cartucheira. O personagem não aparece no segundo ato da peça. Eichbauer deglutiu como referência, as fardas usadas pelo exército brasileiro nos anos 1930, pois Abelardo II se apresenta neste primeiro ato como um socialista. Vejamos a seguir na imagem.



Figura 16. Abelardo II no primeiro ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

Já no terceiro ato, Abelardo II volta com outro figurino. Como o terceiro ato é guiado pela estética da Ópera. O personagem entra trajando um conjunto de terno completo ao estilo da ópera. O traje é todo na cor preta, com um colete prateado. E ainda contava com um adereço, um lenço vermelho no bolso do paletó. Neste ato Abelardo se transforma de domador de feras a um executivo de sucesso, pois ele rouba Abelardo I e assume seu lugar. O traje de gala também significa o casamento de Abelardo II e Heloísa de Lesbos ao fim do ato.



Figura 17. Croqui de Eichbauer para Abelardo II no terceiro ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

Mr Jones:

Se a montagem do espetáculo foi concebida deglutindo como referência o teatro de revista, o personagem de Mr Jones deixa bem evidenciado essa deglutição. Pois ele é o personagem gringo, sendo que no teatro de revista é bastante comum a presença de um personagem gringo. Para todas as entradas do personagem em cada ato, é usado o mesmo figurino. Eichbauer criou o figurino deglutindo a ideia do explorador estrangeiro em terras brasileiras e para comunicar essa ideia, o figurino concebido para Mr Jones foi o traje típico de safari. Mas não era um traje comum, o tecido escolhido foi o lamê de cor dourada, sendo que normalmente este traje é feito com o brim. As botas também não foram comuns, ao invés da bota de cano longa típica, Mr Jones usava uma botina, meias longas listradas com as cores da bandeira dos EUA. Como adereços ele usava o capacete que completava o traje, óculos escuros, uma boia em volta da cintura, feita em couro e pintada de dourada que

fazia alusão a barras de ouro, por ultimo, um colar de flores (havaiano).



**Figura 18. Mr Jones à esquerda no segundo ato. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)**

Consideração final sobre figurinos:

No processo para concepção dos figurinos, adotou-se o mesmo critério para todos os personagens, sempre guiado por deglutições que passam pela cultura de massa e a sociedade do espetáculo, visando estereotipar certa identidade brasileira do período. Os personagens não citados aqui são: Joana, conhecida como João dos divãs, Totó Fruta do Conde, Coronel Belarmino, Dona Cesarina, Dona Poloquinha, Perdigoto, O Cliente, O intelectual Pinote, A secretaria, Devedores e Devedoras, O Ponto e dois personagens inseridos pelo Teatro Oficina, A Baiana e o Índio das Bolachas Aymoré

Maquiagens:

A maquiagem em o Rei da Vela foi mais um elemento de suprema importância. Hélio Eichbauer carregado com a influencia recém-deglutida do Construtivismo Russo, pois havia regressado a pouco de seus estudos para a formação em cenografia, estudos estes, realizados com o renomado cenógrafo Josef Svoboda em Praga na Republica Tcheca. A referencia deglutida dos espetáculos produzidos pelos

construtivistas russos se torna bem evidente, quando Eichbauer ao conceber a caracterização visual dos atores, inseriu a pintura corporal, pois além de criar máscaras com a maquiagem no rosto dos atores, as pinturas estendiam-se pelos braços e principalmente nas mãos dos atores. “Pintei cada ator, suas mascaras expressionistas, uma mescla de teatro japonês e de palhaço circense (os Fratellini). Os atores aprenderam a desenhar sua mascara com perfeição.” (EICHBAUER, 2013). Para uma adequação à realidade brasileira, Eichbauer deglutiou a referencia dos pintores modernistas brasileiros, assim como o método usado para conceber a cenografia. A referencia aos pintores brasileiros se evidencia, pela escolha da paleta de cores e traços usados na caracterização visual. Ainda faz parte como referencia para a maquiagem, a caracterização circense, que como vimos anteriormente é uma estética fundamental a ser seguida por toda a concepção do espetáculo. Esta referencia fica evidenciada principalmente nos personagens em que a maquiagem facial é concebida através do branco com alguns detalhes coloridos. Para demonstrar este trabalho, abaixo serão inseridas duas imagens, uma com a maquiagem de Heloísa de Lesbos e outra de Abelardo II.



Figura 19. Maquiagem de Heloísa de Lesbos. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

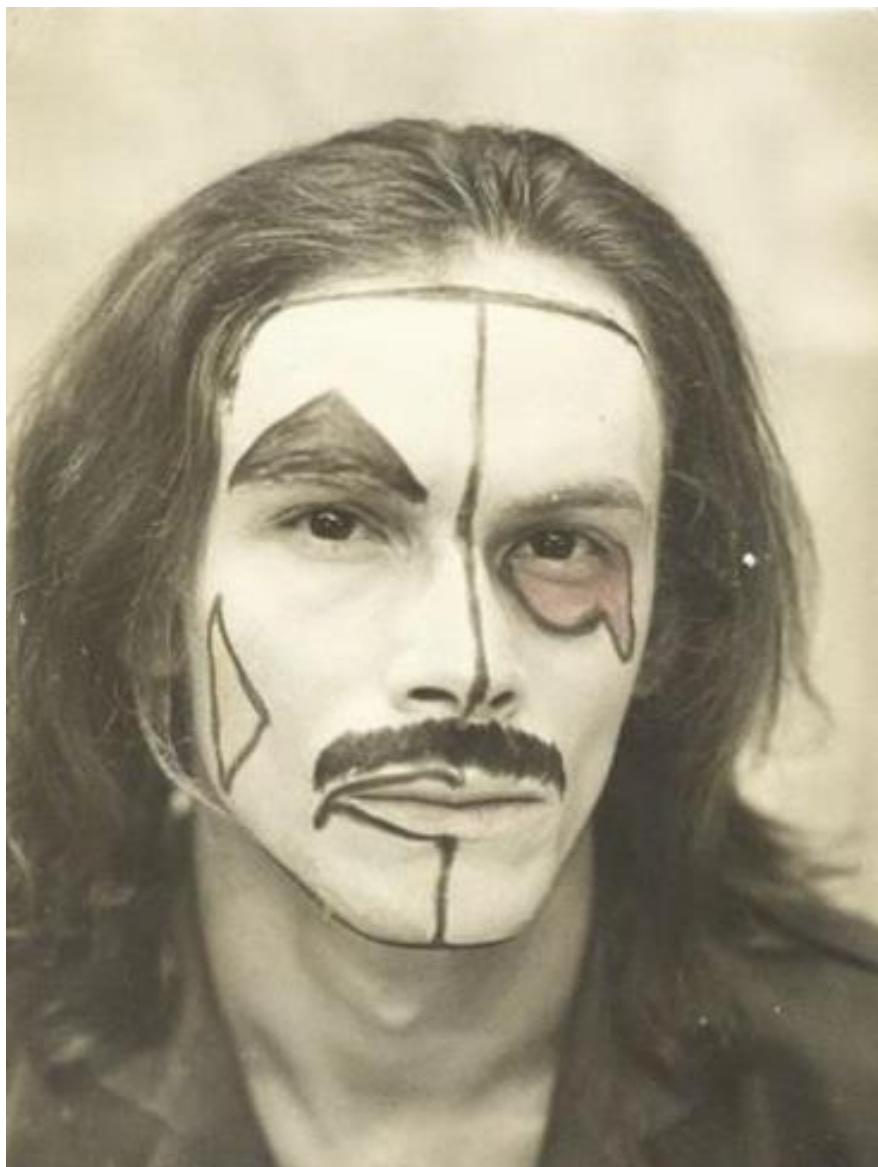


Figura 20. Maquiagem de Abelardo II. Fonte: [www.teatrooficina.com](http://www.teatrooficina.com)

## 6. CONCLUSÃO

O desenvolvimento deste trabalho possibilitou uma breve imersão nos domínios da direção de arte em sua complexidade, assim como na complexidade contida no conceito de antropofagia proposto por Oswald de Andrade. Com a imersão bibliográfica foi possível levantar a existência de pontos de convergência que ligam direção de arte à antropofagia oswaldiana. Dentre os quais podemos citar a capacidade de coadunar pluralidade de ideias e referências, no contexto da criação de uma rede complexa de elementos, capazes de gerar linguagem, sem necessariamente estabelecer uma unidade temática. Ainda foi possível fazer uma associação da figura do diretor de arte com a do antropófago, no sentido metafórico oswaldiano, quando entendemos que esse antropófago é um devorador de técnicas, poéticas e referências, assim como o diretor de arte, cujo ofício surge a partir da deglutição de técnicas e referências de algo externo, que vão culminar na produção de determinada visualidade cênica. Ao considerarmos a antropofagia como a capacidade de lidar com o simultâneo e com o diverso de maneira produtiva, encontramos os dois pontos de convergência que ligam diretamente a antropofagia com a direção de arte. Quanto ao “simultâneo”, podemos associá-lo diretamente ao caráter do espetáculo, em seu sentido de presença, que permite a ocorrência de várias coisas ao mesmo tempo, ainda que haja diferenças entre focos de atenção, em suas relações de troca entre a cena e o espectador. Trata-se portanto de dois polos diferentes se encontrando em uma experiência ligada ao instante presente. O segundo ponto se refere ao termo “diverso”, que podemos associar diretamente com as matérias da direção de arte em sua multidisciplinaridade (iluminação, figurinos, cenografia, maquiagem & adereços, formas animadas, cabelos & postigos e projeções) Portanto chego à conclusão que a realização da direção de arte no espetáculo teatral se dá por um processo antropofágico. Este trabalho é um ensaio que trouxe brevemente alguns dados para provocar uma reflexão a respeito do tema proposto e o objetivo principal foi o de suscitar um interesse pela direção de arte nas artes da cena, propondo uma leitura pelo viés da antropofagia oswaldiana.

## REFERENCIAS

ANDRADE, Oswald. **O Rei da Vela**. São Paulo: Abril S/A. Cultural e Industrial, 1976.

AZEVEDO, A.B.S.S. **Antropofagia – Palimpsesto Selvagem**. Dissertação em literatura – USP, 2012.

CORRÊA, J.C. M; STAAL, A.H.C. **Primeiro Ato: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958- 1974)**. São Paulo: Editora 34 Ltda, 1998.

EICHBAUER, Hélio. **Cartas de marear: impressões de viagem, caminhos de criação**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação**. 2º edição. São Paulo: ANNA BLUME, 1995.

HAMBURGER, V.I. **O Desenho do Espaço Cênico: Da experiência vivencial à forma**. Dissertação em Artes Cênicas – USP. São Paulo, 2014.

LEHMANN, Hans-Thies. **O Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

MAGALDI, Sábato. **Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global editora e distribuidora Ltda., 2004.

MANIFESTO Antropófago. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Culturas Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo339/manifesto-antropofago>>. Acesso em: 21 de Jun. 2018. Verbete da Enciclopédia.  
ISBN: 978-85-7979-060-7

NUNES, Benedito. **A Utopia Antropofágica: A Antropofagia ao alcance de todos**. São Paulo. Editora Globo S/A, 1990.

RUFFINELLI, J; ROCHA, J.C.C. **Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena.**

São Paulo: É Realizações Editora, 2011.

SILVA, A.S. **Oficina: Do Teatro ao Te-Ato.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1981.

TEATRO OFICINA. **Repertório.** Disponível em:

<<http://teatroficina.com.br/pecas/>> Acesso em; 26 de junho de 2018.