

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

WERLESSON GRASSI SANT'ANA

O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE
NA COMPANHIA DOS ATORES

RIO DE JANEIRO

2014

WERLESSON GRASSI SANT'ANA

O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE
NA *COMPANHIA DOS ATORES*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof^aDr^a Maria Helena Vicente Werneck.

RIO DE JANEIRO

2014

Sant'Ana, Werlesson Grassi.
S232 O teatro antropofágico de Oswald de Andrade na Companhia dos
Atores / Werlesson Grassi Sant'Ana, 2014.
192 f. ; 30 cm

Orientadora: Maria Helena Vicente Werneck.
Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

1. Andrade, Oswald de, 1890-1954. 2. Cia. Dos Atores. 3. Teatro
(Literatura) - Técnica. 4. Teatro brasileiro. I. Werneck, Maria Helena
Vicente. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de
Letras e Artes. Curso de Mestrado em Artes Cênicas. III. Título.

CDD - 792.14

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -UNIRIO
Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC

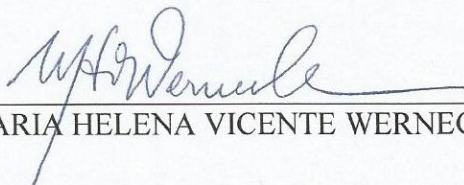
**“O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE NA
COMPANHIA DOS ATORES”**

por

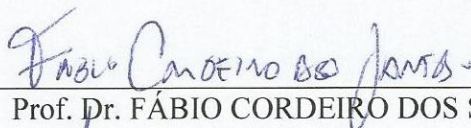
WERLESSON GRASSI SANT’ANA

Dissertação de Mestrado

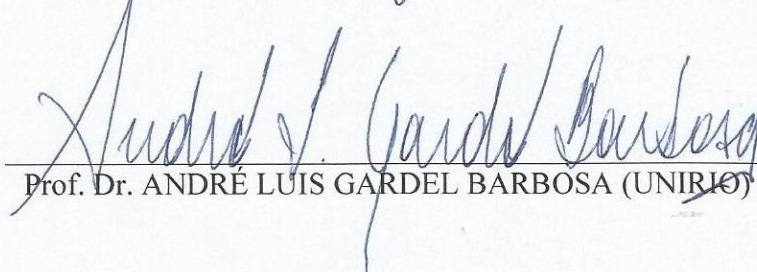
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. MARIA HELENA VICENTE WERNECK - Orientadora



Prof. Dr. FÁBIO CORDEIRO DOS SANTOS (USP)



Prof. Dr. ANDRÉ LUIS GARDEL BARBOSA (UNIRIO)

A Banca Considerou a Dissertação: Aprovada.

Rio de Janeiro, RJ, em 21 de março de 2014

A Ademilson, Marilene e Lorena, família que tanto amo.
A todos aqueles que dividiram comigo o palco, a coxia, a plateia e as “salas de aula” ao longo desses anos dedicados ao teatro, tanto no Espírito Santo, quanto no Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), pela viabilização dessa pesquisa.

À Prof.^a Dra. Maria Helena Vicente Werneck, pelos encontros de orientação, sem os quais esse trabalho não seria possível.

À Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa, pela disponibilização da bolsa Reuni, possibilitando maior dedicação à pesquisa e a criação de um espaço de intercâmbios enriquecedores.

Ao Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa e à Prof.^a Dra. Inês Cardoso Martins Moreira, pelas importantes considerações na ocasião da qualificação.

A Marcelo Olinto, pela disponibilidade em esclarecer muitas questões caras a esse trabalho.

À Companhia dos Atores e ao Centro de Documentação da Funarte, que gentilmente nos permitiram ter acesso a seus acervos.

Aos professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, que, com intensa dedicação às disciplinas ministradas, contribuíram para a ampliação do olhar acerca do fazer teatral.

Aos companheiros de mestrado, que, generosamente, partilhando comigo suas inquietações, fizeram da sala de aula um espaço vivo de intercâmbios intelectuais e afetivos.

Aos Professores Drs. Fábio Cordeiro dos Santos e André Luís Gardel Barbosa pela contribuição por meio de suas considerações na ocasião da defesa dessa dissertação.

À Maíra Mendes Magela pelo cuidado com que realizou a revisão textual desse trabalho.

A Deus e à minha família, pela força e apoio nessa caminhada.

“[...] rumo ao desconhecido, a arte foi capaz de nos conduzir por um caminho de risco, transfigurando o medo em alegre surpresa. A surpresa de ver realizada em cena uma aventura “antropofágica”: com *A morta*, comemos os clássicos, a tradição, a genialidade de Dante Alighieri, seu Poeta e sua musa Beatriz; com *O rei da vela*, comemos Abelardo, Heloísa e o próprio Brasil, o Brasil da corrupção, o Brasil sangrado pela ganância. Com estas duas montagens, comemos o velho teatro, seus vícios e limites cênicos. Devoramos a tudo para produzir a nossa própria arte. Alcançamos a possibilidade da “transformação permanente do Tabu em Totem”; essência da arte verdadeiramente antropofágica. A transformação de todo interdito, toda repressão, em força viva e criadora, capaz de nos reconciliar com a arte. As montagens de *A morta* e *O rei da vela* tiveram este dom; o de nos reconciliar com a arte. A arte que faz um apelo ao pensamento, que é um chamado à vida porque nos desperta da morte na vigília [...]”

Cristina Ribas (2006, p.70-71),
assistente de direção de *A Mortada*
Companhia dos Atores. Acerca dos
processos das encenações de *A Morta* e *O*
Rei da Vela pela Companhia.

RESUMO

Oswald de Andrade foi um escritor que experimentou a escrita em diversas modalidades e gêneros. Essa dissertação tem por foco de estudo a recepção contemporânea da dramaturgia oswaldiana, delimitando, como objeto, as encenações de *A Morta* e de *O Rei da Vela*, pela Companhia dos Atores. Ao empreender o estudo dos textos tal como foram postos em cena, este trabalho compreende um duplo estudo de recepção. Em primeiro lugar, a análise se debruça sobre a recepção da Companhia dos Atores dos textos dramáticos de Oswald, tendo em vista as respostas construídas na cena pela Cia. Partindo-se da hipótese que a dramaturgia oswaldiana é uma materialização possível do ideário estético da antropofagia literária de Oswald, busca-se observar de que maneira as encenações da Companhia dialogam com esse ideário, contribuindo para discutir uma dentre as outras manifestações da antropofagia no teatro. Em segundo lugar, a recepção está na práxis do autor da dissertação que, de posse dos registros em vídeo das encenações, realiza exercício descritivo das encenações, refletindo sobre dois diferentes modos de tradução e invenção cênicas do texto oswaldiano realizado em diferentes momentos da história da Cia dos Atores, de modo a perceber os modos de conceber e praticar escritas teatrais contemporâneas.

Palavras-chave: Oswald de Andrade, dramaturgia, recepção, Companhia dos Atores, teatro contemporâneo.

ABSTRACT

Oswald de Andrade was a writer that experimented with writing in different modalities and genres. This thesis focuses on the contemporary works of Oswald dramaturgy, delimiting, as an object, the role plays *A Morta* and *O Rei da Vela*, played by the Companhia dos Atores. Going through the text, and studying the texts as they were placed on a particular scene; Oswald's work comprises a double perception study. In first place, the analysis focuses on the reception by the Companhia dos Atores dramaturgical writings of Oswald, in view of the answers built by the Cia. Starting from the hypothesis that Oswald drama is a possible realization of the aesthetic ideals of Oswald's literary cannibalism. We seek to observe how the productions of the Company dialogue with these ideas, contributing to the discussion among other manifestations of cannibalism in theater. Our second major finding states the reception is in the praxis from the author of the dissertation, in possession of video recordings of performances, conducts descriptive exercise of the plays. Reflecting on two different modes of translation and scenic invention of Oswaldian text performed at different times in the history of the Cia dos Atores, we are able to understand the ways of conceiving and practicing contemporary dramatic writing.

Key Words: Oswald de Andrade, dramaturgy, reception, Companhia dos Atores, contemporary theater.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE	20
2.1 DA ANTROPOFAGIA LITERAL À LITERÁRIA	20
2.1.1 Estátua de Murta ou Adesão Profunda a um Conjunto de Crenças de Pleno Direito Religiosas?.....	21
2.1.2 O Ritual Antropofágico: Uma Aproximação Etnográfica ao Ritual que Serviu de <i>Topos</i> ao Modernismo.....	23
2.1.3 A Antropofagia Literária Oswaldiana	25
2.1.4 O Momento Tropicalista e a Redescoberta da Antropofagia: Interseção Cultural Entre Linguagens Artísticas Distintas	29
2.1.5 A Antropofagia na Contemporaneidade: Uma Nova Fase do Pensamento Acerca da Antropofagia como Metáfora	30
2.1.6 Delimitando a Caminhada	31
2.2 OS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE O TEATRO DE OSWALD	33
3 A MORTA DA COMPANHIA DOS ATORES	41
3.1. CINQUENTA E CINCO ANOS DE INEDITISMO? UMA ENTRE ALGUMAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX	41
3.2. RELAÇÃO ENTRE TEATRO E DANÇA NA ENCENAÇÃO DA COMPANHIA. EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR	44
3.3 METALINGUAGEM E ELEMENTO ARTICULADOR NA ENCENAÇÃO, UMA REFERÊNCIA A KANTOR	47
3.4 A BUSCA POR UMA ESPACIALIDADE OUTRA	49
3.4.1 Em <i>A Morta</i> de Oswald: Presença de uma <i>Mímesis</i> Paradoxal	49
3.4.2 Na Encenação da Companhia: A Fundação Progresso e a Investigação de Novas Espacialidades	52
3.5 O DISPOSITIVO CÊNICO DE <i>A MORTA</i> DA COMPANHIA – ESPÉCIE DE INSTALAÇÃO QUE POSSIBILITA AO ATOR UMA OCUPAÇÃO NÃO PSICOLOGIZANTE	56
3.6 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O FIGURINO DE <i>A MORTA</i> – UM ESPAÇO/TEMPO NÃO DEFINIDOS COM EXATIDÃO	59
3.7 TEM INÍCIO O PANORAMA DE ANÁLISE	62
3.7.1 Desejo de Liricidade; O Simbolismo e O Drama Estático	62
3.7.2 A Iluminação como Condutora de uma Narração Plástica	64
3.7.3 A Duplicação de Personagens e Seres Suspensos no Ar	65
3.8 CIRCO-TEATRO, MELODRAMA E MONTAGEM NA ENCENAÇÃO DA <i>COMPANHIA</i>	68

3.9 MONTAGEM E COLAGEM - O DIÁLOGO DE REALIDADES DIVERSAS	72
3.10 RETORNO AO TÉRREO DA <i>FUNDIÇÃO PROGRESSO</i>	75
3.11 IMAGÉTICA DE <i>A MORTA DA COMPANHIA</i> : MONTAGEM E AUTONOMIA DA CENA	78
4 O REI DA VELA DA COMPANHIA DOS ATORES	85
4.1 DESNUDAMENTO NADA RÓSEO	85
4.1.1 Uma Construção Social em que Mudam os Protagonistas, mas a Estrutura que a Sustenta Permanece Como Está	85
4.1.2 Procedimentos de Composição dos Personagens em <i>O Rei da Vela</i> de Oswald – Procedimento Antropofágico, Inversão Paradigmática e Desfile	88
4.1.3 A Imagética Espacial no Texto de Oswald – Justaposição de Elementos Dísparos	93
4.2 <i>O REI DA VELA</i> NO CCB DO RIO DE JANEIRO	97
4.2.1 Um Show de Mazelas	98
4.2.2 O Dispositivo Cênico de <i>O Rei da Vela</i> da Companhia	101
4.2.3 Melodrama e Paródia de Gêneros Teatrais na Encenação da Companhia ...	103
4.2.4 Programa de Auditório, Atrações e a Criação de Artefatos Plástico-Sonoros na Encenação da Companhia	106
4.2.5 Materialidades Dísparos e Abertura do Texto Cênico para a Incorporação do <i>Kitsch</i>	112
4.2.6 Casamento como Negócio e a Aliança do Intelectual à Classe Dominante ..	116
4.2.7 No “Entre” das Mídias	119
4.2.8 A Chegada de Mister Jones e o Teatro de Revista de Feições Carnavalescas... ..	121
4.2.9 Uma Ilha Tropical	122
4.2.10 Uma Barricada de Abelardos	129
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	137
6 REFERÊNCIAS	147
APÊNDICE	156
Apêndice A - Entrevista com Marcelo Olinto	157
ANEXOS	173

Anexo 1 - Ficha Técnica das Encenações de <i>A Morta</i> e de <i>O Rei da Vela</i> da Companhia dos Atores	174
Anexo 2 - Fotografias das Encenações de <i>A Morta</i> (na Fundação Progresso) e de <i>O Rei da Vela</i> (no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro)	178
Anexo 3 - Alguns Registros, em Jornais Impressos, de Encenações dos Textos de Oswaldao Longo da Segunda Metade do Século XX.....	182
Anexo 4 - Manuscrito de Maurício Sette Dirigido à Companhia dos Atores	189
Anexo 5 - Autorização para a Realização de Obras na Fundação Progresso pela Produtora de <i>A Morta</i>	190
Anexo 6 - Desenhos de figurinos do caderno do ator-figurinista Marcelo Olinto. Cópia de algumas páginas do caderno que consta no acervo da Companhia	191

1 INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa inicial, com o qual ingressei no Programa de pós Graduação em Artes Cênicas da Unirio, originou-se de minhas inquietações nutridas ao longo do curso de graduação em Língua Portuguesa e Literatura de Língua Portuguesa na Universidade Federal do Espírito Santo. Nessa época, aliava minha prática atoral à pesquisa acadêmica e interessava-me, sobretudo, pelas relações existentes entre o texto de literatura dramática e a sua encenação¹.

Nesse sentido, propus ao PPGAC como projeto inicial, tendo por referencial teórico a *Estética da Recepção*², a pesquisa da recepção do texto *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade em duas realidades sócio-históricas distintas: o momento de sua escritura, na década de 30, e o de sua primeira encenação, na década de 60, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Porém, durante o curso das disciplinas do mestrado, entrei em contato com algumas leituras acerca das experiências teatrais contemporâneas, o que me despertou o interesse de pesquisa e julguei que estudar a recepção da obra oswaldiana por algum grupo de teatro contemporâneo estaria mais adequado aos meus anseios.

Para tanto, a orientadora indicou-me a Companhia dos Atores por dois motivos: sua importância no cenário carioca contemporâneo e o fato desse grupo ter encenado dois textos de autoria de Oswald de Andrade (*A Morta* e *O Rei da Vela*). Este autor experimentou a escrita em diversas modalidades e gêneros. Sua produção dramaturgica mais madura concentra-se na década de trinta, década em que ingressa no Partido comunista e que sua obra passa a possuir um caráter de engajamento e refletir teses marxistas. São desse período *O Rei da Vela* (escrita em 1933, mas publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), não tendo o autor presenciado em vida nenhuma encenação destes textos. Modifiquei, então, o foco do estudo dessa dissertação, que, agora, é

¹ Durante o decorrer do mestrado, novamente travei relação com o curso de letras, pois fui bolsista REUNI com o projeto *Teatro e narrativa em Oswald de Andrade: histórias da recepção da obra do autor*, que propunha o auxílio à docência e a integração entre a pós graduação em artes cênicas da UNIRIO e a graduação em letras desta universidade. Com este projeto, apresentei pôster na Semana de Integração Acadêmica realizada na UNIRIO no segundo semestre de 2012 e estagiei nas seguintes disciplinas do referido curso de letras: *Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea, Estéticas da Narrativa e Diálogos Interartísticos*.

² Correnteteórica surgida com a aula inaugural de Hans Robert Jauss em 1967. Trata-se de uma resposta à crítica literária imanentista difundida após a Segunda Guerra mundial, à maneira do *new criticism*. Esta se concentrava no elemento textual da obra literária, excluindo qualquer referência à sua historicidade. Por outro lado, era uma alternativa à crítica marxista reflexiológica, que considerava a obra de arte como reflexo de uma realidade sócio-histórica. Além disso, para completar o quadro conceitual desse período difundiu-se nessa época a crítica estruturalista francesa, que tinha por princípio uma preocupação sistemática com as categorias básicas fornecidas pela linguística.

constituído pela recepção contemporânea da dramaturgia oswaldiana, delimitando, por objeto, as encenações de *A Morta* e de *O Rei da Vela* pela Cia., e tendo em vista a resposta cênica empreendida por ela como forma de recepção dos textos, uma concretização singular do ideário estético da antropofagia literária de Oswald de Andrade.

Da pesquisa de referências críticas sobre a dramaturgia de Oswald, passei aos registros em vídeo das encenações da Cia. dos Atores para descobrir formas de aproximação ao novo objeto de estudo. Concomitante ao desenvolvimento da pesquisa, cursei a disciplina *A cena, a selva e a festa: origens e desdobramentos da antropofagia no teatro brasileiro*³. Essa disciplina foi importante ao desenvolvimento desse trabalho por possibilitar outros olhares sobre a dramaturgia em estudo e o amadurecimento de algumas questões.

Começo a aproximação desses textos dramatúrgicos, nessa dissertação, procurando refletir acerca da antropofagia literária proposta por Oswald, inspirada na antropofagia literal dos povos ameríndios, tendo por premissa a de esta dramaturgia se tratar de uma concretização possível do ideário estético proposto pelo autor, que é concebido tendo por base a antropofagia como uma operação simbólica. A antropofagia literária possui duas significações específicas no âmbito deste estudo: por um lado, é um ideário estético oswaldiano, por outro, uma operação simbólica, uma maneira de conceber a lida com a alteridade.

Depois, debruço-me sobre a poética cênica configurada pelas encenações da Companhia dos Atores, que aconteceram em momentos distintos da trajetória do grupo. Essa trajetória tem início com o surgimento do coletivo, em 1987, oriundo da reunião de atores que almejavam experimentação e pesquisa daquilo que os inquietava no teatro, tendo como referência Kantor, Bob Wilson, Meyerhold, dentre outros, e em busca de materialidades cênicas, do “concreto do teatro, da dialética dos corpos, dos ritmos, do jogo [...]” (DIAZ, 2006, p.21)⁴. Porém, a Cia. só ganhará oficialmente o estatuto de grupo após a encenação de dois espetáculos, *Rua Cordelier (1988)* e *A Bao A Qu (1990)*⁵.

³ Disciplina ofertada pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e ministrada pelo professor doutor André Luís Gardel Barbosa no primeiro semestre de 2012.

⁴ Enrique Diaz é encenador e ator, tendo dirigido e atuado em grande parte das encenações da Cia. dos Atores até a sua saída do coletivo em 2012.

⁵ “E então, pensamos, talvez sejamos uma companhia de teatro. Ou talvez desejemos ser uma companhia de teatro. Ou talvez devamos nos perguntar se, sendo já, aparentemente, uma companhia de teatro, desejamos de fato sê-lo. E demos um nome: Cia. dos Atores – por falta de outro nome, por ser o óbvio, porque até então era o único indício que podia caracterizar realmente aquele agrupamento de pessoas. Estar na companhia dos atores é o que fazemos, o que temos feito [...]” (DIAZ, 2006, p.23).

O percurso desse coletivo é dividido em três fases por Santos⁶, intituladas da seguinte maneira: Anos de Formação (1987-1992), O Núcleo se Afirma (1993-1998) e A Companhia se Organiza (tem como principal referência o processo de encenação de *O rei da vela*, 2000). Atualmente, a Companhia vive uma fase em configuração, não abordada por Santos em sua divisão por ser posterior à publicação de sua dissertação. Refiro-me à fase que se sucede à saída do encenador Enrique Diaz do coletivo, anunciada pela reportagem do jornal *O Globo* no dia 20 de outubro de 2012. O motivo do desligamento do encenador, de acordo com a reportagem, deve-se ao fato de que esse coletivo não tem sido, há alguns anos, o lugar em que seus desejos se alimentem mais radicalmente. Após a sua saída, houve rumores de um possível fechamento da Companhia. Porém, Marcelo Olinto⁷, em entrevista realizada em agosto de 2013, aponta incerteza quanto ao futuro do grupo, não havendo, na ocasião da entrevista, resposta definitiva acerca do fechamento.

Eu diria que a Companhia não é a mesma. Saíram o Henrique Diaz e a Drica Moraes. Mas continuam seis membros. Tanto que estamos fazendo três trabalhos novos que vão estrear esse ano. [...] Espero que todos possam ir ver [...]. Então, o que vai ser do futuro dela, veremos daqui para frente com o resultado desses trabalhos (OLINTO, Apêndice A, p.170-171).

Os três trabalhos, aos quais menciona Olinto, trata-se da trilogia que constitui o projeto *Ethos carioca*, que marca as comemorações de 25 anos do grupo, cuja temporada de estreia se deu entre os meses de setembro e novembro de 2013 no Espaço Sesc⁸. As encenações que constituem a trilogia são as seguintes: *Laboratorial*, *Como estou hoje* e *Conselho de Classe*. Assim, a Cia. manteve-se em atividade no ano de 2013, não havendo, até a presente data, divulgação de nenhuma notícia sentenciando o seu fechamento. Quanto à sede do grupo, que passou a se chamar *Sede das Cias*, um sobrado de fachada vermelha na conhecida escadaria Selaron, funcionando desde 2007, esclarece Olinto que a Companhia continua a ensaiar lá e possui ainda escritório lá, porém, agora ela é

⁶ Fábio Cordeiro dos Santos é graduado em Artes Cênicas – Teoria Teatral pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).Cursou também, na mesma instituição, mestrado e doutorado em teatro. Trabalha como profissional das artes cênicas desde 1994, atuando como ator, assistente teórico e de direção principalmente em espetáculos dirigidos por Enrique Diaz com a Cia. dos Atores. É diretor artístico do Nonada Cia. de Arte, grupo com o qual trabalha regularmente.

⁷ Ator e figurinista, Marcelo Olinto inicia os trabalhos como ator em 1982 no *Tablado* e no colégio *Andrews*. Funda junto com seus amigos, em 1988, a Cia. dos Atores. Na função de figurinista, recebeu os mais importantes prêmios do teatro, como o *Shell São Paulo (A Morta e Melodrama)*, o *Shell Rio de Janeiro (Melodrama)*, o *Mambembe (Melodrama)*, o *APCA (Melodrama)* e o *Cultura Inglesa (As Viagens de Gulliver)*.

⁸ Espaço localizado em Copacabana, destinado à pesquisa e à troca de informações entre os diversos campos do pensamento e da arte, bem como à investigação de novas linguagens que surgem do intercâmbio entre as diversas áreas, objetivando retratar a cena contemporânea.

administrada pelo coletivo *Os Dezequilibrados*⁹. Além de dividir o espaço com o grupo que a administra, a Companhia também a divide com outro coletivo: *Pangeia Cia. de Teatro*¹⁰.

Os espetáculos que são objetos desta pesquisa estão localizados, segundo a divisão acima, em fases distintas da trajetória da Companhia. Enquanto a encenação de *A Morta*, ocorrida em 1992, está localizada nos anos de formação, o processo de encenação de *O Rei da Vela* é destacado por Santos como início de uma fase de amadurecimentos artístico e administrativo do grupo, pois seu “[...] processo criativo acontece de um modo mais deliberado e calculado e a co-autoria entre dramaturgia, atores e diretores ocorre através das adaptações e atualizações feitas no texto de Oswald de Andrade [...]” (SANTOS, 2004, p.13). Ao estudar a recepção da dramaturgia oswaldiana por esse grupo, levo em consideração que o trabalho com textos do autor modernista aparece em momentos distintos de uma trajetória, embora possam ser percebidos elementos de continuidade na pesquisa estética. Dessa forma, elas se relacionam, cada uma a sua maneira, com outros espetáculos do coletivo.

No que se refere a essa questão da continuidade na pesquisa estética, para Diaz, a linguagem como fator de construção da identidade (na encenação de *A Bao A Qu*) acabou levando ao “País da Gramática” de *A morta*, sendo este, para ele, texto quase “imontável” de Oswald de Andrade, seu parceiro e referência. Com a ideia tripartida encontrada tanto em *A Morta* (“País do indivíduo”, “País da gramática” e “País da anestesia”) quanto em *O Rei da Vela* (cada um de seus três atos parece possuir “vida própria”), confirmava-se uma tendência muito presente no trabalho do grupo: a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo. O encenador defende que o desejo de sair da torre de marfim e alcançar a praça pública era um desejo expresso em *A morta*, de Oswald. Ele conclui que “*A morta, então*, nos encontrou saindo daquele mundo de conexões linguísticas e poéticas em torno do acaso e da criação e nos perguntou qual era a língua das massas. E chegamos ao melodrama” (2006, p.26). Dessa forma, *A morta* se encontraria ligada a dois outros espetáculos da Companhia (*A Bao A Qu* e *Melodrama*) por suas afinidades de proposições, formando uma espécie de trilogia. O encenador reconhece essa continuidade de pesquisa também em *O Rei da Vela*, salientando, nessa encenação, uma volta a um estilo que o grupo estava familiarizado. Para ele, o humor, a musicalidade e a irreverência da Companhia iam ao encontro das proposições estéticas e políticas de Oswald, encontrando

⁹Este coletivo se caracteriza, inicialmente, pela criação de espetáculos em espaços não convencionais e por pesquisas sobre relações outras entre o espectador e a encenação. Cria uma dramaturgia própria, em montagens dirigidas por Ivan Sugahara.

¹⁰Esta jovem companhia de teatro tem como objetivo discutir questões referentes ao homem contemporâneo em diversos espaços. No seu primeiro trabalho, “Passagens” (2008), o foco incidia sobre as relações nos espaços públicos.

nelas um meio adequado para o desenvolvimento do trabalho. Nesta encenação, foi organizado um processo de colaboração entre os atores, em que pesquisas individuais eram mobilizadas constituindo uma espécie de “sopão” que deveria ganhar forma *a posteriori*.

Também Sílvia Fernandes¹¹ observa esta relação de continuidade e afirma que *A morta* retoma características de *A Bao a Qu*, bem como, a encenação de *O Rei da Vela* amplia e desenvolve a pesquisa gestual de *Melodrama*. Para ela, *O Rei da Vela* parece sintetizar os processos de construção dos outros trabalhos

revelando a maturidade do investimento no treinamento corporal, iniciado nos primeiros estudos da biomecânica de Meierhold e agora definidos numa marca própria, em que a fisicalidade, o ritmo e a musicalidade aliam-se ao humor e ao deboche, e as partituras de ação são postas a serviço da crítica da realidade brasileira (FERNANDES, 2010, p.147).

O trabalho desse coletivo é localizado, por essa estudiosa, na confluência de duas tendências: por um lado a do ator-criador, ostentado pelo nome da Companhia, uma espécie de *performer*, “[...] o artista múltiplo capaz de revolucionar o trabalho teatral conduzindo um processo hoje chamado de colaborativo [...]” (p.131), por outro, a concepção de um encenador. Seu trabalho criativo já não se define como *criação coletiva* da década de 70, nem como teatro do encenador da década de 80. Trata-se, como observa a autora, de uma escritura teatral autônoma, em que o artista se responsabiliza pela concepção, direção e roteiro do espetáculo (como em alguns espetáculos da Cia.). Assim, em seu processo de criação, esse grupo assimila as funções teatrais fixadas pelo projeto moderno e algo da criação coletiva dos anos 70 e do teatro do encenador dos anos 80, em uma espécie de processo colaborativo, em que não há a ‘ditadura’ do encenador (como único criador), nem a do dramaturgo (como autor), nem a do ator (como *monstro sagrado*)¹².

Trata-se de

[...] uma companhia de atores que conta com um diretor, também ator, que procura dividir com os demais grande parte da concepção de trabalho [...] Ainda assim o estatuto da assinatura é mantido, onde cada ‘autor’ tem sua parcela de contribuição reconhecida [...] (SANTOS, 2004, p.57).

¹¹Sílvia Fernandes possui graduação em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1978), mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela mesma Universidade (1988; 1995), além de ser professora titular do departamento de Artes Cênicas da referida instituição. A estudiosa realizou pós-doutoramento na Universidade de Paris 8, em 2003, e na Universidade de Lisboa, em 2009. Dentre outras pesquisas, debruçou-se sobre os conceitos de teatralidade e performatividade no que se refere às criações dos grupos *Teatro da Vertigem* e *Cia dos Atores*.

¹²“Verificamos [...] a utilização da *performance* como ferramenta de construção e a *colaboratividade* como sistema de trabalho, em alguns de seus espetáculos. A Companhia, de forma particular, aproxima-se da hipótese de um *teatro colaborativo*; é bom dizer que nem todos os seus processos apresentaram o mesmo modo de colaboração [...]” (SANTOS, 2004, p.5).

Portanto, a autoria nos processos de criação da Cia. dos Atores é coletiva, não havendo a primazia do trabalho do dramaturgo, nem do encenador, nem do ator, e colocando a cena como um espaço circular de intercâmbios autorais entre essas instâncias. Dessa maneira,

O Autor de teatro, pensado a partir da Companhia, seria coletivo, e essa autoria não ocorreria através da diluição das funções e sim como afirmação simultânea da assinatura individual e a colaboração entre os setores, em um ambiente informal e organizado de trabalho (SANTOS, 2004, p.120).

Além da autoria coletiva, outra característica definidora da Companhia, e que, de certa forma, direciona as suas escolhas estéticas, constituindo certas continuidades, é a perspectiva de experimentação do espaço e do trabalho dos atores no espaço cênico. Essas linhas de continuidade configuram um projeto de uma linguagem cênica *sempre em processo*.

Nos passos do estudo da dramaturgia posta em cena, este trabalho trata-se de um estudo de recepção em dois sentidos. Primeiro, por empreender estudo da recepção pela Companhia dos Atores da dramaturgia oswaldiana, tendo por objeto o registro em vídeos da concretização cênica. Nesse sentido, meus primeiros movimentos se deram na direção do entendimento do universo dramaturgic de Oswald, para que, depois, fossem estabelecidos os possíveis diálogos travados entre as encenações desse grupo e esses textos dramaturgic. Segundo, por se tratar de um estudo que propõe, como uma de suas facetas, a descrição dessas encenações, obtendo, portanto, como resultado final, o fruto de uma práxis de recepção minha dessas encenações.

Wolfgang Iser, um dos mentores da Estética da Recepção, introduz o conceito de jogo como capaz de cobrir todas as operações realizadas no processo de leitura. De acordo com o teórico, o sentido não é um a priori constitutivo do texto, mas é resultado de um jogo entre autor e leitor mediado pelo texto. Ao contrário da postura crítica, o sentido não preexiste ao jogo, mas é engendrado no momento do jogo, e surge como resultado deste. Para Iser, “É sensato pressupor que o autor, texto e leitor são intimamente interconectados em uma relação a ser concebida como um processo em andamento que produz algo que antes inexistia [...]” (2002, p.105). Entendendo a cena como textualidade, esta dissertação acontece como jogo, mediado pela cena, entre o pesquisador e os envolvidos na construção da encenação, admitindo-os como autores do fenômeno teatral. O pesquisador se debruça sobre o registro em vídeo das encenações, não para buscar um sentido preexistente ao jogo e imanente à encenação, ou, antes, ao texto, mas para engendrar a construção de sentido no momento do jogo e como resultado deste. No entanto, há um limite no ato da interpretação, segundo essa teoria, ou seja, nem toda construção de sentido é válida uma

vez que o jogo é mediado pelo texto. Assim, obtemos, aqui, pela práxis de leitura, uma construção de sentido particular, mas cientes de que foi mediada pela textualidade da cena das encenações em estudo.

Nesse jogo de produção de sentido, de acordo com Iser, o leitor é obrigado a preencher os lugares vazios deixados pelo texto. Este conceito de Iser pode ser definido como “[...] relações não formuladas entre as diversas camadas do texto e suas várias possibilidades de conexão [...]” (Lima, 2002, p.26)¹³. No rastro de Gadamer, a Estética da recepção confere lugar ativo ao receptor. Para essa corrente teórica ele não é uma tábula rasa que se debruça sobre o texto, ele traz as marcas de sua realidade sócio-histórica, seu horizonte de expectativas, sua mundivivência, o que, por sua vez, expande o universo de possibilidades de leitura. A prática metodológica adotada, nessa dissertação, para esse jogo, pode ser dividida esquematicamente em duas fases: em uma delas, o pesquisador descreveu a encenação, procurando preencher seus espaços vazios, estabelecendo as conexões, dentre as possibilidades diversas, entre as diversas camadas do texto. Dessa forma, o pesquisador efetuou registro descritivo escrito de sua leitura do registro audiovisual das encenações. Porém, como propõe Gumbrecht¹⁴, o elemento estético é constituído pela oscilação entre efeitos de sentido e efeitos de presença, e, dessa maneira, defendendo que a Estética da recepção urge, para dar conta da totalidade da recepção, ser friccionada com uma teoria que pense acerca dos efeitos de presença, uma vez que a referida corrente teórica versa, sobretudo, acerca dos processos de produção de sentido na recepção de textos literários. Assim, buscamos nesse trabalho, em alguns momentos de nossa descrição, além da construção do sentido, evocar por meio das palavras a presença de artefatos plástico-sonoros, que ocupam espaço, são tangíveis aos nossos corpos e não são compreensíveis, necessariamente, por uma relação de sentido.

Em seguida, o pesquisador passou à segunda fase. Consciente de trazer as marcas de sua realidade sócio-histórica, portador de um horizonte de expectativas, de uma mundivivência, o pesquisador recolheu, no centro de documentação da Funarte (Fundação Nacional de Artes) e no acervo da Companhia, documentos de naturezas diversas, desde fotografias a recortes de jornais impressos, além de recorrer a estudos sobre o universo de interesse desta pesquisa, a fim de ampliar sua mundivivência, possibilitando o preenchimento dos espaços vazios das reconstruções cênicas. Ainda inclui-se, nesta etapa,

¹³Luiz Costa Lima é crítico literário e se dedica, em especial, à investigação da natureza da ficção. Também é professor emérito da PUC-RJ. Em 2004, recebeu da Alexander Von Humboldt-Stiftung (Alemanha) o prêmio de pesquisador estrangeiro do ano, na área de humanidades.

¹⁴Hans Ulrich Gumbrecht é professor do departamento de Literatura Comparada da Universidade de Stanford. Preocupa-se, inicialmente, com questões relacionadas à recepção do texto, afastando-se, porém, em seus últimos trabalhos, da preocupação com a historicidade da recepção e passando a focar naquilo que a obra tem de “material”.

a entrevista de um dos atores da Cia. que participou das referidas encenações. Quanto a esse aspecto, julgo importante traçar minha experiência como espectador desse coletivo em dois momentos distintos, pois, ela, de algum modo, está presente no momento em que me debruço sobre essas encenações.

O primeiro deles é constituído pela ocasião em que tive acesso, pela primeira vez, a uma encenação da Cia, o que aconteceu no ano de 2008, no estado do Espírito Santo. Refiro-me a apresentação dessa encenação na segunda edição do Festival Nacional de Teatro Cidade de Vitória, ocorrida no dia 21 de outubro no Teatro Carlos Gomes¹⁵. Pela primeira vez, pude fazer parte de um corpo a corpo direto com a textualidade cênica proposta pela Companhia. Esse corpo a corpo foi determinante para a escolha do objeto, pois, na ocasião em que a orientadora cogitou estudarmos duas encenações desse coletivo, vieram à minha mente algumas imagens da encenação que eu presenciei e que marcaram a minha memória. Assim, um certo querer foi despertado imediatamente, o que se confirmou após o acesso aos registros das encenações que estudamos neste trabalho. O segundo aconteceu no mês de outubro de 2013, quando a Companhia, já reestruturada, estreou sua trilogia, a qual presenciei em sua totalidade. Esta última experiência como espectador aconteceu na fase final da pesquisa e possibilitou o assentamento de algumas hipóteses, bem como, um novo olhar para a caminhada empreendida.

Tendo por hipótese a relação entre a dramaturgia oswaldiana e o ideário estético da antropofagia literária de Oswald, busquei observar de que maneira as encenações da Companhia dialogam com esse ideário, contribuindo para o estudo de uma dentre as outras manifestações da antropofagia no teatro. Penso, neste trabalho, a recepção dessa dramaturgia por esse grupo, levando em conta uma trajetória que se construiu ao longo dos anos e dividida em momentos distintos. As encenações em estudo se relacionam, cada uma a sua maneira, com outros espetáculos desse coletivo, com uma certa construção de linguagem em processo, linguagem essa que possui traços que a definem, como a pesquisa da fisicalidade no trabalho atoral, a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo, a autoria colaborativa, entre outros. A recepção é pensada aqui como uma atividade produtiva, ou seja, os espetáculos estudados serão resultado de um embate da Companhia com a dramaturgia oswaldiana e com a antropofagia de Oswald, via dramaturgia mobilizada. Procuro observar de que maneira esses textos dramáticos dialogam com a linguagem da Companhia, como contribuem para a construção dessa

¹⁵ Esse festival de teatro, que acontece desde 2005, trata-se de uma iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, capital do Espírito Santo. O referido teatro, importante monumento histórico e cultural capixaba, com arquitetura de estilo neorrenascentista projetada pelo arquiteto italiano André Carloni, localiza-se no centro de Vitória.

linguagem, quais elementos da poética oswaldiana são mobilizados pela Companhia, quais ela descarta, etc. Como o grupo resolve os desafios da lida com um texto tão caleidoscópico? Que poética é mobilizada para essa resolução e como tal poética se liga à trajetória da Companhia? Que tipo de relação com a alteridade esse coletivo propõe? São questões que procuro responder ao longo dessa pesquisa.

2 O TEATRO ANTROPOFÁGICO DE OSWALD DE ANDRADE

Sentada na garagem, eu então folheava alguns de seus livros (tínhamos vários volumes das primeiras edições, nunca esgotadas) tentando entender as coisas que escrevera. Aos nove anos de idade, achava que peças como *A Morta* ou *O Rei da Vela* eram incompreensíveis e que meu pai era, no mínimo, um escritor hermético [Marília de Andrade, filha do escritor ao rememorar período posterior à morte do pai na década de 50]. (ANDRADE M., 2011, p.42).

Um escritor hermético? O que o estudo da recepção de sua obra no contexto contemporâneo pode iluminar sobre a encenação contemporânea? Neste capítulo, aproximamo-nos da poética dramatúrgica oswaldiana (da poética de suas peças escritas na década de 30 do século XX) considerando-a como uma concretização textual possível do ideário estético oswaldiano da antropofagia literária: um teatro originado de uma certa relação com a alteridade explicitada pelas proposições de Oswald acerca da antropofagia literária, um teatro caleidoscópico, que te lança, por meio da síntese e de procedimentos inspirados na colagem e na montagem, a realidades diversas, a contextos e materialidades díspares, e que exige um leitor/expectador disposto a montar as peças do jogo, a engendrar um jogo possível. Partimos, inicialmente, de considerações acerca da antropofagia literal, que, segundo Fausto¹⁶, guiou a formulação da antropofagia literária de Oswald. Em seguida, passamos à observação da antropofagia literária oswaldiana, entendida como operação e ideário estético, atentando para o fato de ser inspirada pela antropofagia literal. Tecemos também algumas considerações acerca da retomada da antropofagia como operação simbólica no momento tropicalista, pois foi nesse momento que pela primeira vez um texto oswaldiano ganha forma cênica no palco (a encenação de *O rei da Vela* pelo *Oficina*), fato importante para a mudança de rumo das considerações críticas acerca de seus textos dramatúrgicos. E, por fim, aproximamo-nos do teatro antropofágico de Oswald tendo em vista sua recepção por alguns críticos e estudiosos.

2.1 DA ANTROPOFAGIA LITERAL À LITERÁRIA

¹⁶Carlos Fausto é mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1991) e doutor em Antropologia pela mesma universidade (1997). Realizou pós-doutorado no Laboratoire d'Anthropologie Sociale (Collège de France/CNRS) e foi professor visitante na École Pratique des Hautes Études, na École des Hautes Études en Sciences Sociales e na Universidade de Chicago.

2.1.1 Estátua de murta ou adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas?

Passemos ao ponto de partida proposto para esse capítulo: o conceito de antropofagia literal. Em primeiro lugar, Fausto observa que o grupo ameríndio que serviu de inspiração aos modernistas foi o tupi-guarani, grupo que ocupava a costa atlântica no momento da conquista. O autor destaca que é a antropofagia desse grupo que servirá de mote para a *Revista de Antropofagia*, revista lançada em São Paulo em 1928 por Oswald de Andrade e alguns amigos, cuja publicação de estreia contém ilustração de Tarsila do Amaral e o *Manifesto Antropófago* de Oswald. E é sobre essa antropofagia, a que serviu de mote aos modernistas, que Fausto tece considerações em artigo intitulado *Cinco Séculos de Carne de Vaca: Antropofagia Literal e Literária*, do qual lançamos mão nesse trabalho. É também sobre a antropofagia desse grupo (mais precisamente os Tupinambá) que Castro¹⁷ empreende estudo apresentado em *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia*, livro de sua autoria, outra referência utilizada por nós para entendimento da antropofagia literal.

Castro, em estudo mencionado acima, ao tratar dos Tupinambá, evoca duas imagens utilizadas por Antonio Vieira em seu sermão intitulado *Sermão do Espírito Santo* (1657): a estátua de mármore e a estátua de murta. Para Vieira, segundo Castro, há nações distintas quanto à doutrina da fé. Uma nação é comparada por Vieira às estátuas de mármore, por serem duras e que dificultosamente recebem a fé, mas que uma vez convertidas, ficam nelas firmes e constantes. E outras, como o Brasil, são comparadas às estátuas de murta, pois, ao contrário das outras nações, recebem tudo que lhes ensinam com facilidade, sem resistir, mas logo perdem a nova figura retornando à bruteza original, sendo necessário que sempre lhes dê assistência o seu mestre. Aqui, Vieira, segundo Castro, toca em uma questão que fez fortuna dentro e fora da reflexão missionária: A inconstância como uma constante da equação selvagem. O estudioso afirma que essa inconstância “passou, na verdade, a ser um traço definidor do caráter ameríndio, consolidando-se como um dos estereótipos do imaginário nacional [...]” (2011, p.186). Castro chama a atenção, porém, para o fato de que a “bruteza original”, os maus costumes ameríndios, atribuídos assim pelos jesuítas, que consideravam estes como o maior empecilho para a conversão daqueles, “[...] eram sua verdadeira religião, e que sua

¹⁷Eduardo Viveiros de Castro é etnólogo americanista, com experiência de pesquisa na Amazônia. Doutor em Antropologia Social pela UFRJ. cursou o pós-doutorado na Université de Paris X (1989). Professor-visitante nas Universidades de Chicago (1991, 2004), Manchester (1994), USP (2003), UFMG (2005-2006).

inconstância era o resultado da adesão profunda a um conjunto de crenças de pleno direito religiosas [...]” (2011, p.192).

O autor observa, ainda, que, nesse conjunto de crenças, “[...] O outro não era ali apenas pensável – ele era indispensável” (2011, p.195) e que o europeu, quando aportou em terras brasileiras, foi assimilado aos *karaiba* míticos (xamãs, profetas tupinambás), “[...] termo que qualificava os demiurgos e heróis culturais, dotados de alta ciência xamânica [...]” (2011, p. 201). Essa assimilação já estava pré-formada na religião tupinambá. A chegada dos brancos é associada, na visão ameríndia, à volta de heróis míticos ou divindades. Isso se deve ao fato de que, nos mitos tupis, a separação entre os humanos (ameríndios) e os heróis (europeus) utiliza o motivo da *má escolha*. Nesses mitos, a explicação da geração da humanidade, caracterizada pela mortalidade e vida breve, baseia-se na crença de que essa geração se deu devido a uma má escolha nos primórdios. Porém, nesta mitologia, a humanidade era uma condição, não uma natureza, algo a ser superado. Assim, nessa relação entre ameríndios e europeus,

[...] os Tupi desejaram os europeus em sua alteridade plena, que lhes apareceu como uma possibilidade de autotransfiguração, um signo da reunião do que havia sido superado na origem da cultura, capazes portanto de vir alargar a condição humana, ou mesmo de ultrapassá-la [...] atualizando uma relação com ele [europeu] (relação desde sempre existente, sob o modo virtual), transformar a própria identidade [...] (CASTRO, 2011, p.206).

Há, aqui, a busca de absorver o outro para neste processo alterar-se. Acrescenta Castro que

[...] essa sociedade não existia fora de uma relação iminente com a alteridade. O que estou dizendo é que a filosofia tupinambá afirmava uma incompletude ontológica essencial: incompletude da socialidade e, em geral, da humanidade. Tratava-se, em suma, de uma ordem onde o interior e a identidade estavam hierarquicamente subordinados à exterioridade e à diferença, onde o devir e a relação prevaleciam sobre o ser e a substância [...] (2011, p.220).

Se, por um lado, havia alguma coincidência de ideias entre a pregação escatológica dos padres e a crença ameríndia, elas divergiam quanto às injunções envolvidas nas concepções do reto caminho. Na crença ameríndia, o avesso da inconstância indígena encontrava-se na certeza de que guerrear e se vingar era consubstancial ao ser de um homem, sendo a vingança guerreira a origem dos “maus costumes” (canibalismo, poligamia, bebedeiras, acumulação de nomes, honras, etc.).

Na medida em que capturavam e executavam cativos de guerra, os homens acumulavam nomes e honra, e além de a proeza guerreira ser condição de honra no mundo, segundo a crença ameríndia, ela é que garantia acesso ao paraíso. Não só quem matava tinha sua recompensa, quem era executado obtinha o *kalos thanatos*. Portanto, o cativo e o “sacrifício” deviam ser suportados com bravura, uma vez que a devoração pelos inimigos estava associada a um tema característico das cosmologias tupi-guarani – o horror ao enterramento e à putrefação do cadáver. Essa devoração ligava-se, assim, à sublimação da porção corruptível da pessoa. Porém, lembra-nos Castro, “[...] é igualmente certo que os Tupinambá não devoravam seus inimigos por piedade, e sim por vingança e honra [...]” (2011, p.232). Portanto,

[...] morrer em mãos alheias era uma honra para o guerreiro, mas um insulto à honra de seu grupo, que impunha resposta equivalente. É que a honra, afinal, repousava em se poder ser motivo de vingança, penhor do perseverar da sociedade em seu próprio devir. O ódio mortal a ligar os inimigos era o sinal de sua mútua indispensabilidade [...] A imortalidade era obtida pela vingança, e a busca da imortalidade a produzia [...] (2011, p.234).

Dessa maneira, o que a vingança tupinambá exprimia era uma radical incompletude, sendo a antropofagia literal, “[...] um esquema relacional básico nas cosmologias indígenas [...]” (FAUSTO, 2011, p.161). E este esquema não se limita, segundo Fausto, à predação entre entes humanos, aplicando-se à predação de todos os entes dotados de capacidades subjetivas, preferindo falar o autor de um esquema canibal, mais que antropofágico. Para ele,

[...] Se definirmos, assim, o canibalismo como apropriação violenta de capacidades subjetivas de entes dotados de perspectiva própria, a antropofagia deve ser tida como uma subespécie de canibalismo, embora seja sua expressão prototípica, pois, dentre todos os seres, os humanos são aqueles que mais claramente possuem, por assim dizer, os atributos da humanidade: ação, intenção, perspectiva própria [...] (2011, p.161).

Fausto defende que, embora o índio nu oswaldiano seja uma figuração distante da realidade efetiva, a antropofagia como metáfora, proposta por Oswald, parece “[...] expressar uma compreensão profunda do canibalismo como operação prático-conceitual [...]” (p.163).

2.1.2 O Ritual Antropofágico: uma aproximação etnográfica ao ritual que serviu de *topos* ao modernismo

O principal objetivo das expedições guerreiras era a captura de cativos para serem mortos e comidos em praça pública. Estes passavam a viver na residência de quem o capturou, que, por sua vez, cedia uma de suas irmãs para ser a sua esposa e sua estadia podia durar meses. Nesse período, o cativo era adotado pela família de seu futuro algoz, alimentado e protegido por ela, passava a ser uma espécie de *xerimbabo* (“animal de estimação”). Sua execução se dava em um grande festim que acontecia na presença dos aliados de aldeias vizinhas, sendo essa morte ritual um momento privilegiado de articulação de aldeias em nexos sociais maiores.

Esse festim começava alguns dias antes da execução e, neste período, o cativo era preparado para ela por meio de um processo crescente de reinimização. Após o ritual de execução, todos deveriam comer a carne do cativo, exceto o matador, que se retirava para um longo período de resguardo, no qual deveria se abster de uma série de alimentos e atividades, além de desprover-se de seus bens pessoais. É ao longo do resguardo que o matador, após capturar o espírito do inimigo, aprende a controlá-lo. Tratava-se de uma operação delicada, pois, de início, o matador assumia a perspectiva do inimigo, perdendo o controle sobre si mesmo, inclusive querendo matar os próprios parentes, acabando, por fim, pela domesticação deste inimigo. Dele ouvirá novos cantos que moverão a maquinaria ritual. No fim deste processo, o matador recebia um novo nome, que, de acordo com alguns cronistas, somente seria revelado em uma cauinagem após o resguardo. Havia relação entre o cauim e o complexo oral dos cantos, declaração dos feitos de bravura e proferimento dos nomes. Os grandes guerreiros acumulavam mais de cem apelidos, que eram cantados e contados em rituais. A renomização, na cosmovisão deste grupo ameríndio, além de condição de honra neste mundo, era promessa de imortalidade futura.

Fausto aponta a busca pela incorporação das qualidades do inimigo por meio da devoração como a explicação mais difundida sobre a antropofagia tupi. Porém, ele afirma que, não de toda incorreta, deixa sem resposta dois problemas básicos: não dá conta do complexo ritual (para que tanto artifício?) e do fato de o matador não comer a carne (se a absorção se dá pela devoração). Sobre isto conclui, por um lado, que comer de fato não era o fundamental da operação canibal, “[...] mas fazê-lo simbolicamente, como se a forma mais produtiva do canibalismo fosse aquela mais pura, mais abstrata, menos contaminada pela passagem ao ato [...]” (2011, p.167), e por outro, que

O canibalismo é, pois, um modo de produção de pessoas por meio da destruição de pessoas. E aqui o complexo ritual possui um papel estratégico, pois permite não apenas que os atos homicidas adquiram máxima produtividade, ‘socializando-os e multiplicando-os’, mas, sobretudo,

que deixem de ser uma série justaposta de atos isolados, de ações individuais, para se tornarem um modo de reprodução social generalizado, fundado na predação e familiarização de subjetividades alheias (FAUSTO, 2011, p.168).

No que tange a essa discussão, Castro afirma que o canibalismo era a forma máxima da vingança, mas não sua forma necessária, pois o requisito crucial para a obtenção de um novo nome era o esfacelamento ritual do crânio do contrário. O matador era o único a não comer a carne, recluso prestes a receber um novo nome e uma nova personalidade social. Nas palavras de Castro,

A abstinência do matador aponta para uma divisão do trabalho simbólico no rito de execução e devoração, onde, enquanto a comunidade se transformava em uma malta feroz e sanguinária [...] o matador suportava o peso das regras e dos símbolos [...] O canibalismo era possível porque um não comia (2011, p.262).

Isso atesta que “[...] não é necessário comer literalmente os outros para continuar dependendo deles como fontes da própria substância do corpo social, substância que não era mais que essa relação canibal aos outros [...]” (CASTRO, 2011, p.263). Assim, podemos explicitar que a antropofagia tupinambá é um ritual ameríndio ligado a uma cosmovisão em que o outro é indispensável. Trata-se de um certo tipo de relação com a alteridade: a afirmação de uma incompletude ontológica e a necessidade de transformação do ser. Estamos diante de uma forma centrífuga de reprodução sociocultural fundada na apropriação de capacidades e riquezas simbólicas do exterior. Apropriação de perspectivas que devem ser consumidas e familiarizadas para se tornarem próprias. O desejo do matador é se apropriar da perspectiva do outro, tornando-a outra consciência-de-si. Por isso o processo de reinimização do cativo antes do ritual de devoração: era necessário que ele assumisse novamente sua perspectiva, seu ponto de vista, que se mostrasse outro e autônomo, consciente daquilo que era (um inimigo). Pois, só dessa forma haveria algo para familiarizar e apropriar.

2.1.3 A antropofagia literária oswaldiana

Diniz¹⁸ afirma que a antropofagia como tema recorrente na cultura brasileira é de fundamental importância para o entendimento do nosso modernismo, tanto em sua fase inicial, década de 20, quanto no que se refere aos desdobramentos de suas propostas. Tarsila do Amaral, esposa de Oswald na época, deu-lhe de presente, na data de aniversário do escritor (11 de janeiro de 1928), sua obra *Abaporu*, cujo significado é antropófago em tupi-guarani. Oswald e Raul Bopp, amigo dele e companheiro da Semana de Arte Moderna de 1922, sentiram-se, então, provocados pela ideia de se fazer um movimento a partir daquela imagem inóspita de um homem de pés enormes sentado. Posteriormente, surgem o *Clube de Antropofagia* e a *Revista de Antropofagia*, em que Oswald publica seu *Manifesto Antropófago* (1928).

Figueiredo¹⁹ observa que o ritual tupi-guarani da antropofagia foi recuperado por Oswald não só como metáfora de uma visão de mundo não excludente como também devido ao fato de ter sido utilizado como argumento principal pelos europeus, ou seja, o colonizador, para negar aos ameríndios, colonizados, a condição humana, constituindo, assim, uma forma de justificação da violência do conquistador. Além de ter por base a inspiração do ritual tupi-guarani (brasileiro), a antropofagia oswaldiana possui também outra base, apontada por Cafezeiro e Gadelha²⁰: águas canibais em que mergulham dadaístas e futuristas. Assim, “Na composição do *Manifesto Antropófago*, Oswald associou uma série de figurações do canibalismo, típicas dos anos 1920, com o passado colonial brasileiro, sistematizando-as na antropofagia [...]” (ROCHA²¹, 2011, p.655). Dessa forma, o próprio conceito abstrato da antropofagia literária de Oswald é composto de maneira antropofágica, pois, como aponta Diniz, nesse manifesto

Oswald traz para o solo arenoso da discussão cultural da época a releitura do conceito de antropofagia como um processo inevitável de assimilação crítica das idéias e modelos europeus, devorando, deglutindo e degustando o que vem de fora, sem se subordinar às dicotomias nacional/estrangeiro, modelo/cópia [...] A antropofagia surge como necessidade de atualização da discussão posta em 22, marcada pelas duas forças mais significativas do modernismo brasileiro – a vertente internacionalista (sintonizar o Brasil com

¹⁸ Professor, pesquisador e escritor, Júlio Diniz é doutor em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-Rio (1995), com uma tese sobre as relações entre Música e Literatura na Cultura Brasileira.

¹⁹ Doutora em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1993). Atualmente, Vera Follain de Figueiredo é professora adjunta desta universidade. Tem experiência na área de Letras e Comunicação, com ênfase em Literatura Brasileira.

²⁰ Edwaldo Cafezeiro é doutor em Letras pela UFRJ (1981). Autor de uma vasta e significativa produção acadêmica voltada para a história da língua portuguesa e para a história do teatro no Brasil. Carmen Gadelha é doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002) e possui experiência teórica e prática na área de Artes, com ênfase em Teatro.

²¹ João Cezar de Castro Rocha é professor de literatura comparada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Realizou seus estudos de pós-graduação no Brasil (UERJ), nos Estados Unidos (doutor em literatura comparada pela universidade de Stanford) e na Alemanha (pós-doutorado).

as vanguardas européias) e a vertente nacionalista (sintonizar o Brasil com a sua vocação artística e cultural) ²²(DINIZ, 2007, p.2).

Ainda com relação às bases de constituição da antropofagia oswaldiana, há a incorporação, no projeto cultural de Oswald, do *bárbaro tecnizado*, expressão de Keyserling, em que haveria a devoração de seu inimigo externo para a obtenção, de forma nobre, de sua alteridade (seu poder, seu conhecimento, sua técnica). Assim, o autor de literatura dos trópicos operaria pela devoração do outro internacionalizado, internalizando-o e o exteriorizando, tornando-se, dessa maneira, parte do outro. Mas não saindo ileso desse processo, pelo contrário, transformado, rasurado, autodevorado. Nesse sentido, o autor de literatura dos trópicos “[...] Transforma-se no tradutor de tradições incessantemente traídas pela dinâmica de uma nova relação entre sociedade, história e cultura [...]” (DINIZ, 2007, p.2).

A antropofagia oswaldiana seria o pensamento da devoração crítica do legado universal, mas não sob a perspectiva do *bom selvagem*, catequizado e submisso, presente no romantismo brasileiro, que propõe um ameríndio idealizado sob o modelo das virtudes europeias, mas na do *mau selvagem*, devorador de branco, antropófago. Ela seria uma resposta à relação entre nacional e universal. Oswald propõe, no bojo das relações entre o Brasil, país subdesenvolvido (colonizado) e os países desenvolvidos (colonizadores), uma relação não passiva, mas crítica, à maneira da antropofagia ameríndia. Para Campos²³, essa relação proposta pela antropofagia de Oswald

[...] não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda, uma *transvaloração*: uma visão crítica da História como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de apropriação como de expropriação, desierarquização, desconstrução. Todo passado que nos é *outro* merece ser negado. Vale dizer: merece ser comido, devorado [...] (1981, p.10-11).

Porém, salienta o autor que o canibal era um *antologista*, ou seja, interessava-lhe os inimigos considerados bravos, pois deles seria retirada a proteína e o tutano para a

²²“A fórmula encontrada pelo modernismo, combinando sentimento nacionalista e cosmopolitismo, elegendo o híbrido em detrimento das categorias puras e excludentes, nasce da necessidade de criar novos parâmetros de pensamento que permitissem ultrapassar as dicotomias que vinham balizando o pensamento sobre a cultura no país e que atualizava sempre o mesmo esquema: ou a defesa de um nacionalismo essencialista e fechado ou a apologia de um universalismo modernizador que significava completa submissão a modelos culturais europeus [...]” (FIGUEIREDO, 2011, p.389).

²³Haroldo de Campos é poeta, tradutor e ensaísta. Defende tese de doutoramento intitulada *Morfologia do Macunaíma*, em 1972, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Assume, no ano seguinte, a cadeira de semiótica da literatura no programa de pós-graduação em comunicação e semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP.

renovação de suas forças naturais. Dessa maneira, não é todo outro que merece ser negado, ser devorado. O esquema relacional contraditório (antropofagia literal) descrito por Fausto, e esboçado acima, é o que, para Fausto, melhor descreve a operação antropofágica. É nesse sentido que este estudioso defende que

[...] a metáfora antropofágica modernista era congruente com as representações indígenas. Em ambos os casos [...] o movimento não deve ser entendido como mera identificação ao outro nem como simples negação do outro. O canibal nega sua presa ao mesmo tempo que a afirma, pois emerge da relação como novo sujeito afetado pelas capacidades subjetivas da vítima. Ele busca mobilizar a perspectiva do outro em proveito da reprodução de si, exprimindo a contradição entre um desejo centrífugo, heteronômico, e uma necessidade de autoconstituição enquanto sujeito autônomo. O risco da alienação, contudo, permanece sempre presente, pois se o canibal controla subjetividades outras que tornam possível a reprodução da vida, ele está definitivamente marcado por elas [...] (2011, p.169).

A antropofagia literária não é privilégio de Oswald, pois já o Barroco se nutre de uma possível razão antropofágica, uma vez que “[...] Diferencial no universal, começou por aí a torção e a contorção de um discurso que nos pudesse desensimesmar do mesmo [...]” (CAMPOS, 1981, p.17). De Gregório de Matos a Sousândrade, deste a Oswald de Andrade e à poesia concreta²⁴.

Também Rocha estende o alcance da antropofagia como metáfora para além do modernismo. A antropofagia, para ele, noção central na cultura brasileira, esteve presente em três momentos fundamentais de sua história intelectual, a saber: romantismo, modernismo e tropicalismo. Teceremos a seguir algumas considerações acerca do terceiro momento indicado por Rocha, pois, em capítulo posterior deste trabalho, quando tratarmos da encenação de *O Rei da Vela* pela Companhia dos Atores, observaremos de que modo a realização do texto de Oswald dialoga com a encenação antológica do *Teatro Oficina*, gerada no momento tropicalista.

²⁴“A mandíbula devoradora desses novos bárbaros vem manducando e *arruinando* desde muito uma herança cultural cada vez mais planetária, em relação à qual sua investida excentricadora e desconstrutora funciona com o ímpeto marginal da antitradição carnavalesca, dessacralizante, profanadora, evocada por Bakhtine em contraparte à estrada real do positivismo épico lucàcsiano, à literatura monológica, à obra acabada e unívoca. Ao invés, o policulturalismo combinatório e lúdico, a transmutação paródica de sentidos e valores, a hibridização aberta e multilíngue, são os dispositivos que respondem pela alimentação e realimentação constantes desse almagesto barroquista: a transenciclopédia carnalizada dos novos bárbaros, onde tudo pode coexistir com tudo” [...] (CAMPOS, 1981, p.22).

2.1.4 O momento tropicalista e a redescoberta da antropofagia: interseção cultural entre linguagens artísticas distintas

A antropofagia oswaldiana esteve ausente do nosso circuito cultural por algumas décadas. Ela é retomada no final dos anos de 1950 por meio de algumas posturas do concretismo e ganha muita visibilidade nas décadas seguintes, ocupando um lugar significativo da produção artística brasileira dos anos sessenta. Nesse sentido, a tropicália, que tem início em 1967, “[...] representou uma retomada extremamente fértil do diálogo com as posturas políticas, estéticas e éticas de Oswald de Andrade, em especial com a antropofagia [...]” (DINIZ, 2007, p.2). A tropicália “[...] ressaltou, em sua estética, os contrastes da cultura brasileira, buscando superar as dicotomias arcaico/moderno, nacional/estrangeiro e cultura de elite/cultura de massas, que, hegemonicamente, marcavam a discussão cultural na década de 60” [...] (DINIZ, 2007, p.2).

Süssekind²⁵ defende que a distinção entre movimento e momento, sublinhada por Renato Poggioli²⁶ e retomada por Marjorie Perloff²⁷, parece se impor ao se tratar de um conjunto de manifestações artísticas no âmbito da produção cultural brasileira de intensa contaminação mútua nos fins da década de 60 e início da década de 70 do século XX. Neste caso, para a autora, a noção de momento seria mais pertinente, pois não carrega o sentido de programático e organizacional que movimento sugere, mas sim um estado mais amplo e profundo de abrangência para além do campo estritamente musical. Como exemplo de uma manifestação para além deste campo estaria a encenação de *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade pelo *Oficina* sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. A redescoberta da antropofagia por esse momento “[...] funcionaria, de fato, como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas nesse momento [...]” (Süssekind, 2007, p.32-33). Segundo a estudiosa, José Celso assevera que só restaria agora a antropofagia chamando a atenção para o exemplo de Oswald, cujo processo define como bifronte, no sentido de que é voltado tanto para as imagens transatlânticas quanto para o próprio trópico, “[...] para ‘uma cultura que parte de uma ideia ufanista’, de uma ‘tradição do compromisso’, do ‘oportunismo’. Nela incluído o que chamaria de ‘aparelho neocolonial de teatro’ [...]” (2007, p.36). Caberia a Oswald, para José Celso, a violação das barreiras da criação teatral, abrindo o palco, inclusive, para o ‘mau gosto’.

²⁵ Flora Süssekind, doutora em letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1989), é professora de teoria do teatro no Centro de Letras e Artes da UNIRIO e pesquisadora da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de Janeiro).

²⁶ Renato Poggioli é especialista em literatura russa e autor, dentre outras publicações, do livro *The Theory of the Avant-garde*.

²⁷ Marjorie Perloff é crítica norte-americana e professora emérita da Universidade de Stanford (EUA).

Süssekind assinala, ainda, que, se por um lado haveria uma aproximação entre o momento tropicalista e o primeiro modernismo brasileiro, no sentido de uma relação específica com o estrangeiro, do entrecruzamento sincrético de perspectivas e do trânsito constante entre “alta cultura” e “mau gosto”, arcaico e moderno, haveria, por outro, uma diferença contextual entre esses dois momentos de invocação de uma estratégia antropofágica. Para ela,

Essa diferença envolveria modos e graus diversos de conjugação de uma consciência manifesta da condição de país periférico (tendo em vista a ordem capitalista internacional), e de seu processo necessariamente desigual e excludente de modernização, a uma prática artística transformadora. Contrastam, nesse sentido, as condições históricas bastante distintas em que se ensaiam essas conjugações [...] (2007, p. 37).

Assim, certo otimismo do primeiro modernismo expresso na ideia de um país novo e na expectativa de inevitáveis transformações sociais futuras não poderia estar presente na retomada da antropofagia em fins da década de 60. Nesta década, o Brasil vivera desde 1964 sob o regime de uma ditadura militar, que permaneceria no poder por vinte anos²⁸.

Além de enfatizar o desencanto, que era tensionado com a satirização, maneira de expor a ‘não-história’ presente e seus descompassos e simulacros, a autora aponta outro elemento de distinção entre o tropicalismo e outros movimentos artísticos do século XX: o seu alcance de massa. Por ora, essas observações acerca do momento tropicalista se fazem suficientes para os objetivos desse capítulo. Em capítulo posterior, apontaremos diálogos possíveis entre essa fase do pensamento antropofágico e a abertura de possibilidades para o nosso palco, bem como os diálogos da encenação da Companhia com essas possibilidades abertas.

2.1.5 A antropofagia na contemporaneidade: uma nova fase do pensamento acerca da antropofagia como metáfora

²⁸ No qual “[...] a modernização industrial, os índices de crescimento e urbanização e o investimento maciço em tecnologia, aliados a uma ordem autoritária e a uma política inflacionária, tinham como contrapartida perceptível uma dissolução da cidadania, um endividamento externo crescente e uma altíssima concentração de renda, que intensificavam as desigualdades sociais e a crise urbana [...] Nesse contexto, não havia muita perspectiva otimista possível [...]” (SÜSSEKIND, 2007, p. 39).

Rocha, em artigo publicado no livro intitulado *Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena*, estimula a releitura da antropofagia oswaldiana defendendo novas abordagens da obra deste escritor,

[...] buscando entender a antropofagia como um exercício de pensamento cada dia mais necessário nas circunstâncias do mundo globalizado, pois a antropofagia permite que se desenvolva um modelo teórico de apropriação da alteridade (2011, p.12).

Ainda, no que tange a esta problemática, afirma que

[...] se o grande dilema contemporâneo é inventar uma imaginação teórica capaz de processar a vertigem de dados recebidos ininterruptamente, então, a antropofagia oswaldiana pode tornar-se uma alternativa relevante para a redefinição da cultura contemporânea (p.13-14).

Haveria, assim, uma nova fase do pensamento acerca da antropofagia como metáfora em processo de se desenhar na contemporaneidade, em que seus apontadores defendem a releitura desse pensamento oswaldiano para além de Oswald, uma antropofagia desoswaldianizada e como potência de pensamento acerca do contemporâneo. Fica aqui indicada a consciência de um campo importante de pesquisa e a torcida para que ele dê seus frutos em breve.

2.1.6 Delimitando a caminhada

Quanto ao estudo da recepção dos textos oswaldianos pela Companhia dos Atores, dois caminhos de pesquisa são possíveis e legítimos. O presente trabalho envereda por um deles. O primeiro desses caminhos seria a investigação da recepção pelo grupo da antropofagia como operação simbólica inspirada na antropofagia literal, conforme discutida acima. Nesse campo de investigação, o processo de composição da cena se torna fundamental para a observação de várias questões. Por exemplo, a relação que a Companhia estabelece com o texto original de Oswald não é nada sacralizada, no sentido de que ela edita à sua maneira, ora mudando a ordem proposta pelo autor, ora suprimindo partes, ora acrescentando partes, etc. Pode-se olhar para essa relação pensando-a como uma operação simbólica à semelhança da antropofagia, sendo o texto de Oswald apenas mais uma das materialidades deglutidas? Os diálogos que a Companhia estabelece na maneira de conceber a relação entre texto e cena tem por base a antropofagia como operação conceitual? Mesmo quando esse coletivo lança mão de um texto escrito previamente, os atores estão envolvidos na criação da dramaturgia, segundo Marcelo

Valle²⁹, um de seus integrantes, “[...] nós sempre o antropofagizávamos no processo de apropriação, fragmentando e rearrumando as cenas, inserindo conceitos e criando diálogos [...]” (2006, p.98). Outro exemplo: pode-se pensar o processo colaborativo como mecanismo de composição que opera à semelhança da antropofagia como operação simbólica? Como se dá a relação com a alteridade em um processo que se quer colaborativo? Um último exemplo: Fábio Cordeiro defende a antropofagia oswaldiana como *modus operandi* da *Companhia dos Atores*. Para ele,

A morta foi o primeiro encontro da Cia. dos Atores com Oswald de Andrade; com o ‘teatro de arquibancada’, o ‘país da gramática’, o poeta e sua musa no meio da *ágora*, o ‘país do indivíduo’, dos mortos e dos vivos, da *antropofagia*, que passará a ser um dos principais *modus operandi* da Cia. dos Atores na continuidade de seu percurso coletivo. Oswald de Andrade, com sua poética, sua espinhação, em alguma medida, continua exercendo influência sobre o pensamento estético da Companhia. Inclusive, se pensarmos no reencontro com Oswald, anos depois, através de outro texto do autor, *O rei da vela*, montado em 2000 (SANTOS, 2004, p.19).

Em entrevista concedida a mim para esse trabalho (Apêndice A), Marcelo Olinto, um dos atores co-fundadores da Companhia e que participou das duas encenações estudadas aqui, afirma que a antropofagia foi uma forma da Companhia entender o que já fazia. Para ele, antropofagia seria alimentar-se de várias influências de naturezas diversas e poder levar isso para o seu trabalho. Segundo ele, esse conceito está na Companhia. Transcrevemos abaixo fragmento da entrevista em que Olinto versa acerca da antropofagia:

Entrev.: Já que você tocou na antropofagia, qual era a compreensão da *Companhia* de antropofagia? Ela diferenciava nas duas encenações? Era um conceito que vocês utilizavam? Não apenas como uma questão teórica, vocês conversavam sobre isso, falava-se de antropofagia?

Marcelo: Isso é porque é inerente. A antropofagia é uma forma quase de você entender o que você já fazia, que é de certa maneira se inspirar naquilo e fazer o seu trabalho. Ver uma exposição incrível e levar para o seu trabalho, ouvir uma música sensacional e levar para o seu trabalho, ver um espetáculo de dança, um espetáculo de teatro e transportar aquilo que você gostou para o seu trabalho. Então, na verdade, a antropofagia é um pouco isso, é você se alimentar de várias influências teóricas, pictóricas, auditivas, e poder levar isso para o seu trabalho.

Entrev.: Mas isso era algo presente nos diálogos? Vocês conversavam na época sobre isso?

Marcelo: É claro. Uma coisa que o Kike falava era: “veja, leia; isso é super a ver, isso tem tudo a ver com o trabalho; isso me influenciou, isso me inspirou, isso foi uma fonte; esse é um caminho”.

Entrev.: Esse conceito, de certa forma, entrou para o jargão da Companhia?

²⁹ Ator, diretor e produtor, Marcelo Valle é membro da Cia dos Atores, tendo atuado na maioria de seus espetáculos.

Marcelo: Sim. “Antropofagizar”, “antropofagia é isso”, fala-se sobre isso. Eu falo isso, enfim. Porque eu gosto de Oswald utilizo muito esse termo, especificamente. Mas esse conceito está ali na Companhia, esse conceito de você ver alguma coisa, influenciar-se e trazer essa influência pra o seu trabalho (Olinto, Apêndice A, p.170).

Qual o conceito de antropofagia que perpassa as falas de Fábio Cordeiro, Marcelo Olinto, Marcelo Valle e as práticas da Companhia? É um conceito operativo e delimitável a partir de algum rigor conceitual? Enfim, inúmeras questões podem ser levantadas, mas esse não é o caminho pelo qual se optou agora.

Para delimitarmos outro caminho, o qual adotamos aqui, voltemos a Oswald. Além da antropofagia literária, em Oswald, poder ser encarada como operação simbólica inspirada na antropofagia literal, ela pode ser vista em sua totalidade como ideário estético e, assim, apresentando resposta a inúmeros movimentos artísticos do início do século XX. Porém, não temos por objetivo n o estudo exaustivo dos diálogos os quais Oswald lançou mão para a proposição de seu ideário estético da antropofagia e concretização de sua obra literária. Passaremos, a seguir, à recepção de sua obra por alguns estudiosos, sobretudo acerca de sua dramaturgia, objetivando esclarecer alguns aspectos da poética do texto oswaldiano, entendido como concretude de um ideário. Dessa maneira, passaremos à aproximação com a concretização textual oswaldiana, levando em consideração a sua acolhida por alguns estudiosos e colocando em evidência alguns aspectos de sua poética. A análise da relação entre antropofagia literal e literária se fez necessária de forma a elucidar o conceito oswaldiano, por defendermos que, se por um lado, Oswald constrói seu ideário estético por meio da apropriação antropofágica de experimentos vanguardistas do início do século que fugiriam à lógica realista de composição fabular e que propunham procedimentos outros, tais como colagem e montagem, procedimentos que, em certa medida, farão parte da poética dos textos do autor, por outro lado, é a sua concepção de antropofagia que o aproxima destes experimentos e procedimentos vanguardistas³⁰.

2.2 OS ESTUDOS CRÍTICOS SOBRE O TEATRO DE OSWALD

Antes de iniciarmos nossas considerações sobre o teatro antropofágico de Oswald de Andrade, entendido como concretização de seu ideário estético que tem como um dos

³⁰ Ideário expresso em manifestos (como os da década de 20: *Manifesto da Poesia Pau Brasil* e *Manifesto Antropófago*) e em textos em que tece considerações acerca do fazer artístico.

pilares a operação abstrata da antropofagia literária, apresentamos um pequeno esquema que expõe a divisão da obra dramática do autor construído a partir das contribuições de Nanci de Freitas³¹ em sua tese de doutoramento:

- a) Textos mais famosos (década de 30): *O Homem e o Cavalo* (1933-1934), *O rei da vela* (1933), *A Morta* (1937).
- b) Dois pequenos textos: *Panorama do Fascismo* (1937), publicado originalmente na revista *Problemas*, e *Histoire de da fille du roi – ballet brésilien*, roteiro escrito em 1924 e vertido para o português, nos anos 40, pelo próprio autor (História da filha do rei).
- c) Poema dramático: *O santeiro do mangue: mistério gozoso em forma de ópera* (1935-1950).
- d) Peças em francês e em co-autoria com Guilherme de Almeida: *Mon couer balance* e *Leuer âme* (1916)
- e) Manuscritos inacabados de peças de teatro: *A recusa* (1913), *O filho do sonho* (1917) e um terceiro texto, sem título e sem data, que trata da greve de operários (foram doados a Sábato Magaldi, que faz referência a esses textos em sua tese de doutoramento).

A produção dramática mais conhecida de Oswald (*O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*), no todo de sua produção literária, localiza-se em uma fase específica da vida e da obra deste escritor: década de 30, período de crise econômica e adesão ao partido comunista. No ano de escritura de *O Rei da Vela*, 1933, o autor, imbuído de preceitos relacionados ao marxismo e à arte engajada, publica o romance *Serafim Ponte Grande*, que contém um prefácio em que renega algumas conquistas da fase heroica do modernismo (década de 20), entendendo este período como expressão da burguesia. Nesse sentido, citamos um fragmento do referido prefácio: “Publico-o no seu texto integral, terminado em 1928. Necrológio da burguesia. Epitáfio do que fui” (ANDRADE, 1933, p.45). Antes da década de 30, Oswald também experimenta a escritura de textos para teatro. Dois deles publicados em 1916 em co-autoria com Guilherme de Almeida e em francês (*Mon couer balance* e *Leuer âme*) e alguns manuscritos inacabados. Os textos de Oswald que temos por objeto de estudo são publicados em edição conjunta em 1937, posteriormente à publicação de *O Homem e o Cavalo* (1934).

³¹ Nanci de Freitas, doutora em Poéticas do Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), é professora adjunta no Instituto de Artes da UERJ, atuando no Departamento de Linguagens Artísticas, onde é responsável pelas disciplinas de teatro.

Há elementos nas peças de Oswald da década de trinta que estão presentes também em outros momentos de sua criação literária. Freitas destaca algumas características desta dramaturgia: “[...] sua crítica ao academicismo na arte e às formas naturalistas de representação [...]; e a proposta de um dinamismo teatral [...] que, sem perder o contato com a pureza das manifestações populares, se expressaria na plasticidade e no ritmo do mundo moderno [...]” (2006, p.6-7). Porém, é sobre seus textos mais famosos da década de trinta que teceremos considerações, pois é nesse grupo que se encontram os textos de Oswald encenados pela *Companhia dos Atores* e que constituem nosso objeto de estudo.

Iniciamos nossas considerações com as seguintes palavras de Sábado Magaldi³² colhidas em seu livro *Teatro Sempre*

Se a peça *O Rei da Vela* tivesse sido encenada em 1937, por um diretor estrangeiro, constituiria por certo o marco de renovação do teatro brasileiro moderno. Como só apareceu em livro (juntamente com *A Morta*, em publicação da Livraria José Olympio Editora), cabe reivindicar para ela apenas o papel de obra renovadora da nossa dramaturgia, a partir da qual puderam surgir Nelson Rodrigues e os outros autores que se vêm afirmando desde a década de cinquenta do século passado (MAGALDI, 2006,p.135).

Grosso modo, o ponto de vista que se generalizou sobre a modernidade de nosso teatro é a de que ele não esteve presente na Semana de 22 e viu chegar sua renovação e atualização duas décadas depois. Deste ponto de vista, salvo particularidades, compartilham, por exemplo, Décio de Almeida Prado³³, que defende um deslanche do teatro moderno na década de 40, figurando a década de 30 apenas como sua introdução, e Sábado Magaldi.

Haveria, assim, um ponto de vista tradicional da historiografia do teatro brasileiro sobre a dramaturgia oswaldiana, que teria por base de seus critérios avaliativos princípios mais próximos a um certo tipo de teatro: aquele realizado em um espaço definido, o palco italiano, que parte de um texto que centraliza a encenação, amarrando o palco às possibilidades do tempo presente e mobilizando signos de natureza diversa, mas em relação de redundância em prol de um unidade estética e de significação. Este ponto de vista parece embasar posicionamentos como o de Prado sobre *O Homem e o Cavalo*. Ele aproxima-se desta dramaturgia com um olhar estritamente dramático. Considera as

³² Teórico, crítico e professor, Sábado Magaldi doutorou-se na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (USP) , em 1972, com uma tese sobre o teatro de Oswald de Andrade.

³³Crítico, ensaísta e professor, Décio de Almeida Prado é autor de inúmeros ensaios acerca da História do Teatro Brasileiro.

características épicas deste texto, como, por exemplo, a quebra da unidade de espaço e de tempo, pois *O homem e o cavalo* abrange desde o céu e o inferno, desde o passado e o futuro, como falha dessa dramaturgia. Mesmo olhar lança o crítico à *Morta*, considerando-a como ‘ato lírico’ estranho e hermético. O epíteto de ato lírico é dado pelo próprio Oswald, o que já de início aponta para uma quebra das barreiras entre os gêneros literários e hibridização de sua dramaturgia. Quanto à caracterização deste ‘ato lírico’ por Prado, estranho e hermético, é resultado de uma leitura limitada de elementos da poética oswaldiana, como a síntese expressionista e mecanismos de composição próximos à colagem e à montagem, uma poética que exige uma atividade intensa por parte do leitor.

No entanto, esse posicionamento canônico tem sido revisto por estudiosos e críticos nos últimos anos e o pontapé inicial para essa revisão foi a antológica encenação de *O Rei da Vela* do *Oficina* em 1967, a primeira encenação de um texto oswaldiano, pois, antes disso, pairava o mito da irrepresentabilidade da dramaturgia de Oswald. Nas palavras de Marília de Andrade, filha do escritor,

Em 1967, finalmente, treze anos após a morte de Oswald, o Paulo Marcos chegou em casa excitado com a notícia de que o José Celso resolvera montar *O Rei da Vela*. Todas as vezes em que assisti ao espetáculo, não pude conter a emoção ao perceber o entusiasmo do público. Queria que o Oswald estivesse vivo para ver seu texto aplaudido de pé. Esta encenação marcou, para mim, o primeiro reconhecimento público de Oswald, o início de sua trajetória de mito e de herói popular (2011, p.44-45).

Prova da importância dessa encenação para a abertura de outras formas de aproximação dessa dramaturgia pode ser comprovada ao analisar dois posicionamentos opostos de Sábato Magaldi, um antes da referida encenação e outro posterior. Em seu canônico livro *Panorama do Teatro Brasileiro* (2004a), cuja primeira edição data da década de 60, Magaldi, acerca de Oswald de Andrade, lamenta o fato de suas peças não terem passado pela prova do palco e considera que suas três peças da década de 30 talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta, sendo a sua não-funcionalidade explicada por excesso, por riqueza, por esquecimento dos limites do palco. Ele observa, ainda, que poucos autores fazem o crítico lastimar o fato de o teatro ter as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis no quadro habitual os textos de Oswald. Para ele, esses textos dramáticos, devido à audácia da concepção, ao ineditismo dos processos e ao gênio criador, possuem lugar à parte no teatro brasileiro – um lugar que é fora dele e que talvez tenha a marca do desperdício. Cabe apontar o modelo dramático como o modelo implícito no qual Magaldi está ancorado para afirmar a não funcionalidade da dramaturgia oswaldiana e os limites do palco. Porém, defendemos que a fricção desta dramaturgia com tais limites, bem como sua demolição, pode ser considerada uma das potências da obra de Oswald. Ou

seja, considerada não funcional para certo modelo de teatro, a dramaturgia de Oswald solicita a abertura de nosso palco para a experimentação de outra teatralidade. Nesse sentido, Freitas defende que

“Podemos falar da impossibilidade das peças oswaldianas enquanto drama, mas também de suas possibilidades enquanto textos para teatro e, nesse sentido, muito próximas do caráter aberto e inacabado que caracteriza a textualidade de certas experiências cênicas contemporâneas” (2006, p.100).

Para ela, a poética conflituosa de Oswald e a sua compreensão particular de ação teatral mostram-se capazes de contribuir para a discussão acerca da teatralidade e escrita dramática correntes ainda na contemporaneidade.

Em outro posicionamento, na década de 70, em sua tese de doutoramento acerca da dramaturgia oswaldiana intitulada *Teatro da ruptura*, Magaldi afasta-se da visão anterior sobre a obra de Oswald, observando que a prova palpável da teatralidade deste escritor se deu com a encenação de *O Rei da Vela* pelo *Oficina*. O crítico destaca que, em seu estudo intitulado *Panorama do teatro brasileiro*, não se arriscava em uma sanção aberta ansiando pela experiência do palco. Freitas salienta que esta encenação acaba “[...] provocando grande impacto junto ao público e instaurando uma desmontagem dessas avaliações críticas mais correntes, sobre a ‘irrepresentabilidade’ do teatro oswaldiano” (2006, p.22). Magaldi afirma, em sua tese de doutoramento, que o consenso geral, a historiografia e a crítica, consideram *Vestido de Noiva*, criado no espírito da Semana de 1922, o marco da literatura dramática moderna no Brasil. Porém, ao se tratar de literatura dramática, porque quanto ao espetáculo de Ziembinski, segundo o crítico, não se tem o que discutir no que se refere ao juízo de marco do teatro moderno no Brasil, ele reivindica a precedência da obra de Oswald, porque “[...] Muitas das inovações dos textos de Nelson Rodrigues já se encontram nos de Oswald de Andrade” (2004b,p.7). O crítico afirma que Oswald foi um inovador radical, interessado na ruptura, para construir uma linguagem nova.

Dois motivos são apontados, na tese de Magaldi, para a não concretização cênica da dramaturgia oswaldiana antes da encenação do *Oficina*: a imposição do Estado Novo (novembro de 1937) e o fato de Oswald estar muito à frente do seu tempo. Na época de escritura das suas peças principais, reinava em nossos palcos a comédia de costumes e, assim, aquelas não encontravam eco na rotina dos palcos da época. Ao analisar *O Rei da Vela*, Magaldi observa a genial intuição anti-ilusionista de Oswald adquirida, segundo ele, provavelmente por informações a respeito de Piscator e Meyerhold, uma vez que o trabalho de Brecht ainda estava no início e não era muito divulgado. Destacamos essa filiação assinalada pelo crítico, pois, como veremos em capítulo posterior, a relação da *Companhia*

com os postulados de Meyerhold é apontado por estudiosos. Para o crítico, nesta peça, uma ideia após ganhar corpo é enriquecida por meio de quadros ilustrativos sem a preocupação de organização das personagens em um conflito dramático. De acordo com o crítico, a síntese na obra oswaldiana substitui os excessos descritivos do naturalismo, criando uma linguagem cênica seca de admirável precisão e vigor, sem exageros dispensáveis ou comentários supérfluos. Quanto às personagens, ele afirma que, sobretudo Abelardo I, são pintadas com traços essenciais e identificação nítida, sem prejudicar-lhes a riqueza, porém. Embora não tenha subido ainda ao palco na época da escritura de sua tese de doutoramento, ao contrário de *O Rei da Vela* que subira em 1967, Magaldi defende explosão de uma rica e incontrolável teatralidade na peça *O Homem e o Cavalo*. Assim, podemos afirmar que os parâmetros de análise e do que é considerado teatral já estão em mutação na época de escritura dessa tese.

O que a poética dessa dramaturgia apresenta de possibilidade de pensamento sobre o teatro moderno? Por que uma dramaturgia que desenha uma nova poética, propondo formas capazes de empreender a modernização da cena, apresenta tantas dificuldades ainda hoje para a sua recepção? Como grupos contemporâneos (no âmbito deste estudo, a Companhia dos Atores) participam do processo de recepção dessa obra, e como eles a recebem, quais os impasses, como resolvem?

Gardin³⁴, tendo por guia o conceito de teatro antropofágico, pois para ele o teatro oswaldiano é parte integrante do sistema da antropofagia, defende que, visitar Oswald é antropofagizar-se em seu mundo, comer e ser comido pelo texto. Para o estudioso, o teatro antropofágico oswaldiano

[...] é uma forma radical que nega o comportamento do passado [...] Antropofagia é um modo de ser radicalmente oposto ao modo de ser/estar no mundo da tradição cultural e social brasileiras. A radicalidade do teatro de Oswald está, por conseguinte, principalmente no processo de construção que busca montar um novo sistema (análogo à estrutura de contrastes da sociedade brasileira) e que permita a percepção diferenciada e posterior modificações dos hábitos sócio-culturais (GARDIN, 1993, p.93).

Ele lança a seguinte pergunta: o que fica desta visita a um universo textual tão interseccionado, múltiplo em suas relações e repleto de contradições?" (1993,p.47).

Acerca dos textos dramaturgicos de Oswald, tudo parecia possível de ser comido, devorado, experimentado e se tornar matéria prima para a invenção do texto e da vida. Assim, o universo está no texto e o texto no universo. Oswald ataca as estruturas que

³⁴Carlos Gardin, doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1984), é professor titular desta universidade e membro da Universidade de São Paulo.

determinam os padrões que moldam a arte e a vida, revelando e atacando essas estruturas por meio da paródia, elemento antropofágico por implicar a existência de outro discurso a ser deglutido. Apropriando-se do discurso outro, o escritor desmonta-o e estabelece um discurso paralelo, em que o próprio texto se revela enquanto avesso. Nesse sentido, Oswald cria novas relações estruturais por meio da intertextualidade, buscando a mudança da maneira de se perceber o universo através de sua escritura. Em resumo, o que o escritor objetiva mudar é o hábito de percepção das relações estruturais, para, com isso, mudar o comportamento nas relações sociais, estéticas e morais.

O escritor modernista buscava uma nova função para o teatro, queria devolver-lhe o cunho de comunicador de massa, um teatro para estádios, um teatro feito para a massa popular. Há uma vontade de transformação na poética oswaldiana e sua recepção está sob a mira dele. Assim,

Sua visão está não só focalizada no modo como o signo constrói a percepção das relações sociais mas, também e principalmente, como estes atuam na recepção e de que modo, através dessa atuação, pode ser um signo gerador de transformações, um signo transformador [...] (GARDIN, 1993, p.53).

O estudo de Gardin indica a radicalidade da ação antropofágica, no sentido de uma atitude de radical transformação do conceito de teatralidade, de encenação e de representação do mundo. Por esse pensamento, Oswald é levado ao procedimento paródico e ligará este à antropofagia. Assim, para Oswald,

[...] O mundo não passa de uma superposição de textos que vão se construindo-destruindo e tecendo a imensa rede de significação. A paródia, entendida enquanto canto paralelo, texto que se afirma enquanto diferença, discurso que não esconde a voz do outro e nem a oprime, é em Oswald e seu teatro o procedimento básico para o seu gesto teatral. Tudo está dito mas para ser re-dito. O contexto social se faz enquanto processo histórico, através de suas inúmeras contradições e o colocar essas contradições em evidência re-vela o discurso do outro. Então, o próprio contexto social é passível de ser parodiado, de ser entendido meta-lingüisticamente [...] A recepção se vê como diante de uma rede imensa onde discursos de várias épocas e várias sociedades se entrecruzam e como consequência, seu discurso se revela [...]” (GARDIN, 1993, p.53).

Porém, diferentemente de Gardin, que se utiliza do conceito de paródia ao tratar desse aspecto polifônico do texto de Oswald, que não esconde a voz do outro, mas a revela, concebendo o mundo como uma superposição de textos e o texto como uma rede imensa, onde inúmeros discursos entrecruzam-se, trataremos desse aspecto sob a luz dos conceitos de colagem e de montagem. Na lida com os objetos dessa pesquisa, perceberemos tratar-se de conceitos operativos para a observação de procedimentos presentes tanto no texto

oswaldiano como no texto cênico das encenações da Companhia dos Atores que estudamos nesse trabalho. No próximo capítulo, quando trataremos da encenação de *A Morta* da Companhia, retomaremos estas questões com aprofundamento conceitual compatível aos objetivos desse trabalho. No entanto, lançaremos mão também do conceito de paródia ao tratarmos de algumas questões no capítulo acerca de *O Rei da Vela* da Companhia.

Ainda no que se refere ao texto de Oswald, Freitas observa, ao estudar *O Homem e o Cavalo*, uma tensão entre forma e conteúdo no texto do escritor. Assim, a criação teatral oswaldiana resulta em uma linguagem artística peculiar, havendo o tensionamento de forma e conteúdo e parecendo fugir de qualquer unificação possível. O alto grau de tensionamento dessa dramaturgia se dá entre uma forma teatral hiper estilizada e a veiculação de um sentido unívoco em defesa do socialismo. Forma e conteúdo se contradizem, e perceber como grupos contemporâneos dialogam com essa contradição pode ser um caminho de descoberta sobre o próprio fazer teatral contemporâneo. O teatro oswaldiano não nega somente nossa estrutura sócio-política e econômica, “[...] mas, sobretudo, nega nossa postura e comportamentos estéticos e cria um sistema teatral radicalmente oposto ao vigente até então [...]” (GARDIN, 1993, p.93). Este teatro adota um caráter metalinguístico, crítico em relação ao teatro do seu tempo, e postula uma reorganização do que se considera um espetáculo teatral nacional. Absorvendo as tendências vanguardistas de fora e digerindo-as inteligentemente, questiona o nosso teatro tradicional e nos apresenta um novo modo de teatralizar.

Ao entrarmos em contato com a materialidade textual da dramaturgia antropofágica oswaldiana, percebemos estar diante de um texto não ortodoxo no que se refere às características de uma dramática tradicional, que incorpora elementos de outros gêneros literários e que quebra as regras de verossimilhanças da poética ilusionista. Um texto que dialoga com várias conquistas das diversas vanguardas artísticas, dentre elas a síntese, a colagem, a montagem cinematográfica, o abstracionismo do construtivismo russo, a despersonificação da personagem, o posicionamento duramente político. Uma poética rica em humor, espinafração e demolição. Ao analisar os espetáculos da Cia dos Atores, poderemos verificar quais os diálogos estabelecidos por ela com essa materialidade textual e seu projeto artístico, quais elementos dessa poética são mobilizados em sua escrita cênica, quais as respostas construídas à sua recepção desse universo.

3 A MORTA DA COMPANHIA DOS ATORES

3.1. CINQUENTA E CINCO ANOS DE INEDITISMO? UMA ENTRE ALGUMAS DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX.

Ao contrário do que comumente se pensa ou se perpetua nos tradicionais compêndios de História do teatro brasileiro acerca da dramaturgia oswaldiana, que mencionam apenas a antológica encenação de *O Rei da Vela* pelo *Teatro Oficina*, levando a crer que esta é a única concretização cênica de um texto do escritor, os textos dramáticos de Oswald subiram aos palcos brasileiros algumas vezes ao longo da segunda metade do século XX. O pensamento tradicional e hegemônico é expresso também em posicionamentos de críticos, como por exemplo, o anúncio da quebra dos cinquenta e cinco anos de ineditismo de *A Morta* pela crítica e teórica Bárbara Heliodora³⁵ em texto publicado no jornal *O Globo* referente à encenação da Companhia dos Atores desta peça (HELIODORA, 1992). Assim, com o intuito de contribuir para a divulgação desse exercício de subida ao palco da dramaturgia oswaldiana, apresentamos em anexo alguns registros, em jornais impressos, de encenações dos textos de Oswald, os que se referem aos textos que são objeto de estudo neste trabalho, encontrados no Centro de Documentação da Funarte em visita realizada no ano de 2013. Destacamos poder observar no anexo que esse exercício se deu em uma pluralidade de contextos: anos diversos e localidades diversas. A título de exemplo, citamos as seguintes encenações: encenação de *A Morta* pelo grupo *Farsa*, 1978, em Brasília; encenação de *A Morta* pelo grupo *Teatrampo*, 1983, na Bahia; encenação de *O Rei da Vela* pelo *Teatro Vivo*, 1982, em Porto Alegre; encenação de *O Rei da Vela* pelo grupo *Farpa de Tão Travoso Gume*, 1984, em Natal³⁶.

A Companhia dos Atores aceita o desafio de encenar Oswald de Andrade em dois momentos de sua trajetória: em 1992, com *A Morta*, e em 2000, com *O Rei da Vela*. Acerca da experiência da Cia com os textos oswaldianos, Ribas³⁷ defende que constituiu a abertura da possibilidade de questionamento do próprio teatro, por ser uma dramaturgia que foge às regras do que se estabeleceu para uma dramaturgia “bem acabada”, oferecendo-se à

³⁵Crítica carioca que acompanha a atividade teatral desde os anos 60, especializada na obra de William Shakespeare. Além de crítica, Bárbara Heliodora é ensaísta, professora e tradutora.

³⁶ Os registros em jornais impressos encontram-se no ANEXO 3.

³⁷ Cristina Ribas é mestra em Filosofia e professora do curso de Especialização em Arte e Filosofia na PUC-RJ. Foi assistente de direção em *A Morta*.

pesquisa de novas linguagens cênicas. As duas experiências foram sugeridas por um dos atores da Cia, Marcelo Olinto, que já havia experimentado a encenação de dois textos oswaldianos anteriormente, em 1987, no Tablado³⁸ (*A Morta* e *O homem e o Cavalo*). Além de seu trabalho como ator, Marcelo Olinto assina o figurino dessas encenações da Companhia³⁹.

A Morta da Companhia dos Atores tem sua estreia datada no ano de 1992 na *Fundição Progresso*, que na época tinha por nome *Shopping Cultural Fundação Progresso*⁴⁰. A Cia. escolhe este espaço devido ao convite de Maurício Sette, então diretor artístico do *Shopping Cultural*, que estava realizando um festival de novos diretores e possuía interesse na encenação como sua “referência” aos setenta anos da Semana de 22, interesse expresso em manuscrito enviado à Companhia, que se encontra em anexo⁴¹. Esta realiza uma visita técnica para averiguar as condições do espaço, mas os ensaios não acontecem ali, somente um mês antes da estreia, segundo Marcelo Olinto, é que ela assume o espaço que será o da estreia. O presente estudo tem por referência registro em vídeo dessa temporada, que teve duração de três semanas, de terça a domingo. Saliento esse fato, pois, no mesmo ano, a encenação ganhou uma segunda versão para a temporada realizada no *Centro Cultural São Paulo*, sofrendo modificações para adaptar-se ao palco italiano⁴².

De acordo com Marcelo Olinto (APÊNDICE A), a encenação manteve uma identidade estética nas duas versões, não se descaracterizou, mas o espectador que a presenciou na Fundação Progresso e o que a presenciou no palco italiano estiveram em contato com obras diversas, pois a encenação ganhava outros sentidos a partir do espaço que a recebia. O ator salienta duas diferenças entre as versões. Uma delas é o caráter itinerante do espectador da primeira versão, que dispunha de três dispositivos cênicos distribuídos em dois ambientes distintos, dando lugar à imobilidade do espectador assentado em uma cadeira de teatro na segunda versão em palco italiano. Em contrapartida, devido a essa imobilidade, cria-se para a versão do palco italiano as transições dos dispositivos cênicos entre um quadro e outro. Ao se locomover de um espaço a outro, na Fundação Progresso, o espectador encontrava o espaço cênico pronto, ao passo que, no palco italiano, a transição entre os dispositivos cênicos se davam na presença do espectador. No registro em vídeo da segunda versão, que também tivemos acesso, em

³⁸ Escola de Teatro (RJ) fundada por Maria Clara Machado e em funcionamento na presente data.

³⁹ Em *A Morta*, divide a assinatura com Biza Vianna.

⁴⁰ Trata-se de um centro cultural localizado no Centro do Rio de Janeiro, que abriga atividades culturais diversas. Posteriormente teceremos outras considerações acerca desse espaço, apontando as suas especificidades na época da encenação (encontrava-se em escombros).

⁴¹ O manuscrito pode ser conferido no ANEXO 4.

⁴² Espaço cultural multidisciplinar localizado em São Paulo.

visita ao acervo da Companhia dos Atores no ano de 2013, pudemos observar como essas transições eram efetuadas e faziam parte da textualidade cênica. Também Drica Moraes⁴³, que divide a assinatura da cenografia dessa encenação com Beli Araújo⁴⁴ e Paula Joory⁴⁵, profere algumas palavras acerca da relação entre as duas versões

[...] A saída da *Morta* da Fundação Progresso no Rio e a ida para São Paulo, no Centro Cultural Vergueiro, foi como se mudar de uma sala de dois andares, para um quarto e sala. Jogar coisa fora, desapegar, reinventar-se. Tentamos manter a idéia de planos diferentes de representação. Criamos módulos de diferentes alturas e tamanhos, usamos o urdimento com atores suspensos. Mantivemos a imobilidade do terceiro ato (MORAES, 2006, p.162).

Porém, não é nosso objetivo a análise da segunda versão, assim, as poucas considerações tecidas sobre ela são suficientes no âmbito desse trabalho. Posteriormente, voltaremos à questão do espaço cênico e indicaremos a relação que a primeira versão da encenação em estudo mantinha com a Fundação Progresso, uma fundição em ruínas, de forma a perceber como esse espaço engendrou uma dramaturgia cênica específica.

De acordo com a divisão da trajetória da Companhia realizada por Santos, juntamente com *Rua Cordelier* (1988) e *A Bao a qu* (1990), *A Morta* encontra-se no período intitulado *Anos de formação*, período que compreende os anos entre 1988 e 1992. Esta encenação não se encontra isolada na trajetória do grupo, mas diretamente relacionada a outros espetáculos, e tal relação não se restringe às encenações encontradas no período dos anos de formação. Marcelo Olinto estabelece vínculo entre uma poesia para massa em *A Morta* e o fato de a Companhia estar engatinhando na palavra, desejosa de experimentar a palavra para além da linguagem como construção de identidade abordada em encenação precedente (*A Bao a qu*). Esse coletivo estabelece tratamento estilístico diverso em cada quadro⁴⁶ de *A Morta*, utilizando-se de diversos mecanismos de construção da cena, que buscamos descrever e apontar nesse capítulo. Defendemos que à maneira do conceito de antropofagia oswaldiana, conforme discutida em capítulo precedente, a Companhia opera por seletividade crítica, compondo sua textualidade cênica por meio de materialidades díspares, em sua potência de alteridade. Esta noção perpassa a relação texto-cena, a relação entre os diversos envolvidos no processo de encenação, regida por uma colaboração entre os parceiros, a performatividade do trabalho atoral, a escolha de

⁴³ Drica Moraes é atriz e cenógrafa. Atuou em diversos espetáculos da Cia dos Atores, assinando a cenografia de alguns deles, como, por exemplo, o de *A Morta*.

⁴⁴ Beli Araújo é arquiteta e cenógrafa.

⁴⁵ Paula Joory é cenógrafa de teatro e designer.

⁴⁶ Utilizamos aqui a nomenclatura adotada por Oswald na divisão interna deste texto dramático, conscientes dos limites da transposição dessa nomenclatura para a escritura cênica da Companhia.

mecanismos de construção da cena tais como a colagem e a montagem, que possibilitam o convívio de diversos tratamentos estilísticos em uma mesma encenação, entre outros. Nesse sentido, a noção de antropofagia pode ser operacionalizada de forma à compreensão de certas questões que envolvem o processo criativo da Cia, além de seu resultado estético.

3.2. RELAÇÃO ENTRE TEATRO E DANÇA NA ENCENAÇÃO DA COMPANHIA. EM BUSCA DE UMA DRAMATURGIA DO ATOR.

A Morta, no que se refere ao texto de Oswald, é composta por três quadros, e, à maneira da *Divina Comédia* de Dante Alighieri, o leitor/espectador é convidado a viajar por três *lócus* distintos (País do Indivíduo, País da Gramática, País da Anestesia). Além desses quadros, há uma espécie de prólogo intitulado *Compromisso do Hierofante*. Esse texto dramático recebe por subtítulo *ato lírico em três quadros*. Nesse subtítulo, o autor aponta para o caráter lírico do que se segue ao mesmo tempo em que aponta para o fato desse texto ser composto por quadros, recebendo cada quadro um título, característica que o aproxima do elemento narrativo. Além disso, cada quadro apresenta uma seção intitulada *Personagens Dramáticos*, em que Oswald enumera os personagens que compõem o quadro, delimitando, portanto, seu texto no gênero dramático. Porém, já na própria enumeração percebemos se tratar de personagens que fogem ao comumente encontrado em textos de gênero dramático, como por exemplo, as *Quatro Marionetes Correspondentes*, no primeiro quadro.

O espetáculo da Companhia dos Atores tem início com ausência de fonte luminosa. Plateia em black out e espaço cênico também. Um áudio saúda a plateia e lhe informa o título e o autor da peça, bem como os apoiadores que possibilitaram a concretização do espetáculo. Em seguida, ainda em black out, um som onírico toma conta da cena. Batidas repetidas em um determinado intervalo de tempo⁴⁷.

Vagarosamente, um foco de luz vai se acendendo e revelando um ator, Marcelo Olinto, que realiza giros sem deslocamento. Trata-se do personagem *Hierofante*. A dinâmica musical se altera e o ator passa a desenvolver uma sequência de movimentação construída, próximo da linguagem da dança. O foco de luz passa a delimitar um espaço maior,

⁴⁷ O discurso sonoro dessa encenação é assinado, na ficha técnica, por Carlos Cardoso e Mário Vaz Melo, na função de *Direção Musical e Composições*.

revelando parte do espaço cênico e o ator desenvolve sua movimentação locomovendo-se por esse espaço revelado. Tanto o figurino quanto esse espaço são inteiramente construídos com uma tonalidade de cor telúrica. Têm-se a impressão de tratar-se de um planeta, um universo construído, o que dialoga com o título do primeiro quadro: *País do indivíduo*. Novo rearranjo de iluminação. Parte do que era revelado agora é escondido e uma intensidade maior de luz se dá sobre o *Hierofante*, pois o ator passará a emitir as palavras de Oswald reservadas a este personagem nessa espécie de “prólogo”.

Marcelo Olinto, em entrevista que pode ser conferida no Apêndice A, revela-nos que a Companhia, durante os ensaios, experimentou exercícios práticos acerca das pesquisas de Laban, ministrados por Henrique Schouler⁴⁸. Refletindo acerca das relações entre dança e teatro, em seu livro que propõe a discussão do que intitula de teatro pós dramático, Hans-Thies Lehmann indica que “[...] A dança é radicalmente caracterizada por aquilo que se aplica ao teatro pós-dramático em geral: ela não formula sentido, mas articula *energia* [...]” (2007, p.339)⁴⁹. Com o desenvolvimento de uma nova dramaturgia, em que cada elemento é independente entre si e não se resume ao texto dramático, é possível pensar o corpo do ator como possibilidade de criação de linguagens cênicas. Souza⁵⁰ defende que, se o texto dramático propõe uma constante atualização entre o que se é falado e o que se vê o tempo todo na cena, é possível a construção de uma dramaturgia corporal na medida em que o corpo se atualiza, através da composição entre as partes e o todo dentro de uma lógica interna. Essa lógica, para a autora, encontra nos movimentos do corpo seu próprio sentido, não necessitando de motivações externas ou psicológicas de personagens. Essa dramaturgia corporal pode ser entendida como composição que acontece simultaneamente no corpo, no tempo e no espaço, criando através do corpo uma via de ressonâncias de sentidos. Essa dramaturgia “[...] é em relação às estruturas: trata-se

⁴⁸De acordo com Albinati e Baffi, durante o século XX, nomes surgiram nas artes cênicas tendo em comum a pesquisa da fisicidade no trabalho do ator. _Dentre esses diversos artistas, Laban propõe uma forma de trabalho para o ator e o bailarino com ênfase em conceitos de esforço e fatores de movimento. Na base de sua pesquisa “[...] está a exploração da materialidade do corpo, através dos elementos que constituem a linguagem do movimento (Peso, Espaço, Tempo e Fluxo), através do entendimento desses fatores podemos treinar o corpo e configurá-lo artisticamente através da variação dos mesmos”. (SOUZA, 2012, p.29). Desde seu princípio, a dança-teatro alemã, desenvolvida inicialmente por Laban, busca transpor as concepções binárias teatro/dança, corpo/mente, movimento/texto, promovendo um contínuo diálogo entre elas ao invés de oposição.

⁴⁹ Reconhecido internacionalmente como um dos mais importantes teóricos da estética teatral e do teatro contemporâneo, Hans-Thies Lehmann é professor de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, em Frankfurt am Main, e membro da Academia Alemã de Artes Cênicas.

⁵⁰Atriz, bailarina e diretora, Kalisy Souza é bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e, atualmente, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo e integrante do LAPETT (Laboratório de Pesquisa e Estudos em Tanztheater).

de relacionar e controlar as partes e o todo, a tensão entre as partes e desenvolver a relação entre volume, espaço, peso, qualidade, ritmos [...]” (SOUZA, 2012, p.28).

Se pensarmos, em consonância com Lehmann, ao invés de sentido, fluxos de energia, poderíamos observar, nos rastros de Souza, o trecho da encenação de *A Morta* descrito acima, como composição que engendra uma dramaturgia corporal, mobilizando fluxos de energia e indo além da busca pela constituição de um sentido prévio advindo do texto dramático. Na composição atoral de Marcelo Olinto, outros fatores estão em jogo, que não a busca pela constituição de uma mimesis realista e psicológica, entendida como o desejo de empreendimento de uma fatia de vida à semelhança da realidade: a exploração das materialidades do corpo, por meio dos elementos que constituem a linguagem do movimento (Peso, Espaço, Tempo e Fluxo). Olinto, nesse trecho, realiza giros, desloca-se pelo espaço, executa uma composição de movimentos motivados por uma lógica interna e que acontece no corpo, no tempo e no espaço. A ficha técnica da encenação de *A Morta* indica a importância que as artes do corpo adquirem no trabalho da Cia, pois, além dos exercícios acerca de Laban reveladas por Marcelo Olinto, há a assinatura de Lúcia Aratana na função *Preparação e direção corporal*, e a de Beth Martins para a função *Preparação acrobática de marionetes*.

Há em várias encenações da Companhia, conforme observa Santos, a valorização da linguagem dos gestos, constituindo momentos de teatro-dança. Desde as primeiras experimentações em *Rua Cordelier* (1988) até a encenação de *O rei da vela* (2000),

Dois pontos de vistas fundamentais parecem ter lhes interessado mais intensamente: a qualidade *não psicológica* do trabalho de interpretação, em favor de uma *fisicalidade* mais contundente e a construção de códigos de linguagem espetaculares ancorados em exaustivas seções de *improvisações* (SANTOS, 2006, p.52-53).

A importância crescente da dramaturgia do ator na Companhia dos Atores manifesta-se em *A Morta*, segundo Sílvia Fernandes. Nessa encenação, observamos um espaço amplo de criação atoral, em que sua dramaturgia corporal é matéria de extrema importância, possibilitando aos atores/performers, inclusive, alguns momentos de solos e duetos corporais. Como exemplos desses momentos, têm-se o trecho da encenação descrito acima e o final do primeiro quadro, uma espécie de dança-teatro entre *Beatriz*, *O Poeta* e *Horácio*. A autora aponta para a influência da dança-teatro de Pina Bausch e para o fato de que a Companhia atualiza, de certa forma, alguns princípios da biomecânica de Meyerhold.

Dois princípios, dentre os explicitados por Piccon-Vallin ⁵¹da prática meyerholdiana, são atualizados pela Cia., a nosso ver: o princípio diretor da atuação se torna plástico, ao invés de psicológico; e a aproximação do teatro às outras artes do corpo – como, por exemplo, o balé, o circo e o teatro de variedades - ampliando, assim, as habilidades requeridas do ator⁵².

3.3 METALINGUAGEM E ELEMENTO ARTICULADOR NA ENCENAÇÃO

No prólogo, Oswald lança mão de uma inserção narrativa e metalinguística no bojo de um texto escrito para teatro. O *Hierofante*, dirigindo-se de forma direta, sem o artifício da presença de uma quarta parede imaginária, apresenta-separa a plateia como sendo a moral, um personagem perdido no teatro. Esse personagem trata-se de um elemento condutor da fábula textual, uma espécie de narrador. O autor utiliza-se desse discurso, em tom de ironia, para tecer crítica ácida à política de repressão da sua época, o que aponta para a vontade de ação na vida da dramaturgia oswaldiana, um dos pontos defendidos em seu ideário estético da antropofagia literária e expressa em seus manifestos. Esse prólogo encontra-se isolado dos quadros, possuindo certa autonomia. Em rubrica, Oswald indica: “[...] *Surgindo na avant-scène, senta-se sobre a caixa de ponto [...]*” (ANDRADE, 2005, p.181). Dessa maneira, o espaço cênico sugerido nesse trecho, e também para toda a peça, é o palco italiano na forma como se apresenta na década de 30, depreendido pela terminologia utilizada nesta rubrica, contendo a presença da caixa de ponto.

No prólogo da encenação da Companhia, não há caixa de ponto, nem elevação que se assemelhe a um palco italiano tradicional, nem escolha de um espaço tradicionalmente denominado como teatro. Essa questão de escolha de uma espacialidade outra pela Companhia será retomada a posteriori. O caráter solitário do prólogo e isolamento em

⁵¹Béatrice Picon-Vallin é professora de História do Teatro no Conservatório Nacional Superior de Arte Dramática de Paris. Especialista em teatro do século XX, suas pesquisas incluem, dentre outros temas, a história do teatro russo e as questões relativas ao teatro europeu do século XX, à encenação e ao trabalho do ator.

⁵² Meyerhold concebe “[...] um sistema de atuação em que o ator é colocado diante de tarefas psicofísicas de criação de imagens espaço-rítmicas, sem função ilustrativa em relação ao texto [...]” (PICON-VILLIN, 2006, p. 32). Com relação à psicologia, longe de ser negada, ela é ultrapassada, pois “[...] o objetivo precípua do ator meyerholdiano não é sentir, mas dominar os meios de transmitir ao público uma partitura de emoções, sugestões, questionamentos, impulsões e deslanchar os processos que convocam imaginação e reflexão, pôr em jogo uma forte atividade associativa de seu *parceiro-espetador* sem o qual o espetáculo não existiria: é nele que devem nascer as emoções ligadas aos sentimentos que o ator, sem os experimentar, tem condições de suscitar [...]” (2006, p.30).

relação aos quadros que o sucedem, características presentes no texto dramatúrgico, são mantidos e garantidos pela emissão do texto por um único ator e por um jogo de iluminação que delimita, ora escondendo, ora revelando o espaço. Esse caráter solitário é quebrado em um trecho do fim do prólogo, pois a iluminação revela um ator que se mantém estático. Porém, ao invés de sentado sobre a caixa de ponto, o *Hierofante* desenvolve uma sequência de movimentos, compondo a cena como dança-teatro, conforme descrito anteriormente.

A metalinguagem do prólogo é assegurada pelo texto emitido pelo *Hierofante*, bem como pelo fato deste personagem possuir o comando da encenação. No trabalho de Diaz, a metalinguagem é um recurso para valorizar a própria enunciação teatral, tornando-a também objeto do texto cênico. Com relação ao comando da encenação, é o *Hierofante* quem determina que ela tenha início. Assim, imediatamente depois de seus dizeres “[...] Vamos, começai!” (ANDRADE, 2005, p.182), o *Poeta*, que inicialmente desenvolvia sua sequência de movimentos sem locomoção espacial, passa a se locomover e compor uma sequência em diálogo corporal com aquele, ao mesmo tempo em que flashes de luz revelam todo o espaço cênico e a entrada de atores para o início do primeiro quadro. Santos aponta para a presença de personagens articuladores da cena desde os primeiros espetáculos da Companhia. Acerca do espetáculo *Marat/Sade*, o primeiro do coletivo, escreve o estudioso:

De certo modo, Diaz também aparece como um *articulador* de materiais cênicos, em primeira instância, ao buscar a experimentação dramatúrgica via colagem de textos [...] Mas também ao figurar em cena como o diretor/narrador da peça, colocando em andamento a atuação dos demais internos/atores, ou criando focos de luz. Este personagem, que personaliza o código do ‘teatro dentro do teatro’, com algumas nuances, vai ‘reaparecer’ em seus próximos trabalhos. Em *A Bao A Qu*, como o Criador, e em *A morta*, como o Hierofante, de Oswald de Andrade, o processo de criação ‘entra’ em cena (SANTOS, 2004, p.50).

Nesse ponto, a linguagem da Companhia confunde-se ou reafirma-se ou potencializa-se com/por um elemento proposto pela dramaturgia de Oswald. Na encenação de *A Morta*, além da presença do *Hierofante*, o encenador Enrique Diaz figura em cena assumindo como ator um dos personagens que mantém alguma unidade tanto da fábula textual quanto da encenação: o *Poeta*. Este, um dos poucos personagens que transitam por toda a extensão da fábula textual, aparecerá em todos os quadros. Porém, Enrique Diaz divide a figura do *Poeta* com dois outros atores, André Barros⁵³ e César Augusto⁵⁴, não permanecendo em cena todo o tempo da encenação.

⁵³ André Barros é ator e assistente de direção.

3.4 A BUSCA POR UMA ESPACIALIDADE OUTRA

3.4.1 Em *A Morta* de Oswald: presença de uma *mimesis* paradoxal

Para *O País do Indivíduo*, primeiro quadro do texto dramaturgico de Oswald, assim como para o restante da peça, conforme explicitado anteriormente, o escritor propõe como lugar teatral o edifício teatral à maneira da década de 30. Porém, realiza uma explosão deste espaço⁵⁵.

Em rubrica indica: “A cena se desenvolve também na plateia [...]” (ANDRADE, 2005, p.187). Ele solicita duas áreas de atuação. Uma delas seria o espaço tradicionalmente reservado à encenação neste lugar teatral, o palco. Para este espaço cênico, Oswald designa elementos de composição da cenografia, como um *banco metálico* e uma *lareira solitária*, que embora ainda apresentem aspectos figurativos, não são regidos pelo princípio da *mimesis* realista de composição do espaço cênico. Assim, temos no mesmo palco uma lareira e quatro marionetes fantasmais e mudas colocadas sobre quatro tronos altos de forma que não toquem o chão. Oswald, em consonância com as vanguardas europeias do início do século XX, elabora um jogo de duplicação e despersonalização da personagem.

Ele distribui nesse espaço as quatro marionetes (colocadas sobre os quatro tronos e não tocam o chão) e a *enfermeira sonâmbula* (sentada no banco metálico), esta, segundo Oswald em rubrica, é a única em ação viva. Além deste espaço, o autor solicita dois camarotes opostos na plateia. Em cada camarote têm-se microfones e dois personagens: no da direita, *Beatriz* e *A outra de Beatriz*, no da esquerda, *O poeta* e o *Hierofante*. Indica Oswald em rubrica que, acerca dessas personagens que se encontram nos camarotes, “[...] Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes [...]” (ANDRADE, 2005, p.187). Ao passo que as marionetes “[...] gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones [...]” (ANDRADE, 2005, p.187).

⁵⁴ Cesar Augusto, um dos integrantes da Cia., é ator, diretor e curador do festival Riocenacontemporanea.

⁵⁵ Lançamos mão neste trabalho da delimitação conceitual de lugar teatral e de espaço cênico. Nesse sentido, lugar teatral é definido como o lugar que abriga uma ação, tratando-se, assim, de um lugar de exibição e de encontro (entre atores, entre espectadores), de sociabilidade, de trocas simbólicas, de construção provisória de uma relação de solidariedade entre atores e espectadores. Quanto a espaço cênico, ele é definido como um dos polos do lugar teatral, estando encapsulado por este e emergindo do atrito entre uma concepção de texto e uma concepção de cena (NETO, 2012).

Dessa forma, a emissão sonora se dá nos camarotes, mas as marionetes no palco executam uma espécie de dublagem, como se a voz fosse emitida por elas. Esse é um fator que confere o traço de não humanidade à cena e institui uma teatralidade diferente da proposta pelo realismo, que se tratava normalmente da imitação de uma pessoa por meios físicos e linguísticos, e mais próxima à proposta pelas vanguardas (como o expressionismo e o surrealismo) (NINI;AMADOR, 2007)⁵⁶. Nestas vanguardas, a personagem não é mais guiada conforme a psicologia, havendo sua explosão, a sua decomposição, tornando-se imprecisa. Aproximamos essa proposta de Oswald a alguns traços da experimentação de Meyerhold, destacados pela pesquisadora Picon-Villin :

A revelação do movimento pela imobilidade, a expressão do diálogo interior por um gestual decomposto e não ilustrativo, a abordagem do sentimento de vida pelo artifício realçado da arte: aí está, esboçada em traços largos, a estética, um teatro no qual a marionete funciona como modelo [...] (PICON-VALLIN, 2006, p.20).

Nesse sentido, Avelar⁵⁷ afirma que o teatro oswaldiano se trata de um teatro radicalmente antinaturalista e anti-ilusionista, caracterizado por uma ruptura com o modelo mimético do século XIX e questionador da fronteira que distinguia o mundo da representação do espaço seguro do espectador burguês. No século XX, observa o estudioso, a literatura desloca-se gradativamente na direção da conscientização de si mesma como construção de linguagem e do questionamento de sua existência como construção discursiva. Portanto,

[...] A naturalização do século XIX dá lugar, especialmente nas poéticas modernistas dominantes na primeira metade do século, à auto-reflexividade, o que torna impossível qualquer relação de transparência entre signo e referente. Esta relação torna-se aqui obliterada, incompleta, mediada por uma espessa camada sígnica que incessantemente chama atenção sobre si mesma. Por vezes, a própria existência do referente (ou sua pré-existência face ao signo) é colocada em cheque [...] (AVELAR, 1995, p.24).

Este seria o mundo de Oswald. Como se poderia repensar o conceito de mimesis nesse contexto? Esse estudioso salienta o caminho comumente empregado pela crítica contemporânea: descartar o conceito, utilizando-se o adjetivo “anti-mimético”. Porém, ao abandonar o conceito, afirmando que a arte não mais se preocupa com a cópia do real, os

⁵⁶ Beltrame Valmor Nini é professor do curso de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc), ministrando três disciplinas na área do teatro de animação — bonecos, sombras e máscaras. Paula Rojas Amador é estudante do programa de Pós Graduação de Teatro da UDESC, formada em Artes Cênicas na Universidade Nacional de Costa Rica e em Administração na Universidade Bráulio Carrillo(Costa Rica).

⁵⁷ Idelber Vasconcelos Avelar é colunista da Revista Fórum e professor titular de Literaturas Latino-Americanas e Teoria Literária na Universidade Tulane, em New Orleans.

críticos se posicionam contrariamente a uma definição específica de mimesis, aquela do realismo. No entanto, existem outras formas de se pensar esse conceito. Avelar defende a presença de uma mimesis paradoxal em *A Morta*, diferente daquela presente no realismo/naturalismo. Segundo ele, “[...] O que é paradoxal no teatro oswaldiano é que *quanto mais o signo chama a atenção sobre si mesmo, mais ele traz consigo o referente: a referencialidade se nutre da metateatralidade e a reforça [...]*” (1995, p.33). Pois, se por um lado, o signo oswaldiano instaura um universo particular que não é uma cópia do real, por outro, é da realidade do tempo da encenação de sua escritura que Oswald trata e incorpora à cena, intentando levar o espectador/leitor a uma reflexão acerca de questões que lhes são próprias, com vistas a uma ação deste no mundo como ser social.

Assim, quando, no âmbito deste trabalho, afirmarmos que Oswald rompe com a mimesis, estamos nos referindo à ruptura com um tipo específico de mimesis, a naturalizada e ilusionista do século XIX, da qual, de acordo com Avelar, não resta nada em *A Morta*. No teatro, o realismo mimético orientou as encenações e textos no sentido da naturalidade e reprodução do cotidiano. Os dramaturgos rejeitaram a linguagem poética, a declamação e a dicção artificial em prol de ações e diálogos baseados no comportamento cotidiano. A cenografia proposta por Oswald não procura representar ambientes cotidianos, de forma a circunstanciar a ação, antes nos deparamos com a estranheza de quatro tronos altos e uma lareira solitária em um cenáculo de marfim. As personagens dessa peça não são imitação de pessoas, nem possuem dicção prosaica, próxima do cotidiano. Ao contrário, algumas dessas personagens são marionetes fantasmiais e mudas, que gesticulam exorbitante as suas aflições, executando a mímica de vozes que saem de microfones localizados nos camarotes. Essas vozes adquirem uma qualidade mecânica devido à utilização de microfones, o que quebra com a dicção quotidiana, pois ao contrário da voz ressoar livremente pelo espaço, ela conta com uma ajuda mecânica. A presença de microfone trata-se de uma concretização do ideário estético oswaldiano, na medida em que ele preconiza “[...] as novas formas da indústria, da viação, da aviação. Postes. Gasômetros Rails [...] Vozes e tics de fios e ondas de fulgurações [...]” (ANDRADE, 2011a, p.24). Oswald era otimista quanto à modernização da sociedade e a cena é invadida por um elemento oriundo desta esfera.

Em texto escrito em forma de diálogo entre dois interlocutores de posições opostas e que trata diretamente do fazer teatral, refiro-me ao *Do teatro, que é bom...*, texto de elucubração teórica cuja data de publicação é posterior à sua experimentação como dramaturgo de suas peças mais conhecidas e encontrado em uma coletânea intitulada *Ponta de Lança*, a discussão é polarizada entre dois tipos distintos de fazer teatral: o que Oswald intitula de ‘teatro de câmera’ e o que intitula de ‘teatro para as massas’. Àquele são

atribuídas experimentações modernistas ligadas à plástica cênica destinada às pequenas plateias em pequenas casas de espetáculo. Em contraposição, a este se liga um teatro que corresponde aos anseios do povo que quer saber, que tem o direito de conhecer, um teatro ligado, para ele, à própria finalidade do teatro, que teria a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *Commedia del'Art*, e ao teatro de Molière e Shakespeare, além das transformações da cena russa e o papel atribuído a Meyerhold de pretender levar à massa a alegria e a ética do espetáculo. Oswald por meio do seu interlocutor (o segundo) defende o que considera o sentido inicial do teatro: o espetáculo educativo e popular. Dessa maneira, depreende-se de suas palavras uma busca por um teatro para as massas, um teatro total (no sentido wagneriano), que discuta o homem do seu tempo, que nasça das necessidades da era da máquina, um teatro educativo e de ação. O escritor não dá detalhes nesse texto quanto ao espaço cênico, mas aponta, devido à indicação de suas filiações, para a vontade de experimentação de um espaço diferente daquele proposto e proporcionado pelo palco italiano.

Em *A Morta*, como destacado anteriormente, Oswald implode algumas tradições solicitadas pelo edifício teatral italiano, como a separação bem delimitada entre palco e plateia, mas, embora seu discurso teórico posterior, como mencionado, prevê um fazer que não cabe na estrutura italiana, aqui ainda, à maneira de Craig e Meyerhold, efetua implosões utilizando-se do espaço à italiana. Assim, Oswald relaciona-se antropofagicamente com as experimentações teatrais do início do século XX, como potência de alteridade, respondendo a elas, tanto na sua práxis dramatúrgica quanto teórica acerca do teatro. A ideologia marxista, conforme leitura do autor advinda de sua adesão ao Partido Comunista na década de 30, subjaz à defesa de um certo fazer teatral, preocupado com a massa e sua educação, conforme explicita em seu manifesto dirigido ao teatro.

3.4.2 Na encenação da Companhia: a Fundação Progresso e a investigação de novas espacialidades

O espaço que abriga a temporada de estreia da encenação de *A Morta* da Companhia dos Atores, como mencionado anteriormente, é a Fundação Progresso no ano de 1992. Cabe observar que, diferentemente do que é a Fundação Progresso na presente data, definida no site do espaço como “um centro cultural autossustentável, casa de shows e escola de modelo singular, onde se produz e se exhibe arte para cerca de 800 mil pessoas

anualmente⁵⁸, em 1992, a realidade é bem diferente, como atesta Bárbara Heliodora em texto referente à encenação para o jornal *O Globo*:

[...] O grupo de atores [...] luta contra toda uma conjuntura negativa que acreditamos sequer grandes atores teriam muitas chances de superar: esse suposto “espaço” da Fundação Progresso é o próprio antiteatro; um conjunto de áreas semidestruídas oferece as piores condições possíveis tanto aos atores, na grande maioria de suas falas, fica ou inaudível ou incompreensível (isso sem contar que a ausência de iluminação e indicação pode dar motivos a um novo concurso “Quem descobre onde é o espaço experimental da Fundação Progresso?”). O público fica em arquibancadas que tem de escalar para atingir o total desconforto. Aceitar encenar o que quer que seja ali é a mais patente prova de que a falta de teatros no Rio é clamorosa (HELIODORA, 1992, p.2).

Isso se deve ao fato de que a Fundação Progresso, uma antiga fundição, encontrava-se em obras, na época da encenação, por ter sido um dos alvos da intensificação de medidas que buscavam a “revalorização” e “requalificação” do centro da cidade do Rio de Janeiro na década de 90 do século XX⁵⁹.

Ao contrário do defendido pela crítica, a Companhia apresentou-se ali devido ao convite de Maurício Sette, não se tratando, portanto, de uma ação relacionada à falta de teatros no Rio de Janeiro. Podemos filiar essa encenação em uma antiga fundição à tendência de novas espacialidades, que ocorrem quando os práticos de teatro recusam-se à utilização do edifício teatral tradicional, com seu palco italiano e princípio de frontalidade, interessando-se por novos lugares, como escolas, fábricas, museus, etc. Surgira, para esses práticos, a necessidade de apropriação de outros espaços tidos como não convencionais e que se relacionam à malha urbana da cidade. Esses novos espaços eleitos pelos criadores da cena contemporânea, questionam “[...] a hegemonia de uma visão

⁵⁸ <<http://www.fundicaoprogresso.com.br/page/afundicao.aspx>>. Acesso em: 17 de junho de 2013.

⁵⁹ A dinâmica do processo de urbanização das grandes metrópoles mundiais gera contínua reconfiguração territorial do espaço. A área central do estado do Rio de Janeiro foi alvo, do início do século XX à década de 70 do mesmo século, de intervenções diversas no sentido da promoção da “renovação” ao buscar a elitização de determinadas áreas destinadas ao comércio ou atividades financeiras. Porém, segundo Martins e Oliveira, as medidas implementadas a partir da década de 80 do século XX na área central passaram a obedecer a novo paradigma, seguindo a tendência das cidades norte-americanas e europeias, em que se procura preservar e conservar a forma do ambiente e atrair atividades (comerciais, de cultura, de serviço, de entretenimento) e população para as áreas anteriormente degradadas. Na década de 90 do século XX, as ações de “requalificação” e “revalorização” foram intensificadas e o *Centro Cultural Fundação Progresso* pode ser apontado como um “[...] exemplo de requalificação urbana com a refuncionalização do seu espaço. O equipamento que durante o século XX funcionava como uma fundição, no final do mesmo século teve seu uso alterado, mas manteve sua estrutura, apenas adaptando-a a nova realidade [...]” (MARTINS e OLIVEIRA, 2008, p.13).

configurada pela condição tradicional que elegeu o edifício teatral com sua cena frontal como lócus primordial para a realização do espetáculo no ocidente” (NETO, 2012, p.3)⁶⁰.

O que Bárbara Heliodora intitula de *antiteatro* talvez o seja, mas em outro sentido: a ocupação de lugares outros daquele hegemonicamente reservado à prática teatral, com a pretensão do alcance de maneiras outras de composição da dramaturgia do espaço daquelas instituídas pela cena à italiana. Marcelo Olinto, na entrevista (Apêndice A), atesta a precariedade do espaço na época da encenação, que, de acordo com ele, não possuía tomadas, nem camarins, nem tratamento acústico, além disso, havia muita poeira. A plateia assentava-se em arquibancadas, que podem ser observadas em fotografia (ANEXO 2). Para Olinto, tratava-se de um espaço que exigia grande esforço por parte dos atores. Porém, em contrapartida, ele salienta que, nesse espaço precário, a Companhia pôde fazer o que queria e tece elogios ao trabalho cenográfico assinado por Beli Araújo, Drica Moraes e Paula Joory.

No ANEXO 5, há uma autorização do *Shopping Fundação Progresso*, assinada por Mário Jorge Ramos, coordenador de engenharia, que permite a realização das seguintes obras no espaço pela Companhia: um muro de alvenaria cobrindo toda a parede frontal do espaço, bem como seu revestimento com placas de compensado; e revestimento da parede frontal do espaço, onde estão situadas as portas e janelas, com armação de madeira e fibra de vidro. Na autorização consta a cláusula de que essas mudanças deverão ser desfeitas pela Companhia após a temporada. Assim, nos rastros de Adolphe Appia, que “[...] Rejeitando qualquer tipo de cenário teatral [...] organiza a planta do espaço em função da estrutura dramática [...]” (ASLAN, 1995, p.177), a Companhia construiu um espaço único para essa encenação (que deveria retomar ao aspecto inicial após a saída do coletivo da Fundação Progresso). Na construção de seu dispositivo cênico, o fato de o espaço estar em ruínas foi de extrema importância, pois engendrou signos advindos dessa condição do espaço. Como exemplo desses signos, podemos apontar o aproveitamento da cor telúrica do espaço em ruínas na paleta de cores da encenação, a dificuldade de locomoção do espectador entre um quadro e outro devido à precariedade do espaço, o que conferia a ele

⁶⁰ A cena frontal dita “italiana”, a que se desenvolve sob a égide do chamado palco italiano, consolidando-se entre os séculos XVII e XIX, fixa-se devido a princípios oriundos no Renascimento. O emolduramento e a perspectiva propiciam um espaço com dupla função: por um lado, a possibilidade de concentração da atenção do espectador na análise do comportamento humano, por outro, o ilusionismo. Essa disposição da cena frontal acarreta a adoção da convenção da quarta parede, que é posta em questão por parte dos encenadores do século XX. Ao longo da segunda metade desse século, por sua vez, “[...] os diretores levam a encenação para locais até então inauditos rompendo com a hierarquização social do lugar teatral, abrigando a representação, graças a uma ruptura das convenções ilusionistas do mesmo palco frontal em relação a sua ‘quarta parede’” (NETO, 2012, p.10-11).

status específico, os diversos praticáveis utilizados na encenação (somados às arquibancadas e à precariedade) sugeriam um lócus em construção, entre outros.

Em sua tese de doutoramento, Kosovski⁶¹ retoma os seguintes conceitos propostos por Reinhardt Goethert acerca da divisão do uso do solo, salientando que para a sua tese, interessa-lhe os dois primeiros: espaços públicos, semipúblicos, privados e semiprivados. A autora afirma que Goethert define espaço público como “[...] área urbana para circulação de pedestres e veículos, onde se incluem ruas, calçadas, espaços abertos [...]” (2001, p.227). Seus usuários seriam ilimitados em número, podendo ser qualquer pessoa, tendo por agente responsável o setor público, que possuiria um controle legal e social mínimo. Em contrapartida, semipúblico é definido pelo teórico como localizado também na área urbana, mas de utilização comunitária, reduzida a um número limitado de usuários, e seu agente responsável não se limitaria ao setor público, englobando organizações de usuários e fundações, que deteria controle legal e físico parcial ou completo (como, por exemplo, parques, escolas, museus, etc.). A estudiosa amplia este conceito de semipúblico e propõe o de espaço protegido. Transcrevo trecho em que ela conceitua a sua proposta:

Ampliando-se o conceito de *semipúblico* [...] sugerimos a idéia de espaço protegido, compreendido não só no interior do patrimônio público edificado da cidade, nos ambientes fechados ou jardins, mas também no interior de qualquer edifício que, na sua consagração como espaço cênico, se abre à comunidade ou que se dá como intervenção arquitetônica provisória nos espaços públicos. O espaço protegido é aqui definido dentro de uma situação nômade, temporária, porém guardando certo isolamento de interferências exteriores à cena que lugares como as ruas ou as praças e sobretudo os *não lugares*, como Marc Augé sugere, não proporcionam. Os espaços protegidos guardam, em certa medida, o espírito de refúgio e preservam a intimidade da cena.

Nos espaços protegidos reproduzem-se ou não as relações existentes no teatro-edifício [...] (KOSOVSKI, 2001, p.228).

Esse conceito de espaço protegido de Kosovski serve como ferramenta de explicitação do caráter do espaço escolhido para essa encenação da Companhia. Possibilitada pelo movimento de revitalização do centro do Rio de Janeiro, a Fundação Progresso de 1992 pode ser classificada como um espaço protegido, pois guarda o espírito de refúgio e preserva a intimidade da cena, além disso, o grupo executa modificações no espaço que deveriam ser removidas após a temporada, o que caracteriza o aspecto nômade e temporário dessa intervenção.

⁶¹Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro ECO-UFRJ (2000), Lidia Kosovski tem ampla experiência na área artística como cenógrafa e Diretora de Arte. Atualmente, é professora do Departamento de Cenografia e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro-UNIRIO.

Nesta encenação, não há explosão do espaço cênico com a área de atuação estendida para a plateia, elemento sugerido por Oswald. Essas duas áreas são bem delimitadas e não se confundem, mantendo em certa medida as relações existentes no teatro-edifício. Porém, o prólogo e os três quadros são divididos em dois espaços da Fundação. O prólogo e o primeiro quadro acontecem no térreo. Ao fim deles, a plateia se locomove para o andar de cima, onde ocorre o segundo quadro, e, ao seu findar, ela retorna ao térreo, onde ocorre o terceiro (porém com modificações no dispositivo cênico para o último quadro). Portanto, a Companhia propõe uma espacialidade outra, primeiramente pela escolha do edifício que abriga a encenação, um espaço não destinado inicialmente à prática cênica, depois pela itinerância da plateia pelo edifício, o que quebra a imobilidade da relação palco-plateia. Assim, trata-se de uma encenação que instaura um tempo-espaço próprio, em que as características do espaço que abriga a encenação passam a constituir elemento de sua poética. A Companhia não está sozinha nesse campo de experimentação de uma espacialidade outra, o que a coloca em consonância com algumas práticas contemporâneas do teatro brasileiro da década dessa encenação⁶². Portanto, o grupo apropria-se antropofagicamente, como potência de alteridade, das respostas dadas por Oswald a questões levantadas no início do século por experimentações ocorridas na Europa via poética de sua dramaturgia, bem como, tendo acesso à sua maneira, apropria-se também de tais experimentações e de seus desdobramentos na segunda metade do século XX, respondendo a isso em forma de práxis cênica.

3.5 O DISPOSITIVO CÊNICO DE *A MORTA* DA COMPANHIA – ESPÉCIE DE INSTALAÇÃO QUE POSSIBILITA AO ATOR UMA OCUPAÇÃO NÃO PSICOLOGIZANTE

Na encenação, após black out por alguns segundos, no final do prólogo, ao se ascender a luz são revelados dois polos. De um lado, têm-se o *Poeta* iluminado por um foco

⁶² Kosovski fornece exemplos de espetáculos que elegem espaços não teatrais: *A Divina Comédia* (Museu de Arte Moderna, 1991, direção de Regina Miranda), *A Farra dos Atores* (Centro Cultural Banco do Brasil, 1991/1995, direção de Márcio Vianna), *O Tiro que Mudou a História* (Palácio do Catete, 1991-1993, direção de Aderbal Freire Filho), *Cemitério dos Vivos* (Palácio da Praia Vermelha – Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, 1993, direção de Luis Fernando Lobo), *O Doente Imaginário* (Quinta da Boa Vista em frente ao Museu Nacional, 1996/1997, direção de Moacyr Góes), *As Bacantes* (Armazém do Cais do Porto, 1996, direção de José Celso Martinez Corrêa), *A Dama do Mar* (Cais do Porto do Rio de Janeiro, Píer da Praça Mauá, 1996, direção de Ulisses Cruz), *O Livro de Jó* (Hospital São Francisco de Assis, Praça Onze, 1996, direção de Antônio Araújo), *Alice no País das Maravilhas* (Jardim do Parque Laje, 1997, direção de Christiane Jatahy).

de luz e, de outro, todos os atores que compõem o primeiro quadro, posicionados para o início. Mais uma vez o *Hierofante* solicita que se comece, o que é sucedido imediatamente pelo início do quadro. Percebemos “micro-palcos” (praticáveis) dispostos no espaço cênico. O dispositivo cênico desse quadro é composto por praticáveis, pequenas escadas de madeira que dão acesso aos “micro-palcos”, o que engendra planos diferentes na encenação, áreas iluminadas e outras ocultadas. O dispositivo cênico, assim, é composto à semelhança das propostas de Adolphe Appia, que rejeita qualquer tipo de cenário teatral e

[...] estabelece praticáveis, planos inclinados, escadas, para fornecer pontos de apoio aos movimentos do ator ou obstáculos com os quais irá medir-se [...]Do mesmo modo que a organização do palco, a iluminação e os jogos de luz valorizam a plasticidade do ator. Uma composição em volumes substitui as superfícies dos antigos telões pintados, e esses volumes permitem ao ator tridimensional [...] (ASLAN, 2005, p.177).

A tonalidade telúrica cria unidade com as tonalidades dos figurinos e com as de todos os praticáveis, que possuem a mesma cor. Quatro espécies de contrapesos de madeira (pequenas tábuas) estão dispostos na parte frontal, ligados ao teto por duas hastes cada um. Eles são parte de um mecanismo que possibilitará a descida de atores suspensos no ar em dado momento da encenação. Há alguns níveis propostos no espaço. Um praticável compõe um nível isolado, onde se encontra um dos poetas, separado de outro praticável por um fosso, que possui uma escada que lhe dá acesso. Neste praticável, que constitui outro nível, há quatro grandiosos assentos dispostos lado a lado atrás de um grande praticável (mais elevado e apoiado sobre este nível) que serve como uma grandiosa mesa, mas que, em dado momento deste quadro, serve de passarela para uma das personagens, que caminha até um terceiro nível de praticável, mais baixo e mais próximo ao lugar reservado ao espectador. Três assentos estão ocupados pelas personagens que compõem o quadro (*Poeta, Beatriz, A outra de Beatriz*), restando uma vazia. Esses assentos e essa “mesa” encontram-se em estado bruto, são abertos de significação, não havendo elementos que os especifiquem e possibilitem uma localização espacial precisa. Porém, apresentam algum traço de figuratividade. Nesse sentido, podemos aplicar a essa encenação o comentário tecido por Costa Filho⁶³ acerca de *A Bao a Qu*, outra encenação da Companhia:

Mas se o espetáculo, efetivamente, se furtava a fornecer informações sobre o passado das figuras humanas que víamos em cena ou sobre os seus objetivos e projetos futuros, ele também não construía os contextos atuais daqueles personagens de modo suficiente detalhado e circunstanciado, para que os localizássemos com alguma segurança em certo ambiente

⁶³Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003), Jose da Costa Filho é professor da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), atuando na Escola de Teatro (Graduação) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC).

familiar, social, cultural ou para que lhes concedêssemos alguma identidade subjetiva razoavelmente estável [...] (2009, p.156).

Um dos poetas encontra-se isolado em um “micro-palco”, iluminado e sem movimentação, mas intervém em momentos precisos. Chamamos a atenção para esse elemento de duplicação da personagem, a do *Poeta* (existem dois poetas em cena: um no polo isolado e outro que ocupa um dos assentos do dispositivo cênico). Outros elementos de duplicação na encenação serão apontados posteriormente, explicitando-se os diálogos estabelecidos entre a Companhia e a duplicação proposta por Oswald.

Oswald afirma ser esse quadro um panorama de análise, o que o dispositivo cênico dessa encenação possibilita, pois as personagens estão sentadas diante de uma mesa, em postura analítica. Quanto a esse dispositivo cênico, ainda que a encenação da Companhia aconteça no final do século XX, distante algumas décadas da data de publicação do texto de Oswald e das experimentações do início do século, pode-se afirmar que ela é tributária, à sua maneira, das conquistas desse período, bem como das de seus desdobramentos. No que se refere a essa questão, Sílvia Fernandes destaca a materialidade dos espetáculos desse grupo, o jogo com a concretude cênica, o que considerada, de certa forma, uma atualização dos princípios do construtivismo e da biomecânica de Meyerhold. Em *A Morte da Companhia*, o dispositivo cênico é construído na direção de uma poética do espaço cênico, uma inscrição de materialidades no espaço, em que a iluminação ocupa posição de destaque e em que o ilusionismo dá lugar à cena arquitetural na volumetria, comportando-se como suporte para o trabalho dos atores e para a enunciação de ideias. Podemos filiá-lo, à sua maneira, aos princípios explicitados, porém, salientamos que não é construído em um edifício-teatro, desta forma, impondo especificidades outras. A Cia. propõe a exploração do caráter tridimensional do espaço cênico, criando planos diversos, abusando da materialidade na construção de uma espécie de instalação que possibilita ao ator uma ocupação não psicologizante, em que domina formas plásticas no espaço⁶⁴.

Embora na encenação da Cia. nenhum elemento do espaço cênico do segundo quadro indique tratar-se de uma praça, o caráter de trânsito contido no espaço sugerido por

⁶⁴ No início do século XX, “[...] a cena rompe com a arte pictórica sem romper com o pictórico, e volta-se para a arquitetura: a cena arquitetônica de Craig, a cena construtivista ou da Bauhaus geram máquinas de representar, ecos das pesquisas de vanguarda plástica, capazes, entre outras inovações radicais, de recortar o espaço tridimensional em uma série de quadros precisos, nos quais e entre os quais o ator deverá dominar o movimento cênico, sendo que a atuação se vê definida como domínio das formas plásticas no espaço. A luz tende igualmente a eliminar a pintura para distribuir ela própria cores e movimentos no espaço, que ela torna fluido [...]” (PICON-VALLIN, 2006, p.100).

Oswald para esse quadro é mantido no dispositivo cênico dessa encenação⁶⁵. A Companhia, na poética de construção espacial deste quadro, mantém princípios de composição semelhantes aos utilizados para a composição do espaço cênico do primeiro quadro. Assim, não constrói um espaço referencial identificável. É antes um lugar geométrico ou concreto, que acolhe uma infinidade de possibilidades. O espectador a partir das relações estabelecidas em cena completa essa camada de significação, construindo o espaço que julgar acolher o que se passa diante de seus olhos. Ou, ao invés de construir um espaço, o espectador pode se relacionar com aquela concretude que lhe é apresentada, aceitando um jogo de força centrípeta: uma área elevada para a o jogo cênico, interligada por rampa a uma área ainda mais elevada, escadas interligando as laterais, corrimões. A iluminação dá os contornos necessários criando uma dinâmica espacial⁶⁶. Os diversos personagens desse quadro transitam por esse espaço, ora pela rampa, ora pelas escadas, ora pelas laterais, ora pelo centro, etc. Dessa forma, cria-se um fluxo próprio a um ambiente de passagem, o que poderia ser apontado como uma leitura da indicação oswaldiana à maneira da Companhia.

3.6 ALGUMAS PALAVRAS SOBRE O FIGURINO DE *A MORTA* – UM ESPAÇO/TEMPO NÃO DEFINIDOS COM EXATIDÃO

O figurino dessa encenação é assinado, conforme mencionado, por Marcelo Olinto e Biza Vianna⁶⁷, que foi convidada por ele. Por ser muito novo na época, Olinto trabalhou como assistente de muitos figurinistas, convidando um deles para travar parceria. Esse figurino foi premiado pelo Shell Sp⁶⁸. No anexo 6, há a fotocópia de alguns desenhos de figurinos, encontrados em um caderno pertencente ao ator-figurinista e que consta no acervo da Companhia. Olinto afirma que “[...] No Primeiro Ato o volume e a cor foram investidos para elaborar os polos entre razão e paixão vividas pelas personagens [...]” (OLINTO, 2006, p.170).

⁶⁵ Em rubrica, Oswald aponta que a cena representa uma praça em que desembocam várias ruas.

⁶⁶ O termo centrípeta é utilizado aqui no sentido de força direcionada para o centro. Assim, o espaço cênico dessa encenação possui uma força que puxa o espectador para o tempo-espaço da própria encenação.

⁶⁷ Vinda da área de moda, Biza Vianna é figurinista. Estreou no teatro com *Pequenos Burgueses*, de Máximo Gorki, direção de Jonas Bloch, em 1981.

⁶⁸ Criado em 1989, é uma das mais tradicionais premiações da cena teatral brasileira.

Nessa encenação, optou-se pela não utilização da nudez de *Beatriz*⁶⁹, mas insinua-se o despir com um figurino que revela parte do corpo da atriz Susana Ribeiro⁷⁰. Ela veste um longo, conforme revela o ator-figurinista, feito de um vestido de noiva, para que *Beatriz* seja livre, clara e feminina, a eterna enamorada. Porém, parte do seu busto e as costas ficam à mostra.

Para *A outra de Beatriz* (Bel Garcia⁷¹), ao invés de um manto, um terno de veludo que cobre quase todo o corpo, exceto o pescoço, a cabeça e as mãos, dando-lhe um ar aristocraticamente recalcado. A *Enfermeira Sonâmbula* (André Cunha), na encenação, adquire estatura gigantesca e aspecto surreal, parece suspensa no ar. Encontra-se sentada em um assento que não toca o chão. Seu figurino é todo branco e maior do que o seu corpo, encobrindo a estrutura que a sustenta e se alongando em duas faixas de tecido. Quanto ao aspecto de vulgaridade, sugerido por Oswald, ele não aparece no figurino. Os *poetas* (nesse quadro, Enrique Diaz e André Barros) vestem figurino idêntico, uma calça cintura alta de cor escura e camisa de cor telúrica e de manga longa e “borbulhante” (expressão de Marcelo Olinto). Nas palavras do ator-figurinista “[...] O Poeta em tons telúricos irradiando seu amor em fartas e borbulhantes mangas [...]” (2006, p.170). O *Hierofante* (Marcelo Olinto) veste figurino todo em tom telúrico, com um acessório de cabeça, e pedaços de tecido que saem de seu pulso. Estes pedaços de tecido ajudam a promover a imagética dos momentos de teatro-dança. Em certo momento desse quadro, revelam-se suspensos no ar os duplos desses personagens, exceto o da *Enfermeira Sonâmbula* (que não possui duplo), trajando figurino idêntico ao dos atores que já estavam em cena, correspondente ao seu duplo.

No final do primeiro quadro, O *Hierofante* acrescenta ao figurino do *Poeta* (André Barros) uma peça pomposa alaranjada, esta será responsável pela transmutação do ator, que assume outra figura no segundo quadro.

[...] Descobri através dos ensaios que poderia misturar diferentes fluxos de texturas, assim como a peça de Oswald se dividia em *3 atos-quadros* (“O país do indivíduo”, “O país da anestesia” e “O país da gramática”). O autor nos induzia a trabalhar múltiplas linguagens e eu também poderia aplicar este conceito diferenciado às roupas. Esta era a deixa. Eu sabia o que eu queria e não estava sozinho. Biza Vianna me ajudava a burilar as idéias e a criar realidades [...] (OLINTO, 2006, p.170).

⁶⁹ Quanto ao figurino, Oswald indica nudez para a personagem de *Beatriz*, na rubrica que antecede o início do quadro encontra-se a palavra despida ao tratar dessa personagem, e um manto de pura castidade para *A outra de Beatriz*. Esta indicação pode ser lida como indicação de figurino, mas também se pode pensar nas relações entre essa indicação e traços das personagens, pois “despida” e “manto de castidade” podem ser lidos como caracterização da personagem para além do figurino. Imagens potentes para tais personagens.

⁷⁰ Suzana Ribeiro é atriz e bailarina, integrante da Companhia dos Atores desde a sua fundação.

⁷¹ Bel Garcia é atriz formada em artes cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Desde 1989, integra a Cia. dos Atores.

O figurino dessa encenação leva-nos para um espaço-tempo que não definimos com exatidão. Antes de estar diretamente vinculado à lógica psicológica de um personagem, fornecendo dados circunstanciais a seu respeito, como informações de um passado ou perspectivas de um futuro, ou sua classe social ou idade, entre outros, inscreve uma poética imagética, com suas cores e formas, e vincula significados que são construídos no jogo entre espectador e materialidade imagética. Marcelo Olinto, em entrevista em anexo, destaca que utilizou no figurino muitas camadas, muitas cores, muitas texturas. Ele afirma que o trabalho da cenografia e do figurino estão muito atrelados nessa encenação, e que houve muito diálogo. Quanto à relação ator-figurino, pelo fato de ser um ator-figurinista, ele destaca que é muito complementar poder compor o personagem por meio do invólucro, da forma, da cor. Trata-se, para ele, de uma escuta emocional, racional, e associada à estética. Aqui, descrevemos apenas os figurinos do primeiro quadro, mas seu princípio geral de composição permeia os outros, e ainda teceremos algumas palavras sobre estes. Porém, embora afirmemos que seu princípio de composição permeie os outros, não desconsideramos a convivência de tratamentos estilísticos diversos em cada quadro, conforme explicitado por Marcelo Olinto.

Podemos, tendo por base o ideário estético da antropofagia oswaldiana, explicitar mecanismos de composição utilizados pela Companhia. Assim, Marcelo Olinto, de acordo com suas próprias palavras, identifica nesse texto de Oswald, que se trata, como defendemos, de uma concretização possível do ideário estético proposto pelo autor, da convivência na mesma peça de diferentes tratamentos estilísticos, o que procura aplicar ao figurino. Posteriormente, aprofundaremos o conceito de colagem/montagem, mas por ora, afirmamos, em consonância com as palavras do ator-figurinista, que a Companhia percebe, à sua maneira, a presença de procedimentos próximos à colagem e montagem no texto oswaldiano e dá a sua resposta a isso, utilizando-se cenicamente destes mecanismos para a composição de seu texto cênico. Em contrapartida, tendo em vista que, conforme mencionado anteriormente, a utilização de tratamentos estilísticos diversos em uma mesma encenação é um traço constante no processo criativo da Companhia, defendemos que esses procedimentos a que Oswald lança mão são afins a procedimentos de criação da Companhia e contribuem para a tomada de consciência e amadurecimento por parte dela de seus próprios mecanismos de composição. Uma última observação: segundo Santos (2004), Marcelo Olinto recicla na criação dos figurinos de *Melodrama*, outra encenação da Companhia, quase tudo que restou de *A morta*. Nesse sentido, ela empreende um processo criativo que até mesmo sua própria história, em momentos distintos, é potência de alteridade, pois, de acordo com o estudioso acerca do processo criativo de Enrique Diaz,

encenador de várias encenações da Companhia, questões estéticas foram sendo reelaboradas, reaproveitadas como procedimentos de criação.

3.7 TEM INÍCIO O PANORAMA DE ANÁLISE

3.7.1 Desejo de Liricidade; O Simbolismo e O Drama Estático

O panorama de análise do *País do Indivíduo* tem início com a apresentação, feita pelos próprios personagens, de quem eles são. Porém, não uma apresentação personalística. Ela aparece como momento de reflexão acerca do que se é.

Enquanto se apresentam, as personagens criam imagens potentes do que são e uma consciência de ser/estar como habitantes de um *lócus* regido, ao mesmo tempo, pela dissociação e caráter estanque da existência (o quadro é intitulado como *O País do Indivíduo*) e por leis do próprio fazer artístico, assumindo tratar-se de construção de linguagem quando afirmam serem lirismos, uma vez que a peça tem por subtítulo *ato lírico em três quadros*.

Uma ação dramática se delinea em meio a esse panorama de análise. Repentinamente ouvem-se batidas na porta. Abrir ou não abrir? Mas não há portas. Quem bate? O que tem atrás da porta? É perigoso abrir qualquer porta, conclui um personagem. Mais questões para a reflexão e análise são tecidas a partir da referida ação.

As réplicas são compostas à semelhança da escrita automática (no sentido de escrita não controlada pela lógica, à maneira surrealista e dadaísta, rompendo assim com a causalidade) e, em alguns aspectos, assemelham-se às dramaturgias denominadas de Teatro do absurdo⁷². Acerca desse aspecto das réplicas deste primeiro quadro, Avelar afirma que o código verbal

⁷² “Movimento literário surgido na DRAMATURGIA dos anos 50 do século XX. Seus representantes jamais chegaram a se considerar integrantes de uma mesma escola ou movimento, mas suas obras e atitudes participam de uma forma ou de outra da corrente de pensamento que situa o ser humano em meio a uma constante angústia existencial, uma vez que se encontra em desarmonia com um universo de onde desapareceram as certezas e os princípios básicos inquestionáveis [...] Os principais precursores do movimento foram Alfred Jarry (*Ubu Rei*, 1896), Guillaume Apollinaire (*As mamas de Tirésias*, 1917), bem como os movimentos da primeira metade do século XX, DADAÍSMO, SURREALISMO e EXPRESSIONISMO [...]” (VASCONCELOS, 2010, p.230-231).

[...] surge como uma sucessão de fragmentos concisos, que o espectador deve recompor *a posteriori*. Ordenam-se por uma *lógica do descontínuo*, que portanto desnaturaliza os enunciados, não mais apresentando-os como "decorrência natural" dos enunciados anteriores ou de alguma ação. Cada fragmento tende a ser percebido em si, de forma absolutizada, e posteriormente questionado pelo espectador [...] (1995, p.24).

Nesse sentido, podemos também aproximar esse texto de Oswald à vanguarda simbolista no teatro, pois, de acordo com Lehmann, no simbolismo “[...] renuncia-se a toda a estrutura de tensão, drama, ação e imitação. Como atesta a expressão ‘drama estático’, é abandonada a idéia clássica de tempo linear e progressivo em favor de um ‘tempo-imagem’ bidimensional, de um tempo-espaço” (2007, p.95). Para ele, na concepção teatral simbolista visava-se

[...] a predominância do *discurso* poético no palco. No entanto, não era mais o texto para os *papéis* que se considerava como essência do texto teatral – como ocorria no teatro dramático -, e sim o *texto como poesia*, que por sua vez deveria corresponder à própria ‘poesia’ do teatro [...] (p.97).

Assim, o desejo de liricidade expresso no subtítulo de *A Morta*, à semelhança do simbolismo, é concretizado no texto dramático, na maneira de compor suas réplicas, o que sinaliza uma forma de conceber a palavra na cena e uma forma de conceber a relação da cena com a noção de ação, mais próximo a um drama estático.

Quanto à concisão dessas réplicas oswaldianas, podemos aproximá-las às propostas do expressionismo, no que se refere ao que se costuma designar de estilo telegráfico, que, para Aslan, significa a redução do texto a frases curtas ou a algumas palavras. Avelar atribui a fragmentação dos enunciados verbais no primeiro quadro à indicialização do estado de incomunicabilidade do país do indivíduo, sendo esta incomunicabilidade transformada em elemento estruturante do texto, presentificando-se no palco. Portanto, o caos social, alvo de crítica aqui, não é apenas da ordem do enunciado, reduplicando-se ao nível da enunciação.

Mais batidas na porta. Mas dessa vez, enquanto as personagens discutem, o *Hierofante* já assumiu seu lugar junto a eles e diz:

O Hierofante – Não é preciso abrir, eu já estava aqui (ANDRADE, 2005, p.189).

Na encenação da Companhia, não temos uma porta em cena, nem tão pouco o personagem entra de um lugar fora do palco. Ele já estava no palco o tempo todo, não

revelado pela luz, e transita de um estado inicial, em que é a moral da peça, um elemento metalinguístico e componente da fábula textual, e passa a assumir a figura de um personagem. Ele, *Beatriz* e o *Poeta*, são os únicos personagens que transitam nos três quadros, estabelecendo assim alguma continuidade entre os quadros. Imediatamente depois da entrada do *Hierofante*, *Beatriz* afirma ser ele seu professor de Jiu-Jitsu. Trata-se, então, de um personagem conhecido? Que ligação há entre um professor de Jiu-Jitsu e a posição que assume no início do espetáculo? Essa informação, ao contrário de elucidar acerca dessa figura, turva-a. Mais um elemento metalinguístico aparece no texto oswaldiano, agora na réplica do *Hierofante*. Ele pergunta onde estão, em que capítulo. Essa pergunta, que a encenação opta por repetir seguidamente, tem por resposta uma emissão sonora ágil dos outros três personagens que ocupam os outros assentos, criando um todo sonoro composto por essas emissões que se dão ao mesmo tempo. Cria-se, aqui, um momento de imobilidade da fábula textual, pois ela não progride, um momento em que a encenação se revela como construção plástico-sonora.

3.7.2 A iluminação como condutora de uma narração plástica

Nessa encenação, a iluminação é fundamental, pois é ela que delimita o espaço e o foco. Por exemplo, a *Enfermeira Sonâmbula* está em cena durante todo o primeiro quadro e sua iluminação não lhe confere destaque das demais personagens. Porém, ao aumentar sua intensidade de luz (juntamente com um quase anulamento de luz das demais personagens) quando do proferimento de sua primeira fala, acaba-se criando um foco isolado de ação, uma vez que há o isolamento de sua ação em relação aos outros personagens. O tempo da encenação prossegue, mas o da fábula textual não. Ou talvez se instaure temporalidades diversas, não interligadas por uma lógica da ação. Outro exemplo de delimitação do espaço e do foco da encenação pela luz em *A Morta* é o que se segue: em uma cena ainda no primeiro quadro e posterior à citada acima, a iluminação revela apenas os dois poetas, enquanto os demais personagens estão no escuro.

De acordo com Picon-Vallin, acerca dos experimentos teatrais do início do século XX, somado aos avanços das técnicas de iluminação, “[...] a luz se torna um modo de escrever os acontecimentos em cena, de conduzir uma narração plástica [...]” (2006, p.96). E a Companhia apropria-se desse modo de escrever os acontecimentos em cena, utilizando-se da iluminação, nessa encenação, para ocultar, revelar, transformar e criar imagens.

3.7.3 A duplicação de personagens e seres suspensos no ar

No que se refere à duplicação de personagens, ela acontece no texto oswaldiano de duas maneiras: a duplicação da personagem *Beatriz* pela *Outra de Beatriz* e entre personagens e marionetes correspondentes. Na encenação, mantêm-se a duplicação de *Beatriz* e acrescenta-se a duplicação do Poeta. *Beatriz*, no escuro, solicita um último beijo, o que é seguido pela seguinte réplica emitida ao mesmo tempo pelos dois poetas:

O Poeta – O meu ânimo se torna o ânimo de um condenado à morte... a febre cai com a primeira meia tinta fria da noite. Dou por encerrada a nossa vida amarga e tumultuária. Mas sinto as reações térmicas da insônia (ANDRADE, 2005, p.190).

Este elemento de duplicação, ao mesmo tempo em que questiona a unidade do personagem clássico, instaura uma sonoridade específica, próxima a de um coro, no sentido de tomada coletiva da palavra em uníssono. Assim, a emissão sonora adquire uma musicalidade diferente da cotidiana e se revela como composição. Ao fim da réplica, imediatamente a luz revela todos os personagens e o jogo ganha novamente o todo da cena. A cena é revelada como composição espetacular e constructo, também por meio do diálogo entre *A outra de Beatriz* e *O Poeta*:

A Outra – Onde não há plano, não há sanção

O poeta – Há sempre dois planos e um espetáculo (ANDRADE, 2005, p.190).

O jogo proposto por Oswald em que marionetes assumem as vozes dos atores não aparece na encenação, mas, de certa forma, o princípio de duplicação aliado ao de estranheza e não humanidade deste elemento da poética textual aparece na encenação quando, em certo momento da peça, entram em cena atores pendurados executando movimentos, o que justifica a função de *Preparadora acrobática de marionetes* presente na ficha técnica. Parecem voar. Entram acompanhados de som onírico. Formam com o restante dos elementos do espaço cênico, bem como os outros atores que permanecem em cena, uma plasticidade e imagética potentes. Como sua entrada se dá imediatamente ligada à elucubração acerca da morte, esses atores pendurados ganham características fantasmagóricas ou metafísicas. *Somos Almas*, afirma uma personagem após entrada dessas figuras suspensas no ar. Agora, a análise desse panorama envereda por questões ontológicas: o porquê da existência, a finitude da vida, a vida como resistência etc.

Novamente a temporalidade da fábula é interrompida enquanto a da encenação progride. O *Hierofante* afirma que o poeta mergulha na percepção. Há aqui o apontamento de uma questão: a natureza do fazer poético. Essa afirmação é seguida pela entrada de um som onírico. Os seres suspensos no ar ganham vida e desenvolvem uma espécie de dança-teatro. Por instantes, ficamos diante de uma construção plástico-sonora que não é regida pelo princípio da progressão fabular, podendo ser lida como ilustração desse universo de percepção ao qual o poeta mergulha. Nesse universo de percepção, que é tão particular ao poeta e que ganha materialidade na encenação, habita a voz de sua musa inspiradora: *Beatriz*. Nesse momento, *Beatriz* é duplicada por uma voz mecânica (no sentido de advinda de algum componente não humano, como por exemplo, amplificadores sonoros). Ao mesmo tempo em que a atriz-performer emite em cena sua réplica, soma-se a esta uma outra voz advinda de algum componente mecânico.

Entra-se, em seguida, na discussão acerca de individual *versus* social. Nesse ponto, Oswald apresenta sua tese, inspirado nos ideais marxistas. Oswald defende que o amor é o “quero-porque-quero” e, assim, símbolo da individualidade exacerbada típica do capitalismo. No amor, para *A Outra*, só existe o que há de pior no homem. Ele existe para garantir a espécie enjaulada, acrescenta *O Hierofante*. Por amor, a pessoa distinta escuta atrás da porta, viola correspondências, etc. Um grito é ouvido e entendido pelas personagens como um presságio. O *Poeta* se reconhece como representante da classe média, uma alma enclausurada, e afirma que viverá na Ágora, no social, libertado. Presságio de uma revolução talvez, de mudanças de paradigmas, de saída do *País do Indivíduo* em busca do social.

No decorrer da discussão apontada acima, na encenação, os atores pendurados ganham o chão. O quadro encaminha-se para o fim, que na encenação contará com apenas um ator em cena. Então, a saída das personagens do espaço cênico se faz necessária e é rica em possibilidades de leitura. A primeira a deixar a cena é *A Outra de Beatriz*. Enquanto ela “transforma” a “mesa” em “passarela”, revelando este elemento de cena como uma plataforma interligada a uma parte mais baixa do espaço cênico, uma das atrizes penduradas, que neste momento já ganhara o chão, é retirada de cena por meio do retorno à suspensão. Percebemos se tratar de uma duplicação da personagem que deixou o espaço cênico por meio da passarela, pois ambas vestem figurino idêntico. Anteriormente, no texto e na encenação, a *Enfermeira Sonâmbula* prenuncia uma possível morte: confessa que, na calada de uma noite, tirará a vida da doente que lhe foi confiada. A morte prenunciada é concretizada e evidenciada pela réplica do *Hierofante: Consumatum*. Na encenação, essa réplica é precedida pela saída de cena de *A Outra de Beatriz*, descrita acima. Depois desta saída, *Beatriz* desfalece por alguns segundos. Silêncio das personagens e um som que,

juntamente com a imagética fantasmagórica composta pela duplicação (“marionetes”), instaura um ambiente fúnebre. Consumatum. Agora restam às personagens desfazer-se das provas do crime e a fuga. Porém, essa morte adquire pluri-camadas de significação, pois é revelado posteriormente que quem morreu foi *A Outra*. Uma morte localizada no plano do concreto ou no plano interior? Foi uma parte de *Beatriz* que morreu/dissociou-se? Diante dessa morte a fuga do *País do Indivíduo* se torna inevitável.

Antes de fugirem deste *País*, após os atores duplicados (“marionetes”) terem deixado a cena, *Beatriz* pede ao poeta um epitáfio. O *Poeta*, por metáfora, atribui a imagem da *Vitória de Samotrácia* à *Beatriz*. Epitáfio e estátua comungam do mármore. Neste texto de Oswald abundam figuras de linguagem, pois por se tratar de um diálogo com a lírica o uso denotativo e mais lógico dá lugar a uma poética rica de camadas de significação e de imagens. O quadro tem por última réplica a que se segue:

O Poeta – Meu álibi! Meu secular álibi! (ANDRADE, 2005, p.199).

Na encenação da Companhia, a essa réplica segue uma espécie de dança-teatro executada pelos dois Poetas, *Beatriz* e o *Hierofante*. Ela é dividida em três pontos do espaço cênico. Um dos pontos é o que esteve o *Poeta* isolado durante todo o quadro, e ele executa sua dança-teatro neste espaço. É um espaço bem delimitado e restrito. Outro ponto é a plataforma mencionada anteriormente e que liga dois espaços. Este ponto é reservado à dança do *Hierofante*. Por fim, o último ponto é a parte menos elevada do espaço cênico. Neste ponto têm-se a dança-teatro em dupla do *Poeta* e *Beatriz*. Esses pontos não mantêm um diálogo direto entre si, mas formam um todo plástico-sonoro (com exceção de que, em alguns momentos, o *Poeta* isolado executa movimentos idênticos ao que o outro *Poeta* executa acompanhado de sua musa). Será talvez o epitáfio solicitado por *Beatriz*. Temos em cena um elemento duplicado (dois poetas), uma musa, e um personagem que se intitula inicialmente como um elemento metalinguístico e profético (a moral, uma espécie de narrador, um articulador da encenação).

Assim, o quadro é encerrado com uma dança-teatro que congrega os únicos personagens que transitam por todos os quadros e que conferem alguma unidade à fábula textual. Esses personagens podem ser considerados uma mostra de alguns procedimentos utilizados para a composição dos personagens na dramaturgia oswaldiana. São personagens signo, com algum grau de motivação e que, por vezes, referem-se “[...] a outros textos, outras personagens, outros contextos [...]” (Gardin, 2005, p.165). Nesse sentido, quanto às três personagens que transitam, têm-se *Beatriz*, inspiradora de Dante que aparece no texto de Oswald como musa inspiradora do poeta, o *Hierofante*, um

sacerdote na Grécia e hoje considerado um cultor das ciências ocultas, e o *Poeta*, que remete a um indivíduo constituído por uma subjetividade específica, ou metalinguisticamente, ao próprio Oswald. Para Gardin, o leitor/espectador é obrigado a juntar as peças em uma leitura da cultura mundial, que perpassa vários contextos de natureza diversa (estético, filosófico, social, etc.).

Beatriz, em seguida, na encenação, deixa a cena. Os dois poetas assumem o centro do espaço cênico. O restante do espaço encontra-se no escuro. Eles desenvolvem uma movimentação espelhar, vestem figurino idêntico e desenvolvem movimentação idêntica. Um deles deixa a cena, o outro permanece. O *Hierofante* veste uma peça de figurino no que ficou em cena. Essa peça de figurino o transmuta. Assim, nesse momento O *Hierofante* assume sua posição de condutor da encenação: transmuta um personagem e indica à plateia o percurso que deve fazer para a ida a outro espaço cênico, o reservado ao segundo quadro. No texto, o quadro é encerrado com uma réplica e com a rubrica: *tela*. Dessa forma, indica uma prática teatral de seu tempo: a que os atos (e nesse caso os quadros) são separados por um elemento material, a cortina. Na encenação da Companhia, os quadros são encerrados com o deslocamento da plateia para outro espaço, uma prática que indica a explosão do espaço tradicional e que rememora práticas anteriores à instituição do drama moderno, como por exemplo, a prática medieval em que a plateia transitava por várias mansões.

3.8 CIRCO-TEATRO, MELODRAMA E MONTAGEM NA ENCENAÇÃO DA COMPANHIA

O segundo quadro é construído, na dramaturgia de Oswald, tendo por guia a dicotomia vivo/morto. Logo no início do quadro, dois grupos de *gente* passam ao fundo, como indica as rubricas

Um grupo de gente internacional passa ao fundo (ANDRADE, 2005, p.205).

Um grupo de gente amortalhada atravessa a cena (ANDRADE, 2005, p.205).

Posteriormente a cada uma dessas rubricas, há um diálogo entre os personagens *O Turista Precoce* (na encenação, Marcelo Valle) e *O Polícia Poliglota* (na encenação, Duda Monteiro), em que o primeiro explica ao segundo quem (ou o que) compõe cada grupo. No

primeiro grupo, estão “a grande reserva humana de onde se tira para a ação, o sujeito”, são os vivos. Já no segundo estão os mortos. Vivos e mortos convivem juntos. Oswald utiliza-se da metáfora para comparar o mundo a um dicionário, em que convivem palavras vivas e vocábulos mortos. A ordem é garantida pelas regras indiscutíveis e fixas. Assim, o autor defende sua tese de que as instituições sociais, tais como museus, família, entre outras, são instrumentos mantenedores da ordem e do *status quo* por meio da indiscutibilidade e fixidez de suas regras. Também, ao utilizar-se dessa metáfora, discute a situação do fazer literário de sua época, em que o poeta se encontra preso ao conservadorismo das regras fixas. Esse caráter político de sua dramaturgia, em certo sentido, é explicitado pelo autor na carta prefácio, de *A Morta*, dirigida à Julieta Bárbara. Nas suas palavras, “[...] As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas [...]” (ANDRADE, 2005, p.177).

Na encenação da Companhia, são mantidos os personagens iniciais (*O Turista Precoce* e *O Polícia Poliglota*), mas os grupos de vivos e de mortos não ocupam o palco, inicialmente, sendo indicados pelo *Polícia* na plateia. Nesse trecho, a encenação lança mão de princípios “clownescos” de composição, fazendo referência aos espetáculos de circo-teatro. Dessa forma, tanto *O Polícia* como *O Turista Precoce* trajam figurinos inspirados no circo, maquiagem branca, nariz vermelho, diferenciando-se por elementos que carregam (máquina fotográfica, para o turista, e cassetete, para o policial) e o tipo de chapéu que utilizam. Também a movimentação e os mecanismos de comicidade se assemelham aos utilizados na linguagem do circo. A mescla entre popular e erudito era defendida por Oswald. Ele era admirador da linguagem circense, bem como de diversas manifestações consideradas como pertencentes à cultura popular, e ela influencia sua prática literária. Nesse sentido, a Companhia utiliza-se de uma latência na poética oswaldiana e explicitada em seus escritos acerca do seu fazer artístico, como, por exemplo, expresso no seguinte fragmento do *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*:

Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico. Ágil o romance, nascido da invenção. Ágil a poesia (ANDRADE, 2011, p.22).

Além de a plateia assumir a função de vivos e mortos, como descrito acima, essas figuras também ganham o palco. Dessa forma, há uma comunhão entre os envolvidos na encenação e aqueles que a experienciam como espectadores. No texto, são solicitadas vozes ao fundo. Na encenação, essas vozes ganham corpo e mobilidade cênica. Esse é um elemento de diálogo entre o tempo da encenação e o tempo da fábula textual. Assim, elementos do real são incorporados à cena e outras camadas de significação são

sobrepostas. Apontamos também uma inserção do real, na encenação, no seguinte trecho do texto de Oswald:

O Polícia – Somos os guardiões de uma terra sem surpresas.

O Turista – E querem transformá-la! Absurdo! Não é melhor assim? Sabemos onde estão a torre de Pisa, as Pirâmides, o Santo Sepulcro, os cabarés... (ANDRADE, 2005, p.206).

A esse trecho segue uma inserção textual da Companhia em que o *Turista* afirma saberem pelo menos onde estão os Arcos da Lapa⁷³, perto da Fundação Progresso. Assim, aqui, há a incorporação de um referente que ancora o espectador no tempo da encenação. Ele é lembrado de sua localização espacial real no momento em que a peça acontece.

Mudança de luz. O palco é tomado por uma iluminação azul e som onírico. Este clima gerado pela fonte luminosa e pela emissão dessa sonoridade também é um elemento de continuidade e coesão da encenação. Ele, de certa forma, realiza ligação entre os dois quadros, pois retoma clima predominante no primeiro. Essa retomada de clima anuncia a entrada de dois personagens também presentes no primeiro quadro. Nesse trecho, *O Poeta* confia a *Horácio* que deixou *Beatriz* para sempre. Porém, sente-se marcado por ela e possui esperança trágica de revê-la. Nesse fragmento, predomina a função emotiva e poética, havendo um desabafo do *Poeta*. Tumulto. *O Poeta* e *Horácio* deixam o centro da cena e passam a observar. Em uma área mais elevada do palco personagens correm de um lado para o outro, a iluminação oscila, há planos nessa área elevada interligados por escada. Os personagens dividem-se nesses planos. Vivos (*cremadores*) e mortos (*conservadores de cadáveres*) travam batalha.

Na encenação, repentinamente, uma trupe teatral de *cremadores* assume a parte menos elevada do espaço cênico. Dirigindo-se diretamente à plateia, eles se apresentam como pertencentes ao *Teatro Revolucionário Clandestino dos Cremadores de Cadáveres* e afirmam que apresentarão uma farsa subversiva radical extremista. Os cremadores utilizam nariz vermelho e maquiagem branca. Há um objeto cênico que passa de mão em mão, um elemento mimético que remete a um microfone. O tom farsesco invade a cena e o melodrama passa a dominar a composição dramática. Parece uma grande brincadeira de fazer teatro. A família de um burrinho adquire status de centralidade dramática. A atuação não é realista, existe um toque de exagero e o jogo é revelado como tal. Sobrepõem-se camadas de significação, pois o discurso comenta sua própria feitura.

⁷³ Ponto turístico da cidade do Rio de Janeiro, trata-se de antigo archeduto localizado na Lapa.

Tanto esse trecho da encenação, como o do início desse quadro, fazem alusão aos espetáculos de circo-teatro. Devido ao seu potencial anti-ilusionista, vários teatrólogos do início do século XX que buscavam o rompimento com a cena realista tiveram o circo como uma fonte de inspiração. No Brasil, a aproximação com o circo não foi privilégio dos modernistas, e em especial de Oswald de Andrade. De acordo com Bolognesi⁷⁴,

Em tempos mais recentes, esse contato tem sido intenso. A aproximação da cena teatral com o picadeiro envolve o domínio das várias facetas acrobáticas, que ganham novos sentidos a partir das lentes do teatro e da dança. Esse movimento de re-aproximação pode ser detectado a partir do final dos anos de 1970. A criação das várias escolas de circo, no País, facilitou a aproximação dos artistas do teatro com o circo [...] (2006, p. 11).

Apesar das diversas mudanças ocorridas durante o século XX, o circo mantém o jogo cênico dos palhaços, um jogo não comprometido com a verossimilhança, mas com uma interpretação farsesca “[...] em que o exagero e o absurdo grotescos são elevados à potência máxima” (BOLOGNESI, 2006, p. 14). Merisio⁷⁵ afirma que os atores cômicos do circo-teatro lançam mão de um arsenal de números e *gags* construído durante a vida dedicada à arte, mesmo no melodrama, que possui maior rigidez na estrutura dramática comparado às comédias. O estudioso supõe que além da utilização do gênero melodrama pelos circo-teatros, alguns de seus elementos característicos influenciaram a estrutura espetacular destes.

Quanto aos elementos característicos do melodrama, Merisio afirma que Patrice Pavis observa o exagero ou excesso de sentimentos – no estilo, na interpretação dos atores ou na encenação. No melodrama, a palavra rivaliza com a ação e as múltiplas reviravoltas do enredo ocupam lugar privilegiado, propondo-se um exercício de exploração extremada de ações. Assim, criam-se diversos e complexos efeitos e é reforçado o aspecto visual.

A Companhia, nessa encenação, nos trechos apontados, aproxima-se tanto do melodrama quanto do circo-teatro, utilizando-se de diversas das características elencadas

⁷⁴ Doutor em Artes/Teatro pela Universidade de São Paulo (1996), Mario Fernando Bolognesi é professor titular do Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Dedicou-se ao ensino e à pesquisa nas áreas de Artes, Teatro e Circo, com ênfase em estética, encenação, interpretação e dramaturgia, voltadas ao circo, aos palhaços, à comédia e ao cômico circense.

⁷⁵ Doutor em Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005), Paulo Ricardo Merisio, atualmente, é professor do Curso de Teatro e dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e em Ensino de Artes Cênicas desta universidade. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Interpretação e direção Teatral, atuando principalmente nos seguintes temas: interpretação teatral, encenação, teatro infantojuvenil, espaço cênico, melodrama, circo-teatro e teatro popular.

acima e observadas quando da descrição dos referidos trechos. A Cia. trata de temas que retornam para serem novamente investigados. Esse é o caso do melodrama, pesquisa iniciada na encenação de *A Morta* e que será retomada em espetáculo que leva o nome do gênero e que estreia em 1995. Santos observa que, em *Melodrama*, não se tratava de encenar um texto do gênero melodramático, mas a incursão e estudo das questões relativas ao melodrama.

Um dos atores da trupe (cremador) anuncia a chegada de algo esperado e temido: tratam-se dos mortos, portanto, adversários dos cremadores (estes são vivos e tem por função a queima daqueles). Os mortos ganham a cena em forma de cortejo, tendo por guia o *Hierofante*, e que parodia certos rituais cristãos, pois cantam durante o cortejo, em tom farsesco, conhecida música religiosa: *Segura na mão de Deus*⁷⁶. Seus participantes, à semelhança dos cremadores, utilizam nariz vermelho e maquiagem branca. Aqui, há a abertura da encenação para outras camadas de significação e diálogo com o referente extratextual. O espectador é levado a perceber múltiplos enunciadores, pois é perceptível o caráter de manipulação da linguagem para além da fábula textual. Um comentário é sobreposto ao próprio dizer e a intencionalidade da palavra é revelada. O jogo é assumido como tal. O teatro é revelado como constructo. Abre-se a possibilidade para a crítica a princípios vigentes no tempo em que a peça ganha a cena: a religião assumiria o lugar textual destinado aos mortos. A religião era alvo de duras investidas de Oswald, apesar de contradições internas do próprio autor, educado em um lar cristão e moralmente conservador.

3.9 MONTAGEM E COLAGEM - O DIÁLOGO DE REALIDADES DIVERSAS

Tendo descrito alguns elementos que compõem esta encenação, cabe agora a introdução do conceito de montagem, do cineasta e teatrólogo soviético Serguei Mikháilovitch Eisenstein, por considerarmos operativo para o corpo a corpo tanto com procedimentos da poética dramatúrgica de Oswald, quanto com procedimentos da poética desta encenação da Companhia, bem como com os de sua encenação de *O Rei da Vela*, objetos do presente trabalho. Lançaremos mão desse conceito tendo a consciência de que a ele subjazem outros e é estendido por Eisenstein à sua arte cinematográfica, a qual Oswald tem acesso, e é oriundo de diálogo/tensão com princípios do fazer teatral meierholdiano e com o intenso fazer teatral do próprio Eisenstein, que inclui sua atividade no *Prolektcult*.

⁷⁶ Hino de autoria do pastor Nelson Motta.

Também, explicitaremos um pouco adiante a relação da montagem eisensteiniana com a colagem, outro conceito que julgamos operativo para os nossos objetivos.

Diz Eisenstein, em texto intitulado *Método de realização de um filme operário*, que “Para a realização de *qualquer* filme existe apenas um *método*: a montagem das atrações [...]” (EISENSTEIN, 1983b, p.199). Porém, embora Serguei Mikháilovitch Eisenstein seja reconhecido mundialmente no âmbito da arte cinematográfica, sua teoria do cinema deriva de sua teoria do teatro, expressa sobretudo em manifesto que tem por título *Montagem de Atrações*, datado de 1923.

Eisenstein teve uma atividade intensa no teatro. Dentro dessa intensa atividade, citamos uma que será fundamental para o entendimento da obra desse artista: ele foi aluno e colaborador de Meierhold e, ainda que rompa posteriormente com este, à maneira do rompimento daquele com Stanislavski (um dos fundadores do teatro de Arte de Moscou), reconhece na escritura de suas memórias a filiação com Meierhold. Assim, a *biomecânica* Meierholdiana, bem como a *Ginástica Expressiva* de Rudolf Bode, serão essenciais para a concepção do *Movimento Expressivo* de Eisenstein, conceito que subjaz a todos os outros (OLIVEIRA, 2008a)⁷⁷.

O conceito de montagem está indissocialmente ligado ao de atração, e vice-versa. As duas premissas básicas desse método de construção do espetáculo teatral são o fato de o próprio espectador passar a ser um material básico do teatro e o caráter utilitário deste, em que objetiva-se a orientação do espectador para dada direção. O conceito de atração relaciona-se ao espetáculo como um todo, pois, sendo o espectador o seu foco principal, Eisenstein utiliza-se de todos os elementos que constituem o aparato teatral, sem fazer distinção hierárquica entre eles, uma vez que cada elemento pode ter sua presença justificada por ser uma *atração*.

À maneira dos artistas dos movimentos de vanguarda da época, privilegia as formas de entretenimento popular, como o circo e o teatro de feira, que não são comprometidas com uma lógica de narrativa inteiramente unificada. Para o cineasta, a montagem de uma multiplicidade de estímulos geraria sensações descontínuas no espectador, levando-o a produzir uma conexão intelectual. Eisenstein define montagem de atrações como “[...] a montagem livre de ações (atrações) arbitrariamente escolhidas e independentes (também exteriores à composição e ao enredo vivido pelos atores), porém

⁷⁷Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2010), Vanessa Teixeira de Oliveira é professora adjunta e chefe do Departamento de Teoria do Teatro dessa universidade. Atua principalmente nos seguintes temas: estética e teoria do teatro, teoria e história do cinema, cinema e teatro, cinema e pintura, teatro e artes visuais, dramaturgia.

com o objetivo preciso de atingir um certo efeito temático final [...]” (Eisenstein, 1983a, p.191). Este princípio não se restringe, na teoria dele, a nenhuma arte específica, sendo princípio presente em toda criação artística e, de forma mais ampla, poderia ser estendido a todo movimento humano e de vida natural. De acordo com Paiva⁷⁸,

[...] A montagem é o fenômeno de colisão ou justaposição entre partes independentes ou até mesmo opostas que geram novos conceitos. Ela extrapola a ideia de montagem de planos no cinema, e é válida, de modo geral, sempre que o problema da resolução de conflitos que gera movimento se apresenta (2011, p.46).

A montagem na conceituação de Eisenstein não estava a serviço da *mimesis* realista. É o inacabamento e a incompletude não-realista, para o cineasta, que possibilitaria o envolvimento do espectador, pois deixaria brechas a serem completadas pelo fruidor e estimularia sua participação na construção da obra.

Esse conceito, conforme definido por Eisenstein, aproxima-se das artes plásticas, mais especificamente da *collage*, pois a montagem de “coisas reais” é equivalente, em certa medida, a procedimentos típicos da *collage*: a introdução do elemento “real” e a sua justaposição na obra. Essa relação com a realidade ou referente de origem estabelece a ambiguidade própria de uma *collage*, pois, nesta, há sempre um jogo de dupla leitura, a do fragmento em relação com seu texto de origem, bem como, a do fragmento em relação a um novo conjunto em que é incorporado. Segundo Oliveira,

[...] Eisenstein aproxima o teatro a uma *collage*, com todos os conflitos e tensões provocados pelo uso de diferentes materiais que a compõem. Para Eisenstein, a força da obra está justamente na quebra da harmonia, no conflito, na montagem de elementos díspares (2008b, p.126).

A colagem é um procedimento técnico, bem como linguagem, das artes visuais e plástica que possibilita a composição de uma obra por meio da mobilização de vários materiais, que na maioria dos casos são dessemelhantes entre si, reagrupados em um todo significativo que comunica novos sentidos. É com o cubismo que a colagem ganha espaço nas artes plástica do século XX como procedimento estético. Por outro lado, é no surrealismo que se urde o conceito de *collage*. Marques⁷⁹ diferencia *collage* de colagem da seguinte maneira: há fragmentação seguida de junção em ambas, porém, *collage* é um

⁷⁸ Cristina Paiva atualmente cursa mestrado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP), com pesquisa sobre oficinas de criação contemporâneas para artistas e escritores.

⁷⁹ Maria de Fátima dos Santos Marques é graduada em Artes Visuais pela Universidade de Brasília (2013) e possui experiência na área de Artes.

conceito que se aplica não só às artes plásticas. Assim, ainda que não se utilize tesoura e cola, haveria o mecanismo da *collage* quando se retira algo de sua posição social e o convida a trazer seus significados para dentro da obra, com novo contexto ou reflexão. Nesse trabalho, utilizaremos o termo colagem, mas com o sentido aproximado da definição surrealista de *collage*.

Na colagem, materialidades são superpostas ou colocadas lado a lado na criação de uma imagem. Tratando-se da reunião arbitrária de duas realidades distantes sobre um plano não conveniente, a colagem não tem por objetivo a restauração de um sentido prévio oriundo dos materiais mobilizados, mas a desintegração, a ruptura e o choque visual com os sentidos reconhecidos nos elementos colados. Esse procedimento de composição propicia a não linearidade e a simultaneidade, abrindo-se a obra para a possibilidade da sincronia, além de questionar a noção de autoria individual e propriedade da obra.

Oswald em *A Morta*, como no restante de sua dramaturgia, utiliza-se desse procedimento de colagem/montagem. Com esse procedimento, por justaposição, ele coloca em diálogo realidades diversas que, trazidas ao jogo do texto, são ressignificadas. O dramaturgo abre seu texto a realidades múltiplas e incita o leitor à participação na construção do sentido, pois, colando/montando diversas materialidades, deixa brechas que devem ser preenchidas pelo leitor. Sua poética antropofágica é uma poética de colagem/montagem. No segundo quadro (*O País da Gramática*), por exemplo, ele justapõe o *Hierofante*, que remete a um resquício da idade antiga, a Horácio e ao País da Gramática, remetendo a um código linguístico e um *locus* à maneira da Divina Comédia. Essa maneira de composição textual não se restringe a esse quadro, estando presente nos outros dois. Por exemplo, na indicação espacial do primeiro quadro, Oswald propõe a colagem/montagem de diversas materialidades sígnicas que mantém uma certa autonomia entre si e com relação à fábula textual, mas que no todo constroem uma tessitura cênica. As réplicas, em grande parte dos casos desse texto, não possuem entre si uma relação causal, podendo ser consideradas, na sua maioria, fragmentos justapostos, que juntos ganham nova identidade.

3.10 RETORNO AO TÉRREO DA *FUNDIÇÃO PROGRESSO*

Há no texto um embate entre os *Cremadores* (vivos) e os *Mortos*. O *Hierofante* destaca que acima de tudo há o amor e aponta em direção do espaço cênico em que se

encontra Beatriz. Mudança de iluminação. Esta deixa parte do espaço cênico na penumbra e confere solenidade à entrada de *Beatriz*. Essa solenidade é realçada pela sonoplastia que acompanha o caminhar da personagem. No texto, o autor indica o seguinte quanto a essa entrada

O Poeta (*Apontando Beatriz que aparece com passos medidos, estática sob um véu*) – Ei-la! Que gestos solenes! (*Aproximando-se e falando-lhe*) Voltas ao meu caminho? (ANDRADE, 2005, p.209).

Na encenação, quem aponta é o *Hierofante*. Ela não veste véu, mas seu vestido possui um tipo de cauda que se arrasta pelo espaço cênico. Seus passos e gestual são medidos e sua entrada adquire aspecto solene. Mas algo parece diferente. O *Poeta* afirma que ela deixou a sociedade dos humanos. O *Poeta* é incitado por *Horácio* a deixá-la, pois com ela, segundo ele, aquele habita novamente os subterrâneos da vida interior. O individual *versus* o social volta à cena. Emergir é um ato latente nessa poética. Porém, o *Poeta* reconhece ser *Beatriz* o seu drama. Está ligado a ela.

O *Poeta*, *Beatriz* e *Horácio* deixam o centro da cena e o tumulto ganha foco. Ambos os lados (vivos e mortos) se atacam com bolinhas de papel. A contenda é gerada no campo metalinguístico do *País da Gramática*. Eis um trecho desse embate:

O Cremador – Não! Somos os fundamentos do esperanto, a língua de uma humanidade una!

O Hierofante – Não pode! Não pode! Quem poderá destruir uma frase feita? (ANDRADE, 2005, p.212).

Um juiz é chamado à cena para resolver a questão. Na encenação, também de maquiagem branca e nariz vermelho, ele chega à cena pedalando uma bicicleta. Já foi mencionado anteriormente o caráter de trânsito do espaço cênico deste quadro, o que permite uma mobilidade dos atores por todo o espaço. Também, essa entrada de bicicleta faz alusão ao universo do circo-teatro e suas “atrações”. Ele desce uma rampa que liga uma área elevada do palco à área mais baixa. Sua entrada acontece ao som de uma música que sugere ambiente circense, aliada à caracterização dos atores e à atuação que revela a cena como um jogo construído. O juiz é aclamado pelos mortos, que o reconhecem como um grande gramático.

O juiz solicita a entrada de um livro, que no texto oswaldiano recebe por nome “Biblos. Um grande livro é trazido ao som de música que remete a números circenses. O julgamento deve seguir o que está escrito no livro, pois, segundo o juiz, tudo está escrito

nele. Devoção total dos mortos a este. Há, aqui, a cononização do que está escrito e a escrita ganha caráter de imutabilidade e perpetuidade. Pela devoção dos mortos a esse livro, pode-se ler, tanto no texto quanto na encenação da Companhia, crítica aos códigos que regem a prática social. A conclusão do julgamento é dada por um silogismo contido no livro e é irrefutável, segundo os dizeres de um personagem. Esse silogismo está expresso no fragmento transcrito abaixo:

O Juiz – Os mortos governam os vivos. Premissa maior! Premissa menor... os cremadores são excessivamente vivos! Ergo! Ergo! Devem ser... Conclusão! governados... (ANDRADE, 2005, p.214).

Assim, os mortos vencem o embate e são resguardados por uma lógica um tanto caduca. Mudança de iluminação. Em tom de paródia, os mortos cantam um louvor cristão em comemoração ao êxito no julgamento. Os mortos, e a instituição religiosa pertence a esse grupo, na visão de Oswald, venceram a batalha.

Existe uma lógica interna à obra para que o deslocamento dos personagens que transitam pelos três quadros aconteça, havendo uma continuidade, ainda que não tão evidente, entre os quadros. No texto, esse atravessar se daria por meio de embarque em um avião. Assim, há aqui um elemento de abertura da obra a contextos diversos, pois Oswald sobrepõe camadas de significação ao dialogar com o clássico barqueiro Caronte, que tinha por função atravessar as almas ao outro lado do rio. Em *A Morta* de Oswald, esse trânsito é feito por avião, um dos meios de transporte que indiciam a modernização a que o mundo, e o Brasil, estavam atravessando no início do século XX. Na encenação, nem barqueiro, nem avião, mas algo que remete a esse trânsito aéreo. O próprio *Poeta* conduz sua transição dizendo que embarcará no avião. Em seguida por um buraco no espaço cênico, ele pendura-se em uma corda e desce até seu corpo todo desaparecer. Assim, mergulha nas profundezas, esse lugar que habita o imaginário comum como sendo reservado à morte e ao inferno. Perceberemos, no terceiro quadro, que esse buraco liga esse espaço cênico ao do terceiro, pois o *Poeta* entra em cena pendurado pelo teto. O quadro termina, textualmente, com uma espécie de profecia de *Horácio*, elemento que dá a ele, pela premonição, um aspecto de onisciência narrativa:

Horácio – Insensato! Poeta! Guarda-te-ão para sempre os dentes fechados da morte! (ANDRADE, 2005, p.218).

Como na transição do primeiro para o segundo quadro, o texto indica “tela”, o que significa segregação entre os quadros, havendo elementos, além desse que indicia esta

segregação, que o separam e o delimitam como unidade. Também nessa transição, ao invés dela acontecer no palco, a Companhia solicita novo deslocamento da plateia para um outro espaço cênico preparado para o terceiro quadro, tratando-se de um retorno ao térreo da Fundação Progresso.

3.11 IMAGÉTICA DE *A MORTA* DA COMPANHIA: MONTAGEM E AUTONOMIA DA CENA

Assim como os demais quadros, no texto de Oswald, o terceiro recebe um título, *O País da Anestesia*, e uma listagem dos *Personagens Dramáticos*. No início do quadro, Oswald, por meio de rubrica, apresenta indicações acerca do espaço cênico. A cena se dá sobre um recinto de alumínio e carvão. À direita, ele indica um aeródromo que serve de necrotério, é ali que pousam os aviões que trazem os mortos. No centro, nas suas indicações, haveria um jazigo de família e um grupo de cadáveres recentes estaria conversando em seus degraus. À esquerda, o autor solicita uma árvore da Vida desgalhada, em forma de cruz e com um facho ardente pregado nela. Há explosão do espaço cênico nesse quadro, pois o autor amplia a área de atuação para aquela reservada à plateia. Ele indica passagem lateral para a plateia e solicita que a primeira fileira de cadeiras esteja vazia. Essa configuração, de palco e plateia com cadeiras, que aparece no texto oswaldiano, é indício da prática teatral que se dava no tempo de escritura de *A Morta*. Porém, Oswald experimenta, ainda que no espaço tradicionalmente reservado à prática cênica, poéticas outras de utilização do espaço.

Na encenação da Companhia, o quadro inicia-se com música solene e iluminação que revela apenas parte do corpo dos atores (principalmente acima do tronco) e deixa na escuridão praticamente todo o espaço cênico. Essa construção plástico-sonora estende-se por quase dois minutos sem que haja qualquer movimentação dos atores. Mantém-se uma unidade estética, em comparação aos quadros anteriores, quanto à utilização da iluminação e sonoridade na cena, o que empreende um clima sombrio e onírico. Acerca do aspecto visual desse quadro, Marcelo Olinto afirma

Sem pudor jogamos diferentes tons de preto se sobrepondo a: flores mortas em copas de ventilador com plumas e pássaros, que se tornaram grandes chapéus; mangas exacerbadamente bufantes; brilhos opacos e adereços barrocos para retratar a decadência mórbida da putrefação das personagens A Senhora Ministra e A Dama das Camélias. Em oposição a esta morbidez Beatriz, a musa, com um longuíssimo vestido champagne todo bordado no peito. O vestido tinha três metros de cauda que ao passar

deixava um rastro de aromas e sensações para que seu Poeta pudesse sempre encontrá-la. Poeta este que se armava para o encontro com um corpete que comprimia seu estômago deixando seu coração apaixonado sem barreiras em uma camisa com renda: um ícone do romantismo (2006, p.171).

Em seguida, um pouco mais de luz na cena revelando mais aspectos dos atores e espaço cênico. A iluminação é materializada no espaço, pois há um desenho retilíneo que liga a fonte emissora à área iluminada e contribui para a composição do todo imagético.

A imagética de *A Morta* da Companhia é construída tendo em vista os princípios de autonomia e heterogeneidade, entendendo a cena como montagem de materialidades diversas. Não se busca ilustrar o texto, nem depreender uma visão homogênea oriundo deste, mas um diálogo com ele, ora ilustrando, ora contradizendo, ora tensionando o texto dramático ao texto da encenação, ora acrescentando camadas de significação, ora criando imagens totalmente autônomas em relação a ele e descoladas de uma necessidade de progressão fabular.

O jazigo, na encenação da Companhia, encontra-se à esquerda. Trata-se apenas de um ambiente delimitado (continente) e iluminado, sem nenhum traço que o identifique como artefato presente em cemitério. Não individualiza, nem circunstancializa, contendo apenas traços “essenciais” ou abstratos. Há presença humana no jazigo (três). Além desses, estão em cena o *Hierofante*, bem próximo ao jazigo, e um grupo de atores ao centro. Todos esperam a chegada do autogiro do Caronte (na encenação, Patrícia Barcala). Inicialmente estão apreensivos para a escuta de sons que prenunciem a chegada. Em um diálogo solto, aparentemente descomprometido, tentam adivinhar de que se trata o som: do autogiro ou de uma mosca no interior de um nariz? A *Senhora Ministra* (na encenação, André Cunha) afirma querer conhecer o *Poeta*, e o *Hierofante* lhe informa que ele chegará de planador, enquanto *Beatriz* será trazida por Caronte em seu autogiro. O foco passa para o jazigo. Um dos personagens pede silêncio. A relação entre os três personagens não se desenha ainda, mas começa a se desenhar a relação entre o jazigo e o todo textual deste quadro. O referido personagem reclama silêncio, pois se matara para ouvir a solidão e não viver mais em sociedade. Dessa forma, Oswald caracteriza o país em que habitam os mortos: solitário e fechado na individualidade.

Na rubrica, Oswald indica que “O urubu de Edgard atravessa a cena ao fundo” (ANDRADE, 2005, p.225). Na encenação, esse urubu é revelado pelas réplicas das personagens, pois uma delas diz ouvir vozes e o *Hierofante* afirma ser o *urubu de Edgard* (na encenação, Lino Caminha). Indicamos esse personagem como um elemento de abertura

da obra oswaldiana para outras realidades sobrepondo outras camadas de sentido. Assim, a figura do escritor Edgard Allan Poe é evocada por Oswald estabelecendo diálogo com a obra desse autor intitulada *O Corvo*. Aqui, um urubu, não qualquer, mas o de Edgard, ganha *status* de personagem.

Berreiro no jazigo, indica Oswald. Na encenação, ouvem-se um grito e uma réplica, em que uma das personagens do jazigo manda calar a boca da criança que grita. Começa-se a desenhar a relação entre essas três personagens. Há uma criança e adultos que mantém sua tutela. Essa pequena confusão no jazigo detêm a atenção das demais personagens, que emitem sua opinião recriminando o ocorrido. O *Hierofante* afirma tratar-se de uma cena de família. Assim, a instituição família, ironicamente, é desnudada. E mais: o *Hierofante* revela tratar-se de uma família católica e conceituada e que o motivo que trouxera eles a este lugar teve grande repercussão. Fora um suicídio coletivo, com gás, e provavelmente devido a um relacionamento extraconjugal da esposa. Dessa forma, as relações em vida não são desfeitas ao realizarem a travessia, ao menos não a desses personagens do jazigo. Ao lado da religião, que entra em cena na réplica do *Hierofante* ao caracterizar os membros dessa família, a instituição família é um dos pilares aos quais Oswald dirige seus questionamentos.

Em seguida, a árvore da Vida passa a ser o foco das réplicas dos personagens. Aqui, Oswald lança mão de uma temática da tradição bíblica, a da origem do mundo e sua relação com o Jardim do Éden. Assim, aqui também, o universo textual abre-se para o discurso do outro, para a alteridade, sobrepondo camadas de significação. O leitor/expectador se vê solicitado a montar um todo textual caleidoscópico e a estabelecer relações possíveis. Lançando mão de conhecimentos partilhados acerca desse elemento bíblico, o autor o ressignifica. Nesse momento, o fim da peça e de tudo é pressentido e profetizado: é com essa árvore que se fará a última fogueira.

Na rubrica, Oswald indica, novamente, intervenção do *urubu de Edgard*. Na encenação, ele aproxima-se do *Hierofante*, que o acarinha. Sua maquiagem aliada a uma expressividade do rosto marcada e convencional cria uma máscara para esse personagem. Mais informações são dadas pelo *Hierofante* que se encontra em relação direta com o urubu. Ele informa que o referido urubu pertence a um literato, Edgard Poe, e que habita no interior oco da cruz, sendo responsável pelas certidões de óbito. Instaura-se a sensação de tédio e diante dela decidem inventar um jogo. O *Hierofante* propõe golfe com as suas caveiras e, na falta de esteques, pode-se utilizar suas próprias tíbias. A *Senhorita Ministra* propõe outro jogo, a leitura de mãos, um brinquedo de sociedade, mas se lembram que não possuem mais linhas nas mãos. Assim, o autor, jocosamente, brinca com as circunstâncias

da cena. O humor e deboche em tom jocoso são características da poética oswaldiana. A sensação de tédio permanece. *A Senhora Ministra* pede ao *Patrulha* (na encenação, André Barros) que ligue o rádio na motocicleta, mas o *Hierofante* diz que essas coisas mecânicas não convêm ao estado onírico a que pertencem.

O autogiro aproxima-se, o que indica a chegada de *Beatriz*, mas também a do *Poeta* que a segue. No texto, Oswald indica que todos permanecem imóveis como figuras de cera e que um autogiro desce verticalmente trazendo *Caronte* e *Beatriz*. Na encenação, todos permanecem imóveis e a chegada se dá verticalmente pelo teto em que *Caronte* desce pendurado e é recebido pelo *Hierofante*. *Caronte* afirma que o serviço terreno o reclama e é suspenso, deixando a cena verticalmente. *Beatriz* dirige-se a uma plataforma elevada no espaço cênico à frente do jazigo. O “equilíbrio” deste *País da Anestesia* é rompido com a sua chegada, pois ela anuncia a chegada do *Poeta*, e com ele sopros augurais da terra. O *Atleta Completo* (Marcelo Valle) passa a sentir dores reumáticas e a *Dama das Camélias* um frio enorme no peito. Um grito irrompe na cena: *Beatriz!* Trata-se do *Poeta* que entra em cena da mesma forma que *Caronte*, mas sem o acompanhamento deste, verticalmente, descendo pendurado. Quem assume a figura do *Poeta*, nesse trecho da encenação, é o seu duplo. O foco passa para o casal, que se encontra na plataforma elevada. Sua movimentação é precisa e econômica e, assim, o texto dito pelos atores é destacado e conduz a fábula textual, bem como as elucubrações poéticas.

O *Atleta Completo* afirma querer ver da plateia como um poeta ama. O *Hierofante*, mais uma vez, assume essa função de condutor da encenação e solicita que o *Radiopatrulha* ordene o cortejo. No texto, Oswald indica nas rubricas:

Os cadáveres se organizam dificilmente. Animados pelo barulho da motocicleta, conduzem-se em ritmo mole atrás do radiopatrulha que desce da cena (ANDRADE, 2005, p.233).

E

Os mortos colocam-se na primeira fila do teatro, olhando (ANDRADE, 2005, p.233).

A explosão do espaço cênico ocorre nesse momento em que o autor cria uma função na fábula textual para a primeira fileira da plateia, que passa a constituir espaço de encenação e que, como já mencionado, em rubrica anterior é solicitado que ela se mantivesse vazia. E nesse trecho registra-se uma característica do espaço de encenação da época de escritura do texto, a elevação do espaço destinado à cena e sua segregação em relação à plateia, como pode ser notado no fragmento da rubrica citada: “[...] que desce da cena” (ANDRADE, 2005, p.233). Na encenação da Companhia, mantém-se a utilização da

metalinguagem, embora opte por não lançar mão dessa explosão oswaldiana. Dessa forma, a réplica do *Atleta Completo* é mantida, mas o cortejo se dá no próprio espaço destinado à encenação. Acompanhados de música, o casal assume a parte mais próxima do público (a frente do espaço) e detém o foco da encenação que é determinado por uma intensidade luminosa maior que as demais regiões do espaço cênico. O restante dos atores senta-se ao fundo e recebe pouca iluminação. Eles observam a cena que se desenrola à sua frente. Assim, cria-se no próprio palco uma divisão palco plateia. Aqueles que agem e os que observam. Essa divisão é criada, portanto, pelo jogo da disposição dos atores em cena e a atitude assumida por eles, e não há mistura com a plateia real. O jogo de atuação ganha complexidade, pois o ator passa a ter status de plateia, estando em cena.

Cena intensa do casal. Dança-teatro e texto denso. Tudo isso revela a cena como constructo, o que contribui para o jogo palco-plateia criado. O teatro é revelado como tal e é observado por uma dupla plateia: a real e a da encenação. Cessa o texto dito pelos atores e é criada uma movimentação acompanhada de música, enquanto os demais atores desfazem sua posição de plateia, assumindo outra disposição espacial. *Beatriz* parece desprovida de vida nos braços do *Hierofante* e conclui em réplica direcionada ao *Poeta*

Beatriz – Habito o país letárgico onde não penetra a dor! (ANDRADE, 2005, p.234).

Nessa réplica elucida-se o título desse quadro, pois a anestesia contida no título refere-se à ausência de dor que acompanha a extinção da vida e que tem por resultado a impossibilidade da ação humana.

Posteriormente, no texto, Oswald solicita, na rubrica, um uivo demorado de cão, o que é seguido pelo retorno dos atores ao palco. Na encenação, os atores já haviam desfeito o status de plateia no momento em que se ouve um uivo contínuo, que dura pouco mais de dez segundos. O *Urubu de Edgard* intervêm e sacramenta que o amor não penetra no crânio dos mortos. O *Poeta* percebe, então, que trouxe o amor para o nada e decide colocar fogo no *País da Anestesia*, para que a carne dadivosa de *Beatriz* queime, pois não se poupa o nada. O urubu grita por socorro diante do perigo eminente e eis a resposta do *Poeta*:

O Poeta – Não penetrei à toa neste país, onde há uma árvore e um facho. Se a força criadora de minha paixão não te toca, é porque não existes! (ANDRADE, 2005, p.235).

Luz de fogo invade a cena. Sua fonte de emissão é uma árvore incendiada que se encontra ao fundo. O urubu lembra a todos que não há salvação, uma vez que os cemitérios

são combustíveis e o *Hierofante* profetiza: o dilúvio de fogo os seguirá. O *Poeta* carrega *Beatriz* em seus braços e diz que incendiará “[...] os teus cabelos noturnos! A tua boca aquosa! A aurora de teus seios!” (ANDRADE, 2005, p.237). Em rubrica, Oswald aponta que

Flambla tudo nas mãos heróicas do poeta (ANDRADE, 2005, p.237).

Na encenação da Companhia, o fogo restringe-se à árvore em chamas, mas pelas réplicas das personagens entende-se que ele se alastrará por todo o espaço. Personagens ao fundo, o foco passa ao *Hierofante* que se encontra à frente. O quadro, bem como a peça, no texto, são encerrados com uma espécie de epílogo dessa figura que orchestra a encenação. Porém, na encenação, esse epílogo é acrescido de uma movimentação. O princípio de composição cênica adotado por ela é semelhante ao utilizado no prólogo. O ator passa a desenvolver uma sequência de movimentação construída, uma espécie de dança-teatro. É ele quem dá o sopro de vida à encenação e também é quem marca o seu término. Esse elemento pode ser apontado, tanto no texto como na encenação em análise, como um elemento que mantém alguma continuidade e unidade da obra.

O *Hierofante* dirige-se diretamente ao público e o incita à ação. Sua réplica tem início com o tradicional “respeitável público”, que marca um diálogo direto. Há a mistura das esferas do real e do ficcional nesse epílogo, rompendo com o caráter aurático da obra de arte, pois à fábula textual sobrepõe-se a possibilidade de interferência da esfera do real. Nesse sentido, esse personagem múltiplo incita o público a chamar bombeiros ou a polícia, caso queira salvar as suas tradições. Aqui, Oswald convida o público à reflexão e à tomada de posição, pois ao sair do teatro ele se deparará com a fogueira acesa do mundo e sua ação poderá ser fruto de uma escolha. A vontade de mudança do sujeito para que ele aja sobre o mundo é explicitada nesse epílogo. A peça não finda no palco, ela quer intervir no real. A encenação da Companhia termina com um acréscimo. Ao término desse epílogo, o *Hierofante* passa a repetir o texto que abre a encenação, enquanto a luz vai diminuindo em intensidade até se esvaír, restando como fonte luminosa a árvore em chamas. A emissão do texto cessa e resta apenas uma fonte sonora somada à árvore. Ao invés de “tela”, como indica Oswald em rubrica, uma construção plástico-sonora encerra o espetáculo. A ação atoral é que se finda, o espaço, porém, como uma espécie de instalação, permanece acessível ao olhar do espectador.

A postura do grupo, em relação ao texto oswaldiano, não é uma postura textocêntrica, de subserviência, em que a encenação é apenas uma iluminação ou apêndice dele. Ao contrário, cortam partes, duplicam outras, propõem novos jogos de significação. Isso é indiciado na ficha técnica dessa encenação, que apresenta a função *Direção e*

adaptação, assinada por Enrique Diaz. Também, não lançam mão de uma relação com o texto em que a encenação se dê totalmente desvinculada dele. Efetivamente há um diálogo da Companhia com esse universo textual. Assim, as latências desse texto são levadas em consideração, as conquistas oswaldianas potencializam a construção da encenação. Os jogos propostos por Oswald, sua poética, não aparecem *ipsis litteris*, mas são recebidas pela mundivivência da Companhia. São recebidos, processados, misturam-se a questões teórico-práticas que inquietam o grupo, são acolhidos pela linguagem do grupo que possui um histórico de trabalho, contribuem para a construção dessa linguagem e dispara (ou fomenta) outros caminhos possíveis para a pesquisa da Companhia.

4 O REI DA VELA DA COMPANHIA DOS ATORES

[...] Desde 'A morta' sentíamos que o que às vezes parecia imperfeição do texto era exatamente o que nos dava liberdade, a paixão do autor. Paixão não se arruma, não se organiza, e a de Oswald é tão imensa e vertiginosa que só nos resta lançarmo-nos a ela e dialogar com suas cavidades. Seu texto é capaz de passar do épico ao lírico, da farsa à filosofia, o que, unido à capacidade de deboche que a criatura foi desenvolvendo desde cedo, cria todas as possibilidades para um fenômeno realmente teatral [Enrique Diaz em entrevista conjunta com José Celso Martinez Corrêa concedida na época da encenação de *O Rei da Vela* da Companhia dos Atores] (O Globo, p.2, 23 jan. 2000).

[...] a natureza de *O Rei da Vela* é totalmente distinta. É uma peça que tem começo, meio e fim mais claros. Não que *A Morta* não tenha, mas o *Rei da Vela* tem uma estrutura mais clássica, o humor dela é mais anárquico, mais corrosivo, e de uma certa forma é mais palatável e suscita outras situações [...] (Marcelo Olinto em entrevista para esse trabalho, Apêndice A).

4.1 DESNUDAMENTO NADA RÓSEO

4.1.1 Uma construção social em que mudam os protagonistas, mas a estrutura que a sustenta permanece como está

O Rei da Vela, embora publicado em 1937, foi escrito em 1933 e, das três peças de Oswald da década de 30, é a única que, ainda que possua inúmeros traços de ruptura, poderia filiar-se ao que se convencionou denominar tradicionalmente de um texto do gênero dramático, com seus três atos não intitulados e uma listagem de *Personagens Dramáticos*. Porém, já nessa divisão em atos e listagem de personagens, aparentemente tradicionais, Oswald leva sua obra dramatúrgica a desvendar outros caminhos que se diferem daqueles propostos por uma dramática rigorosa, modelo que tem suas bases questionadas pelas vanguardas europeias do final do século XIX e da primeira metade do XX.

Nesse sentido, primeiramente, mesmo *O Rei da Vela* apresentando divisão interna em atos, diferentemente de *A Morta* que possui divisão em quadros intitulados (no total de três), e também progressão fabular com certa linearidade, não há respeito, por exemplo, à

unidade de lugar na passagem de um ato a outro, pois, para cada um, o autor propõe espaço de ação diferente, que descreveremos a *posterior*⁸⁰.

O espaço nesse texto, além de fornecer algumas circunstâncias que envolvem a ação das personagens, engendra um jogo cênico específico em cada ato, que não esconde ser resultado de composição artística, deixando à mostra seus mecanismos de composição e tendo por função, dentre outras, revelar as várias facetas de Abelardo I como pertencente a uma classe determinada. Afirma Magaldi que, sendo o protagonista um agiota,

[...] o primeiro ato deveria mostrar como ele opera. A ação se passa, portanto, no escritório de usura, e o cenário ilustra bem a variedade de objetos penhorados [...] Já o segundo ato coloca Abelardo I num instante de lazer – uma ilha tropical na baía de Guanabara [...] Finalmente o terceiro ato dramatiza a morte de Abelardo I e o cenário volta ao do primeiro ato, com objetos mais adequados à nova situação: ferro velho provindo de uma Casa de Saúde, maca no chão e cadeiras de rodas (2005, p.7).

Assim, os atos não objetivam apenas a representação da ação, pois o capitalismo, por meio deles, é desnudado em suas várias facetas: como opera economicamente, no primeiro ato, seu momento de lazer, no segundo, e a sua perpetuação após a morte de um de seus representantes que é substituído imediatamente, no último. Uma construção social em que mudam os protagonistas, mas a estrutura que a sustenta permanece como está. Aqui, as personagens são frutos de relações sociais, sendo suas relações regidas por princípios do sistema em que vivem, o capitalismo, que é objeto de análise em *O Rei da Vela*. O desejo de não representar apenas relações inter-humanas individuais, mas inclusive suas determinantes sociais é materializado nesse texto de Oswald. A influência marxista aparece nesse desejo, pois, segundo essa corrente de pensamento “[...] o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais [...]” (ROSENFELD, 2010, p.147)⁸¹. Os atos dessa peça intentam agir na realidade de seu tempo, buscando esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la, bem como suscitar a ação transformadora. Os mecanismos operantes na sociedade capitalista são trazidos à cena de *O Rei da Vela*, em um desnudamento nada róseo.

É contemporânea à escritura da peça a crise financeira do capitalismo, que é trazida à cena. Magaldi afirma que Oswald de Andrade Filho disse-lhe que seu pai, Oswald,

⁸⁰Unidade de lugar é a lei, atribuída a Aristóteles, da dramática rigorosa que estabelece que a ação deva ocorrer em um único lugar.

⁸¹O crítico e teórico Anatol Rosenfeld nasceu em Berlim. Rosenfeld fez parte de um importante grupo de intelectuais judeus que deixou a Europa e se refugiou no Brasil, fugindo do regime nazista. Antes de se refugiar, estudou filosofia, letras e história na Universidade de Berlim. Torna-se um dos grandes intelectuais do panorama paulista dos anos 1960 e 1970, legando uma série de obras e escritos de indiscutível acuidade analítica.

criava suas obras baseado em fatos e criaturas reais. Não se tratava de uma cópia da realidade, mas esta lhe fornecia traços para o desenvolvimento de personagens e situações de sua obra. Para Magaldi, a partir da realidade, Oswald construía uma grande obra literária. Assim, a realidade era trabalhada para fornecer um efeito literário e, mais do que isso, uma idéia rica de significado. É um fato vivido pelo autor que serviu de inspiração para a criação de *O Rei da Vela*: após a quebra da bolsa de valores de Nova York de 1929, que afetou profundamente a economia do Brasil e as finanças de Oswald, o ambiente de usura tornou-se uma freqüência em sua vida. Como mencionado anteriormente, Abelardo é um agiota e grande parte da peça se passa em um escritório de usura. Nas palavras de Carvalho⁸²,

O Brasil dos anos 30 insere-se no panorama da convulsão mundial, assombrado pelo fantasma da Segunda Guerra Mundial. A culminância da crise é marcada pela quebra da bolsa de Nova York. A preocupação de uma parte dos intelectuais brasileiros com a tomada de consciência dos problemas nacionais marca profundamente o percurso literário de Oswald de Andrade, pessoalmente afetado pela *debâcle* econômica do café [...] (1996, p.35).

Oswald empreende em *O Rei da Vela* um esquema de desnudamento da realidade anterior à Segunda Guerra Mundial, explicitando a questão fundamental da luta de classes e do imperialismo. Este é patente em toda a peça, mas é indiciado de forma mais clara por meio de um de seus personagens, *O Americano*, e a relação de subserviência de Abelardo a ele, expressa, sobretudo, no final do primeiro ato, em que o agiota curva-se até o chão diante da entrada do *Americano* no escritório de usura.

As crises periódicas do capitalismo é um dos aspectos que vem à tona no texto oswaldiano oriundo de sua adesão ao marxismo, pois este é um dos aspectos denunciado por Karl Marx: constantemente, o capitalismo precisa reestruturar-se devido as crise que necessariamente o acompanha. Marx denomina de epidemia da superprodução, em que, nas crises comerciais que acompanha o capitalismo, grande parte dos produtos existentes e das forças produtivas criadas anteriormente são periodicamente destruídas. Esse aspecto aparece, além de ser o motivo da união do casal parodiado, no seguinte fragmento:

Belarmino – Mas me diga uma coisa, Seu Abelardo, por que é que não pagamos as nossas dívidas com café. Temos dívidas. E queimamos café. Parece haver um mistério! Não acha?

Abelardo I – De fato, meu sogro! Café é ouro. Ouro negro! Estamos devendo e queimando ouro! Vou perguntar a Mr. Jones... Estamos no fim. Na caveira (ANDRADE, 2004, p. 76

⁸²Doutora em Literatura comparada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Ana Maria de Bulhões Carvalho é professora do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Teoria do Teatro da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio).

4.1.2 Procedimentos de composição das personagens em *O Rei da Vela* de Oswald – procedimento antropofágico, inversão paradigmática e desfile

Quanto à lista de personagens, em uma primeira aproximação, ela nos aponta para alguns princípios de composição da personagem utilizados por Oswald. Um desses princípios é a nomeação, de alguns personagens, de forma não-personalista, pois, ao invés da escolha de um substantivo próprio para essa nomeação, ele lança mão de palavras que designam a sua função, seja social ou textual. Exemplos de personagens que são nomeados dessa maneira são *o Americano*, *o Cliente*, *a Secretária* e *o Intelectual Pinote*. Princípio de composição também utilizado em *A Morta* ao nomear, por exemplo, os seguintes personagens: *o Poeta*, *o Atleta Completo* e *a Senhora Ministra*.

Outro princípio de composição das personagens nesse texto é o que poderíamos denominar de antropofágico, no sentido caleidoscópico do qual lançamos mão e sobre o qual tecemos considerações, pois, operando por colagem/montagem, mecanismos discutidos no capítulo anterior, abre o texto para múltiplas referências e contextos múltiplos, dando à materialidade textual camadas diversas de significação. Assim, em *O Rei da Vela*, por exemplo, ao nomear o personagem que tem por epíteto o título da peça de Abelardo e lhe atribuir o noivado com Heloísa, Oswald abre seu texto à citação de um trágico e famoso romance ambientado na Paris medieval do século XII⁸³.

Ao se utilizar da referência a esse casal, justapondo-o a outros elementos do texto, Oswald os pinta com as tintas da paródia. Ao contrário de um Abelardo resignado, o autor

⁸³ De acordo com Castro (2007), versa a história que, no século XII d.C., em Paris, a jovem Heloísa, de 17 anos, caminhava com sua criada Sibyle quando avistou, rodeado por seus alunos, Pedro Abelardo, que na época já era considerado um dos maiores teólogos. Começaria ali uma trajetória amorosa que teria vastas conseqüências na história da literatura, da teologia e da filosofia. O casal tem um filho e se casa secretamente, mas Fulbert, tio e tutor de Heloísa que se opõe terminantemente ao romance dos dois, inconformado, manda homens seqüestrarem Abelardo, e estes o castram. Separado de sua esposa, ele retira-se na abadia de Saint-Denis, para a vida de estudos e contemplação, e ela, por sua vez, entra também para a vida monástica, mas em profunda depressão. O casal encontra-se enterrado junto no cemitério Père Lachaise, em Paris. Segundo o estudioso, ao longo dos séculos, inúmeros pesquisadores debruçaram-se sobre as cartas trocas entre Heloísa e Abelardo, dentre eles o francês Étienne Gilson. Da análise de Gilson, percebe-se Heloísa como a personificação do mais puro amor, capaz de abdicar de tudo e reprimir seus desejos mais ardentes em benefício do amado. Assim, ela casa-se a contragosto com Abelardo, pois vigorava na época, para o julgamento da grandeza de um filósofo, os princípios morais de Sêneca, para quem o verdadeiro filósofo permanece livre de tudo que não é filosofia, bem como os do Apóstolo Paulo, apóstolo da castidade. Ela sabia que o casamento significaria para Abelardo sua ruína como teólogo e filósofo. Já Abelardo, conforme Gilson observa, é uma figura resignada, no sentido de não ter se revoltado contra a humilhação que lhe foi imposta, reconhecendo como justo o castigo advindo do pecado cometido e consagra a vida a Deus. Porém, os acontecimentos não impediram que os séculos conferissem a Abelardo a glória pela qual temia Heloísa, sendo ele autor de importantes textos de filosofia e de teologia.

nos apresenta um personagem que se filia, de acordo com D'Aversa⁸⁴, ao *Roi Ubu* de Alfred Jarry, com menos fantasia, menor substância poética e mais consciência política que este. Ao invés de uma Heloísa como a personificação do mais puro amor, é a necessidade financeira, oriunda da crise de sua classe, a aristocracia cafeeira, que determina a união com Abelardo. Essa é uma das maneiras que Oswald empreende ácida crítica à hipocrisia da moral católica, pois denuncia o matrimônio como algo regido, no seio do sistema capitalista, por interesses econômicos. Trata-se, aqui, da união entre um novo rico, burguesia ascendente que não possui traço consanguíneo de nobreza, e alguém que pertence à aristocracia decadente. Oswald, sob a lente de sua leitura do marxismo, tem a família burguesa como instrumento de dominação e perpetuação do sistema capitalista. Ao contrário do ideal amoroso que leva o casal medieval ao trágico final, o que os une, em *O Rei da Vela*, é um jogo de interesses. Para Marcelo Olinto, que na encenação da Companhia, como ator, levou à cena Abelardo I, esse é um dos aspectos de atualidade da obra na época dessa encenação, em 2000, e também ainda hoje. Para ele, Oswald

[...] Falava sobre o Brasil, sobre o usurário, as relações totalmente viciadas e totalmente corrompidas, estagnadas, velhas. O texto trata desse mecanismo, da instituição questionável, falida ou não, de uma família, dos interesses das pessoas se relacionarem por dinheiro. Elas não estão nem aí para o amor, querem casar com quem é rica. Isso é a vida. Bem, isso era em 2000, agora estamos em 2013, e isso continua atual [...] (OLINTO, Apêndice A, p159).

Há em Oswald uma inversão paradigmática, que acontece já ao nível do nome dos personagens. Para Gardin, Oswald lança mão de signos móveis, muito próprios à estrutura paródica, em que retirado de seu contexto original passa a funcionar como índices totalmente opostos àqueles de sua origem, provocando, assim, interpretantes insólitos à sua originalidade. Os nomes das personagens nesta obra, além de serem também signos de humor, são signos em mutação e muitas vezes se contradizem, em um processo que indicia a ação, mas a contradiz. Nesse processo de signo móvel e repleto de citações,

O que parece tornar-se claro em relação às personagens é a sua situação contraditória, não só ao nível semântico, mas ao nível estrutural, isto é, de signo e ação. A personagem não só é ela mesma, mas traz em si a máscara, o duplo, já é máscara de uma outra personagem, e as máscaras são contraditórias, resultando em plurissignificação. Este procedimento de mascaramento (máscara sobre máscara) revela uma construção em abismo em que a personagem vai adquirindo, no decorrer da ação, múltiplas faces, muitas vezes ambíguas e, quase sempre contraditórias (GARDIN, 1993, p.151).

⁸⁴ Alberto D'Aversa é diretor de origem italiana que atuou principalmente no Teatro Brasileiro de Comédia, distinguindo-se também na atividade didática em diversas escolas de teatro e reconhecido pela crítica jornalística de espetáculos.

Pintando com tintas paródicas as suas personagens, Oswald utiliza-se, portanto, de signos móveis, promovendo uma inversão paradigmática e rompendo com a vertente da seriedade da literatura, pois, de acordo com Cano⁸⁵, a paródia como um gênero peculiar da produção artística rompe com essa vertente. O estudioso destaca que a paródia tem por terreno a continuidade, pois ela pretende inserir-sena criação literária entendida como uma corrente ininterrupta do pensamento humano, o dialogismo, pois se texto é discurso, ele constrói-se a partir da interação com outros discursos pré-existentes, e a subversão, pois a criação paródica resulta da repetição com diferença. Assim, nos rastros de Bakhtin, Cano destaca o dialogismo da paródia, que, ao mesmo tempo em que estabelece diálogo com o texto parodiado, não se confunde com ele. O autor afirma que, para Linda Hutcheon⁸⁶, a paródia não se caracterizaria apenas pelo seu potencial subversivo e de ridicularização, mas, na modernidade, ela tornou-se a via predominante da criação artística, tendo a inversão irônica como seu modus operandi e, como essência, a auto-reflexividade, a busca do distanciamento crítico e do diálogo independente com a obra de arte, literatura ou qualquer outra forma de expressão artística (acrescentaríamos: com qualquer elemento preexistente). O estudioso observa que Hutcheon defende que o prazer da paródia advém, não do humor em particular, mas do empenho do leitor nas idas e vindas intertextual. Ele afirma que a paródia só atinge o seu objetivo se o leitor é capaz de identificar a inversão irônica no diálogo entre os textos. Para Cano “[...] O riso mencionado por Bakhtin em seus estudos sobre a paródia deve ser interpretado como o prazer produzido no leitor que, obrigado a ativar processos cognitivos que o levam a interagir profundamente com o texto, descobre um universo maior que a realidade imediata da obra [...]” (2004, p.88).

Na composição das personagens pelo procedimento antropofágico, há, ao mesmo tempo, uma força que puxa para a materialidade textual e outra que leva o leitor a um contexto diverso ao da fábula. No caso de *O Rei da Vela*, ao apropriar-se do casal Abelardo e Heloísa, há em relação ao contexto diverso uma distância cronológica do tempo fabular, inclusive. Por colagem/montagem, Oswald recorta um elemento de determinado contexto e o justapõe a outros oriundos do universo textual proposto pelo próprio Oswald, pondo em diálogo universos distintos. Por um lado, a força que leva a esse contexto outro imprime ao texto camadas de significação, por outro, o próprio contexto é ressignificado pela materialidade textual, pois se, na colagem/montagem, o contexto primeiro não é anulado, ele empreende nova textualidade e significações ao justapor-se a outros elementos. Aqui, o

⁸⁵Mestre em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie (2004), José Ricardo Cano atua principalmente nos seguintes temas: Literatura, Literatura Portuguesa, Análise do Discurso e Teoria Literária.

⁸⁶Professora da Universidade de Toronto (Canadá), Linda Hutcheon é uma das mais respeitadas estudiosas da cultura contemporânea, tendo escrito trabalhos fundamentais sobre a ironia e o pós-modernismo.

leitor/espectador é convidado a empreender idas e vindas intertextuais, em que o prazer no leitor/espectador é produzido quando este é obrigado a ativar processos cognitivos que o levam a interagir profundamente com o texto, descobrindo um universo maior que a realidade imediata da obra. Essa resignificação, muitas vezes em *O Rei da Vela*, como no caso do referido casal, acontece de forma paródica, pois o diálogo com o contexto outro tem a inversão irônica como *modus operandi* e a busca por um distanciamento crítico, tratando-se de uma repetição com diferença, em que se empreende um dialogismo subversivo. Esse princípio de composição antropofágico é adotado também por Oswald em *A Morta*, como observado no capítulo dedicado a essa obra, quando nomeia os seguintes personagens, por exemplo: *Horácio*, *Beatriz*, *o Urubu de Edgard*, *a Dama das Camélias* e *o Hierofante*.

Ainda quanto aos princípios que regem a composição das personagens em *O Rei da Vela* de Oswald, restam duas observações. Uma delas é que o autor, à semelhança de *A Morta*, utiliza-se da duplicação, princípio que o aproxima dos experimentos de algumas vanguardas europeias, tais como o expressionismo, que se utiliza da técnica do desdobramento, o que acontece, por exemplo, na peça *Matusalém ou o Eterno Burguês*, em que um estudante é representado por três atores (Eu, Tu, Ele), e o surrealismo, que opera a explosão da noção de personagem. Esta se decompõe, no surrealismo, tornando-se imprecisa e não mais guiada segundo a psicologia, desdobrando-se “[...] a fim de mostrar a contradição de seus atos e pensamentos [...] Sua aventura não é mais privilegiada, apresenta-se o que lhe acontece e, ao mesmo tempo, o que se passa no mundo (ASLAN, 2005, p.128). Assim, temos, em *O Rei da Vela*, os personagens *Abelardo I* e *Abelardo II*. Aquele se trata de um novo rico empenhado na obtenção de título de nobreza por meio do casamento com Heloísa e cuja virulência cessa somente diante da figura do americano, que, embora apareça poucas vezes no texto, é um imperativo durante toda a peça. A subserviência ao capital estrangeiro é explicitada no final do primeiro ato, quando, à entrada do americano segue-se a curvatura de Abelardo I ao chão para recebê-lo. Sua duplicação se dá por meio de *Abelardo II*, que, sendo socialista “[...]faz o contraponto de Abelardo I, no plano ideológico. Mas também é seu *alter ego*, pois não irá revolucionar o sistema, antes acomodar-se a ele, e substituir o patrão no terceiro ato [...]” (MARCOLINO, 2010, p.2)⁸⁷. Ainda que haja diferenças entre esses dois personagens, no fundo, são dois do mesmo, o que é expresso pelo fato de terem o mesmo nome e pela substituição do Abelardo I por Abelardo II, após o suicídio daquele no terceiro ato, mantendo-se o *status quo*.

⁸⁷ Doutor em Letras (Literatura e Cultura) pela Universidade Federal da Paraíba (2013), Francisco Fábio Vieira Marcolino tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Teoria Literária (Teoria da Poesia).

A outra observação refere-se ao fato de que, em vários momentos de *O Rei da Vela*, as personagens são apresentadas na forma de desfile que em nada contribui para a progressão fabular, se pensarmos em uma progressão linear causal. Aqui, desfile adquire dois sentidos. Um deles refere-se à espacialidade, a um certo fluir da movimentação cênica. Nesse sentido mais literal, têm-se a passarela que se projeta em direção à plateia no Teatro de Revista como seu símbolo. A passarela “é imprescindível nos teatros de revista e nos cassinos para desfile dos números de conjunto que primem pela riqueza do vestuário e exibição de mulheres belas” (RANGEL *apud* COLLAÇO, 2012, p.12). Collaço⁸⁸ observa que

[...] A abertura orquestrada passou, a partir da década de 1920, a ser significativa para o espetáculo, e era executada no apagar das luzes do espaço dos espectadores. Nesse momento desfilava toda a companhia, numa apresentação do corpo cênico à plateia, que aplaudia e preparava-se empaticamente para o que viria a seguir (2012, p.13).

Assim, em nada tais exposições contribuíam para o andamento fabular, constituindo-se números autônomos. O outro sentido, que não exclui a imagem espacial, refere-se à aparição fugaz no palco. Muitas vezes, as personagens de *O Rei da Vela* aparecem em cena para cumprir uma função, que findada não há motivo para a sua permanência em cena. Na maioria dos casos, suas entradas e saídas não possibilitam a progressão linear da fábula, pois, em muitos casos, elas parecem ter função circunstancial, contribuindo para pontuar algum traço das circunstâncias ou um *character* de algum personagem, como por exemplo, o *Cliente*, que tem por função a caracterização do dia-dia de uma casa de usura e a denúncia das relações de exploração estabelecidas ali, ou os diversos personagens (membros da família de Heloísa) que aparecem no segundo ato e que funcionam como hipérbole da decadência e degradação moral da família aristocrática. Magaldi defende que, nesta peça, uma ideia após ganhar corpo é enriquecida por meio de quadros ilustrativos sem a preocupação de organização das personagens em um conflito dramático. Ele afirma que Oswald lança mão da técnica do desfile

[...] em que, terminando o papel ilustrativo de uma figura, surge outra, para acrescentar nova dimensão ao trecho [...] Pela justaposição de quadros aparentemente soltos, Oswald consegue um efeito cumulativo, que define aos poucos a personalidade inteira de Abelardo I [...] (2004, p.75).

⁸⁸ Doutora em História Cultural pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Vera Regina Martins Collaço entrelaça com constância duas áreas de conhecimento: Teatro e História.

4.1.3 A Imagética espacial no texto de Oswald – justaposição de elementos díspares

À semelhança de *A Morta*, no início de cada divisão interna (em cada ato, no caso de *O Rei da Vela*), Oswald apresenta rubrica em que propõe/descreve o espaço cênico do jogo teatral. Para o primeiro ato, ele propõe um escritório de usura em São Paulo, pertencente a *Abelardo e Abelardo*, o duplo a qual lança mão Oswald, como pode ser observado no fragmento da rubrica a seguir:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo e Abelardo (ANDRADE, 2003, p.37).

Nesse fragmento, Oswald fornece ao leitor/espectador algumas circunstâncias para a ação, no que se refere ao lugar. Ela ocorre no interior de um escritório, localizado em São Paulo. Também no fragmento transcrito abaixo, o autor utiliza-se de elementos que possibilitam a ancoragem do leitor/ espectador às circunstâncias da ação, possuindo função representacional, e que, de certa maneira, poderiam ser apontados, se isolados, como resquícios de uma lógica ortodoxa de composição da dramática:

Pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala (ANDRADE, 2003, p.37).

Há na caracterização do lugar a existência de uma ampla janela que dá acesso ao exterior do escritório, localizando-o como pertencente a uma cidade. A ação acontece pela manhã, que é mais um dado circunstancial presente no fragmento. O barulho da manhã da cidade invade o interior do escritório, e este, por sua vez, devolve à cidade o barulho das máquinas de escrever da antessala. Podemos apontar, nesse fragmento, ecos da proposta futurista, de acordo com o expresso nas seguintes palavras do *Manifesto dos Pintores Futuristas* (1910) de autoria de Boccioni, Carrà, Russolo, Balla e Severini:

A arte só é vital quando integrada em seu meio. Nossos antepassados retiraram a matéria de sua arte da atmosfera religiosa que lhes pesava sobre a alma, enquanto a nós cabe buscar inspiração no milagre tangível da vida contemporânea, na metálica rede de velocidade que envolve a terra [...] E como poderíamos ficar indiferentes à vida febril das grandes metrópoles modernas [...] (MANIFESTO dos pintores futuristas, acesso em 27 nov. 2013).

É essa vida febril das grandes metrópoles modernas que é evocada pela rubrica, solicitando o barulho da manhã da cidade. A máquina de escrever também funciona como índice da vida moderna e dos avanços tecnológicos. Os ecos do futurismo se fazem presentes não só no referido fragmento, mas em toda a rubrica, pois em consonância com o defendido por Marinetti no *Manifesto dos dramaturgos futuristas* (1911), essa rubrica assemelha-se a uma poesia escrita em versos livres. Para Marinetti, “[...] O escritor futurista servir-se-á então, pelo teatro, do verso livre: móvel orquestração de imagens e de sons [...]” (MARINETTI, 2003). Oswald, aqui, orchestra imagens e sons por meio de signos linguísticos dispostos à maneira do verso livre.

Essa rubrica, na quase totalidade, é composta de orações coordenadas que sugerem um amontoado de vários elementos cênicos na composição da imagética espacial. Esta é a sensação: um ambiente amontoado, cujo diálogo entre os elementos que compõem o amontoado é realizado pelo leitor/espectador e pelos personagens que ali transitam. Mais uma vez Oswald lança mão da síntese como princípio de composição, à maneira do futurismo, dispondo os elementos ao acaso, como nascem, sem explicitação dos laços entre as sentenças, a “velha fivela” que as une. Convivem no mesmo ambiente, amontoados, por exemplo, *um retrato de Gioconda, um divã futurista e uma secretária Luís XV*. O novo e o velho convivem na mesma rubrica, pois, por um lado, ligado ao velho, temos a referência ao Renascimento, com o retrato de Gioconda, e a referência ao século XVIII por meio da figura de Luís XV, por outro, ligado ao novo, a presença de um divã futurista. Este, peça de mobiliário, foi introduzido na psicanálise por Sigmund Freud. Além dos traços formais apontados, o futurismo é evocado também por essa presença do divã, pois ele é elemento explicitado no seguinte trecho do *Manifesto técnico da pintura futurista*: “Nossos corpos penetram o divã em que nos sentamos e o divã penetra-nos os corpos, do mesmo modo que o bonde deslocando-se entre as casas precipita-se sobre elas que, por sua vez, caem em cima dele e a ele se fundem” (BOCCIONI, 1910). Dentre os vários elementos amontoados, encontramos também uma jaula na qual se espremem os devedores, que, segundo Magaldi (2006), trata-se de um elemento de sabor expressionista.

Assim, a imagética espacial é composta pela justaposição de elementos díspares, abrindo a cena para contextos diversos, que juntos são ressignificados. Gardin defende que o gosto estético também está em jogo. Ele afirma que as rubricas indicativas de lugar apresentadas no início de cada ato indiciam para um gosto composto pela bricolagem de estilos diversos, pela miscelânea grotesca de elementos cênicos, para o *kitsch*. Também nesse aspecto podemos apontar ecos do futurismo, pois essa vanguarda postula a rebelião contra a tirania das palavras “harmonia” e “bom-gosto”. Gardin destaca que a cenografia dessa peça possui função metalinguística, indicando a estética a ser perseguida pela

encenação. Ela tem a si próprio como objeto de análise e funciona como elemento integrante, quase um personagem. Indicamos que, nesse sentido, a espacialidade, enquanto é tecida, revela-se como originada por um processo de composição e comenta sua própria feitura, na medida em que é pintada pelo humor e ironia, elementos também de abertura da obra a outras camadas e contextos.

Oswald coloca lado a lado, nessa rubrica, alguns elementos textuais que permitem certa estabilidade de sentido quanto às circunstâncias da ação, conforme indicado anteriormente, ainda que essa estabilidade não seja absoluta, e outros que a abalam e incitam a abrir-se para outras possibilidades de sentido. Seus signos não agem de maneira a redundarem-se e formarem circunstâncias de estabilidade referencial absoluta, ainda que reconheçamos ali alguma referencialidade. Oswald empreende uma escrita que, por meio de mecanismos próximos à colagem/montagem, pode-se indicar como pertencente a um modelo de fazer dramático que perdura no teatro hoje descrito por Rabelo e Silva como cheio de lacunas, uma escrita que não se esforça para fornecer narrativa, impondo suas “ausências” como imãs para atrair o sentido. Porém, o autor não leva às últimas conseqüências a sua radicalidade, como o faz, por exemplo em *A Morta*, pois lança mão de uma justificativa para essa maneira de compor a espacialidade cênica na fábula textual de *O Rei da Vela*: por tratar-se de uma casa de usura, provavelmente, muitos desses elementos amontoados são provenientes de saldos de dívidas.

Outro mecanismo, proveniente do contato do autor com as renovações teatrais do início do século XX e que Oswald lança mão na composição do espaço cênico proposto nessa rubrica, é a utilização do signo lingüístico como componente da imagética da encenação, o que acontece, a título de exemplificação dos experimentos nessa direção, nas encenações de Piscator. Nessa rubrica, o autor propõe gavetas rotuladas de maneira que esses rótulos façam a divisão irônica daqueles que procuram esse tipo de estabelecimento:

[...] O Prontuário, peça de gavetas com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS – Na outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS (ANDRADE, 2003, p.37).

A justaposição desses rótulos revela o mecanismo do sistema capitalista, conforme lido pelo autor sob a lente do marxismo. A tanga, vestimenta ameríndia, é ressignificada, passando a referir-se à pessoa que perdeu até as roupas. De forma brincalhona, o ameríndio é evocado.

Os mecanismos de composição apontados para essa rubrica são utilizados também na composição das demais rubricas que abrem cada ato e propõem uma espacialidade para a cena. Para o segundo ato, quebrando a unidade de lugar, Oswald propõe como espaço cênico:

Uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro [...] (ANDRADE, 2003, p.37).

Assim, se o primeiro ato se dá em São Paulo, em um escritório de usura, o segundo acontece no Rio de Janeiro, em uma ilha de veraneio comprado por Abelardo I para sua noiva Heloísa. Ao invés de barulho de máquinas de escrever, sugerido para o primeiro, sons de motor e de assovios de pássaros invadem o segundo. São justapostos, aqui, signos ligados à modernidade, como o motor e um avião, e signos ligados à natureza, como os assovios e o mar. À semelhança dos mecanismos de composição do primeiro ato, em longa rubrica que antecede o segundo, Oswald justapõe uma série de materialidades díspares no espaço cênico. Por exemplo, uma bandeira americana convive com palmeiras e uma rede do Amazonas, possuindo, esta convivência, função de denúncia da posição subserviente do Brasil em relação ao imperialismo dos Estados Unidos. Outro exemplo: juntamente com os elementos mencionados, convive um terraço com escada em comunicação com a areia, o mar, um avião em repouso, “[...] Platibanda cor-de-aço com cáctus verdes e coloridos em vasos negros [...]” (ANDRADE, 2003, p.65), entre outros. Oswald, na sua busca pela brasilidade, abre a cena do nosso teatro à experimentação de outras nuances de cores e luz, sugeridas pelo tropical, referindo-se à ilha, e de outras espacialidades. A Palmeira, símbolo de nacionalidade, é trazida à cena, bem como a característica litorânea de parte do solo brasileiro.

Já para o terceiro ato, Oswald é econômico na rubrica. Ele indica o mesmo espaço cênico do primeiro, mas à noite, e com o acréscimo de alguns elementos. Esses elementos são ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Oswald sugere o atravancamento da cena por tais elementos, como maca, cadeira de rodas, etc. Além disso, acrescenta ao espaço cênico um rádio sobre uma mesa pequena.

4.2 O REI DA VELA NO CCBB DO RIO DE JANEIRO

O *Rei da Vela* da Companhia dos Atores estreou em 2000 no *Teatro I* do *Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB)* do Rio de Janeiro, marcando as comemorações dos doze anos de existência da Cia⁸⁹. Assim como na época da antológica encenação de *O Rei da Vela* do *Teatro Oficina* coube a Renato Borghi, um dos atores desse grupo, o convencimento do encenador José Celso Martinez Corrêa a debruçar-se sobre a obra de Oswald, também coube a um ator (e figurinista) da Companhia a proposição de Oswald como um próximo trabalho para o grupo. Refiro-me a Marcelo Olinto, também proponente de *A Morta*, e que além de sua participação como ator, assina o figurino destas encenações⁹⁰. Numa Companhia com forte espírito colaborativo, seus integrantes teriam a liberdade de proposição de texto para trabalho, além de manterem, independente de propor o texto, uma ação física concreta de participação dos processos. Enrique Diaz, encenador da Companhia na época dessas encenações e quem assina a *direção geral* de *O Rei da Vela* (essa encenação conta com a *co-direção* de Emílio de Melo), aponta para o peso da dificuldade do texto dessa peça como estrutura. Conforme afirma Barros (s. d)⁹¹, a Companhia, para entrar no universo de Oswald, leu a obra poética do autor e obteve ajuda de professores de literatura especializados, além de contar com oito horas diárias de ensaio em que “[...] os atores se revezaram em todos os papéis, incorporando um passado inventado para cada personagem em exercícios que foram do Expressionismo ao cinema mudo” (p.118).

Assim como em *A Morta*, alguns elementos de *O Rei da Vela* de Oswald indicam sua relação com a prática cênica brasileira do seu tempo, próxima aos experimentos em espaço tradicional destinado a essa prática. Dessa maneira, ele propõe *tela* ao final de cada ato, o que indica filiação ao palco italiano, além disso, solicita que o segundo ato se inicie com o *pano fechado* e traz à cena o ponto, elemento tradicional no teatro brasileiro ainda na primeira metade do século XX. Diferentemente de *A Morta*, em *O Rei da Vela* não há

⁸⁹ Trata-se de um centro cultural que ocupa um prédio histórico ligado, no passado, às finanças e negócios. Esse prédio foi inaugurado originalmente como sede da Associação Comercial em 1906 e passa a pertencer ao Banco do Brasil na década de 20 do século XX, sendo sua sede até a década de 60 do mesmo século, quando cede lugar a outras agências. É no final da década de 80 que o referido banco decide por sua preservação resgatando o valor histórico e arquitetônico do prédio por meio de sua transformação em um centro cultural. Segundo Lemos (1997), a ideia de aproveitar o espaço para a realização de atividades culturais estava ligada à crença de que a cultura seria uma boa estratégia de *marketing* institucional. Salvo as devidas particularidades, a criação desse centro cultural poderia ser localizada como uma das inúmeras ações do processo de revalorização do Centro do Rio de Janeiro, refuncionalizando um edifício já existente.

⁹⁰ Em *A Morta*, ele divide a assinatura do figurino com Biza Vianna.

⁹¹ André Luiz Barros é jornalista da revista *Bravo*.

explosão do espaço cênico, porém, assim como naquela obra de Oswald, o palco italiano abre-se para experimentos outros, diversos daqueles que comumente subiam a este tipo de palco na época da escritura desta peça. O autor propõe a convivência, no mesmo palco, de elementos e formas de conceber o espaço cênico de tradições diversas, o que pode ser apontado como um mecanismo antropofágico na medida em que tais tradições são justapostas por meio de colagem/montagem. Hipoteticamente, conforme depreendido da leitura de sua peça, o espectador, ao entrar no edifício teatral, é lançado a contextos diversos e incitado à criação de uma relação outra com o fazer teatral e sua referencialidade. O novo e o velho (palco italiano e suas convenções) convivem. Assim como Oswald, a Companhia utiliza-se do espaço tradicional para essa encenação, porém, à semelhança daquele, observaremos posteriormente como ela se utiliza do espaço tradicional para propor uma encenação mais próxima aos experimentos que enveredam por possibilidades outras.

4.2.1 Um show de mazelas

O início da encenação da Companhia se dá na boca de cena do palco do Teatro I. Cortina fechada, encontram-se em sua frente três atores, que trajam calça e camisa de manga com colete. Trata-se de calouros/clientes de Abelardo portando instrumentos que remetem ao universo do samba. Ascendem-se na extremidade superior da moldura cênica os dizeres *NO AR* enquanto é emitida uma voz em off, que faz alusão, por meio de dicção empostada, à voz “aveludada” exigida pelo padrão de locução vigente no rádio ainda na década de 50, conforme afirma Tavares⁹², e que anuncia: “Respeitável auditório, com vocês nosso primeiro candidato de hoje. Uma salva de palmas por favor”. Seguem-se a isso os aplausos da plateia.

Conforme aponta Maurici Salomão⁹³, em texto publicado no jornal *O Estado de São Paulo*, a peça recebe, nas mãos do encenador Enrique Diaz, inovador tratamento de um programa de auditório da década de 30. Ao transformar os clientes de Abelardo em calouros de um verdadeiro “Show de Mazelas” à maneira das transmissões radiofônicas da primeira metade do século XX, a Companhia traz à cena os primórdios do rádio, lançando mão, em

⁹² Doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2000), Maurício Nogueira Tavares é professor da Universidade Federal da Bahia. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em Radiodifusão.

⁹³ Maurici Salomão é jornalista e dramaturga. Formada em Jornalismo pela Pontifícia Universidade Católica de Campinas, atualmente, responde pela Coordenação do Curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro.

tom paródico, de seus procedimentos de composição e se apropriando de um símbolo da modernidade na época de escritura da peça, pois, como afirma Jorge⁹⁴ (acesso em 29 out. 2013), nos seus primeiros anos de existência, foi incorporado ao rádio o discurso de progresso e modernidade da classe dominante, tornando-se ele um signo indicativo da vida moderna⁹⁵.

Podemos indicar o apelo direto à plateia incitando-a ao aplauso, mecanismo comumente empregado em programas de auditório, como um mecanismo, na encenação, de relativização da separação entre palco e plateia. Concomitante aos aplausos, e enquanto um ator, que traja calça, camisa com manga até a metade do braço, colete e chapéu, dirige-se ao palco, advindo da área reservada à plateia, sendo esta entrada mais um elemento de relativização da referida separação, os três calouros/clientes passam a tocar e a cantar um samba intitulado *Meu dinheiro não dá*, do sambista e compositor Candeia⁹⁶. O ator que vem da área reservada à plateia, ao subir no palco, assume o lugar de vocalista do conjunto, apossando-se do único microfone que se encontra no espaço cênico e que não parece ser contemporâneo à época da encenação, mais um elemento que nos reporta ao rádio da primeira metade do século passado. O conjunto musical é representado de forma que beira à caricatura, entendida como descrição imagética subjetiva em que se destacam características físicas ou subjetivas do que é caricaturado (Simões, 2011)⁹⁷. A movimentação é estilizada e a imagem cênica põe em destaque características físicas, psicológicas e sociais desses personagens.

Velas acesas distribuídas na borda do proscênio instauram uma espécie de luz de ribalta, um tipo de iluminação comum no teatro brasileiro ainda na primeira metade do

⁹⁴ Sônia Jorge é doutora em História pela Universidade Estadual Paulista, atuando principalmente nos seguintes temas: meios de comunicação (rádio, imprensa), patrimônio cultural, teorias e práticas pedagógicas.

⁹⁵ Uma característica importante da modernidade brasileira, de acordo com o autor, foi a promoção de tudo o que podia significar progresso, desenvolvimento, e equiparação do Brasil à vanguarda internacional: aviões, ferrovias, rodovias, indústria, comunicações, tecnologia e educação. Os meios de comunicação tornaram-se efetivamente símbolos e porta-vozes da modernidade e foi atribuído ao rádio, em seus primórdios, um caráter educativo. Porém, é o rádio comercial que a Companhia retoma parodicamente, originado com a permissão legal da publicidade em 1932, o que traça, conforme afirma Haussen (2004), os rumos da radiodifusão no Brasil, sendo alterada, nesse sentido, conforme salienta Peters (2004), o seu caráter educativo/cultural, dando lugar à busca ao atendimento a todo custo do gosto massificado dos ouvintes, com o intuito de conseguir maior eficiência na venda de publicidade para os intervalos. O primeiro auditório foi criado em 1936, pela rádio Kosnos (São Paulo), em que, a partir daí, o espectador passa a participar de inúmeros programas na emissora. Desde então, nas décadas de 1930, 1940 e 1950, o espectador podia ver de perto seus ídolos das radionovelas nos programas de auditório. Também eram comuns os programas de calouros, que tiveram sua estreia em 1933 pela Rádio Cruzeiro do Sul.

⁹⁶ Antonio Candeia Filho (1935-1978) era filho de sambista, frequentando rodas de samba desde cedo. Compôs seu primeiro enredo, *Seis Datas Magnas*, em 1953.

⁹⁷ Mestre em Letras-Estudos Discursivos pela Universidade Federal de Viçosa (UFV), Alex Caldas Simões, atualmente, é doutorando em Língua Portuguesa pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

século XX e que cai em desuso posteriormente. Aqui, a iluminação, ao mesmo tempo, dialoga com o título da peça e com o fato de Abelardo I ser um industrial do ramo de produção de velas e reporta a uma maneira de se iluminar a cena do início do século, período contemporâneo às primeiras transmissões radiofônicas. No decorrer da apresentação do conjunto, entra, advindo do palco por meio de uma pequena abertura na cortina, Abelardo II (Marcelo Valle), trajando roupa de cor vinho e portando um chicote, elemento proveniente de leitura da Companhia da indicação oswaldina, em rubrica, de que ele veste um *completo de domador de feras*. Magaldi aponta essa caracterização de Abelardo II sugerida por Oswald como um elemento expressionista. Acabado o número musical, a plateia aplaude, mas quem agradece aos aplausos é Abelardo II. Mais uma vez a Companhia incorpora o tempo da encenação à construção de sua fábula cênica. A apropriação musical se dá em tom parodístico, avacalhado, de total liberdade e isento de preocupação de fidelidade à composição do Candeia. Com assinatura de Marcelo Neves para a função de *direção musical e música original*, “[...] o grupo se deu a liberdade de brincar um pouco e apresenta alguns textos musicados em adaptações bem diferentes [...]” (PEÇA, 2000, p.5).

Assim como em *A Morta*, A Companhia aproxima-se desse texto oswaldiano de forma não textocêntrica, assumindo co-autoria e a sua maneira de conceber o lugar do texto na encenação em sua ficha técnica, pois esta, além de indicar a autoria de Oswald, apresenta a função *adaptação*, que é assinada pela Cia. dos Atores. No que se refere especificamente a *O Rei da Vela*, Marcelo Olinto defende que, por possuir caráter aberto, a dramaturgia oswaldiana permite enxertos, mas, ao mesmo tempo que é aberta, é datada, permitindo, também, cortes. Dessa maneira, para ele, trata-se de uma dramaturgia que permite a contribuição dos envolvidos na encenação. Ele afirma que a cena vai ganhando corpo à medida que estes vão adquirindo quereres com o texto de Oswald. Nesse sentido, Diaz destaca que, em relação a *O Rei da Vela*, foram suprimidas partes, não cenas inteiras, e o texto foi enxugado para que houvesse a diminuição da quantidade de discurso marxista. Salomão salienta que, para Diaz “[...] as referências mais contundentes ao marxismo [...] foram enxugadas, para evitar anacronismos e estabelecer uma comunicação mais eficiente com a platéia [...]” (p.D8). De acordo com Diaz (*apud* Barros, 2000), foram enxugados os trechos considerados mais panfletários, pois, conforme afirma, cortaram bastante, por se tratar de um discurso quase didático acerca do capitalismo, o que soa, na época da encenação, datado. O encenador explica que buscou unir o pensamento político com um verniz para que o público se divertisse. Para Barros, “[...] O novo *Rei da Vela* pretende ser eminentemente musical e muito comunicativo, seguindo a máxima oswaldiana: ‘Quero fazer teatro de arquibancada’ [...]” (2000, p.118).

Em seguida, Abelardo II assume a função de “secretário” de Abelardo I e lança perguntas ao Cliente (César Augusto), que nessa encenação também é o vocalista do conjunto, para descobrir em qual grupo de devedores ele se encontra. No texto de Oswald, conforme mencionado, ele propõe peças de gavetas rotuladas, em que divide seus clientes em categorias como *malandros*, *impontuais*, entre outras. Na encenação, o Cliente-vocalista responde à réplica de Abelardo II, em que este lhe pergunta qual o seu nome, cantando uma colagem da réplica do texto oswaldiano destinada à resposta, porém musicada, com um fragmento parodiado do samba *Malandro Medroso* do compositor Noel Rosa⁹⁸. A réplica seguinte de Abelardo II, em que ele pergunta acerca da profissão do Cliente, é respondida por meio da musicalização da réplica do texto destinada a essa resposta em consonância com a melodia da versão da Companhia para o samba do Noel Rosa. Dessa maneira, esta mobiliza na cena realidades múltiplas e materialidades advindas de meios diversos, procedendo antropofagicamente com mecanismos próximos à colagem/montagem. A rádio-revista, o programa de auditório, a luz de ribalta, o texto oswaldiano, a melodia de sambas de dado período histórico, a estrutura à italiana, a linguagem atoral não-realista, etc, são colocados lado a lado na mesma textualidade cênica, abrindo a obra para os diversos contextos de origem, bem como para as novas camadas de significação provenientes do pertencimento à totalidade da encenação.

Após a conclusão proferida por Abelardo II de que o Cliente pertence ao grupo dos impontuais, a cortina se abre revelando todo o espaço cênico. Esse jogo com a cortina e a utilização da boca de cena trata-se de uma opção da Companhia.

4.2.2 O dispositivo cênico de *O Rei da Vela* da Companhia

O dispositivo cênico dessa encenação, que tem assinatura de Gabriel Villela⁹⁹, é composto à semelhança do que Oswald propõe, no que se refere ao espaço, em rubrica do início do ato: um espaço que se compõe pela justaposição de vários elementos, indiciando a procedência desses elementos como originários de cobrança de dívidas e dispostos de forma a dar a sensação de amontoado. Listamos alguns desses elementos justapostos por Gabriel Villela: uma bandeira do Brasil feita com milhares de cédulas de dinheiro utilizado nos últimos setenta anos (isso na época da encenação), vários armários com gavetas,

⁹⁸ Noel de Medeiros Rosa, um dos maiores sambistas de sua época, nascido em Vila Izabel, cidade do Rio de Janeiro.

⁹⁹ Antônio Gabriel Santana Villela é diretor, cenógrafo e figurinista. Formou-se como diretor teatral pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP).

estante com objetos amontoados, várias pequenas lâmpadas (que se ascendem em momentos específicos da encenação), escada, estatuetas, centenas de velas acesas e espalhadas pelo espaço cênico, mesa, entre outros.

Ao se abrir a cortina, entre os vários elementos que compõem o espaço cênico, revela-se *Abelardo I* (Marcelo Olinto) sobre o último degrau de uma escada. Ele traça calça amarela e paletó amarelo. Segundo o figurinista, “Partindo do princípio que o amarelo é a cor que mais possui luz, cobri Abelardo 1 com ouro, exercendo supremacia visual, ostentando o brilho exuberante do poder que ele tanto almeja em sua escalada rumo à ascensão social. Reluzente e efêmero [...]” (OLINTO, 2006, p.177). A cortina é aberta em concomitância com a emissão de um som de suspense e risadas de Abelardo I, o que acua o *Cliente*. Em consonância com Craig, que, de acordo com Aslan, opunha-se ao realismo como fotografia da realidade, e propunha, em contrapartida, transmiti-la artisticamente, admitindo somente as construções artisticamente elaboradas, preceito que inclui a criação do ator, *Abelardo I* da Companhia não se encontra envolto em algum afazer de seu escritório de usura, mas sobre uma escada. Ao invés de efetuar gestos verossímeis para fazer crer em uma ação dramática, Marcelo Olinto cria em torno de si o espaço cênico que dura um tempo determinado, elemento de afinidade com as proposições de Appia. Essa sua disposição na textualidade da cena, encontrando-se em um plano elevado (sobre uma escada) em relação ao *Cliente*, realça sua posição de “rei”, detentor quase soberano do poder, que advém de sua situação econômica.

O segundo ato se passa em uma ilha tropical, símbolo de um tempo e espaço onde todas as leis e valores institucionais da sociedade são suspensos dando lugar à libertinagem. Aqui, “[...] A estrutura da sociedade dominante é colocada, por Oswald, em degenerescência. A aristocracia, brasões, prazeres, tudo é passível de compra através do dinheiro [...]” (GARDIN, 1993, p.156). Oswald pinta as liberdades e os vícios sexuais dos ociosos, ligando-os à abundância de dinheiro e à decadência aristocrática. A Companhia utiliza-se do texto de Oswald para empreender crítica à sociedade do momento da encenação, pois, como observa Barros,

[...] O segundo ato, que se passa numa ilha de grã-finos, na montagem atual sugere semelhanças com certa ilha brasileira freqüentada no momento por artistas de televisão e alpinistas sociais. Diaz avisa, no entanto, que não há referências explícitas a personagens ou situações, como o próprio Oswald fez no texto original [...] (2000, p.118).

O espaço cênico do segundo ato, na encenação da Companhia, é composto apenas por um painel pintado ao fundo, com referências a mar, a ilha, etc. Há no painel uma

grande palmeira parabólica, símbolo que concentra em si referência à natureza e referência à modernidade tecnológica. A composição desse painel é estilizada, deixando-se revelar a mão de um artista compositor. Dessa forma, convivem, por colagem/montagem, na mesma encenação, mecanismos diversos de composição do espaço cênico. Nesse ato, podemos aproximar seu espaço cênico a uma composição pictórica, diferentemente do espaço cênico do primeiro. Seu dispositivo cênico nesse ato assemelha-se à cenografia do Teatro de Revista, que era constituída, como observa Collaço, por grandes telões pintados, criando-se um espaço bidimensional, em que os cenógrafos-pintores criavam belas pinturas nos painéis de fundo, bastidores, bambolinas ou laterais, possibilitando a ambientalização do espaço. Devido à necessidade de espaço para que sejam realizadas as cenas de dança e outras, no Teatro de Revista, como também nesse ato dessa encenação, os móveis e objetos são reduzidos ao mínimo e possibilitadores de entradas e saídas rápidas de cena.

4.2.3 Melodrama e paródia de gêneros teatrais na encenação da Companhia

A disposição das personagens na cena põe em destaque a divisão delas em dois polos: um mau e um bom. Temos por um lado a vilanização de *Abelardo I*, figura que representa o capitalismo, e por outro, a vitimização do *Cliente*, figura que representa a classe oprimida pelo capitalismo. Essa é uma característica do melodrama presente tanto no texto de Oswald, quanto na encenação da Companhia, pois, como afirma Merisio, a divisão em papéis fixos é uma característica encontrada no melodrama e constitui ponto de contato com a *commedia dell'arte*, que também apresenta essa divisão. De acordo com o autor, “[...] A estrutura dramática do melodrama, com personagens que ocupam funções bem definidas – tais como os apaixonados, o vilão, o cômico, o pai nobre –, acolhe essa divisão por categorias [...]” (2006, p.47). Oswald procede dessa maneira, mas para denunciar os mecanismos de operação do capitalismo, pois coloca em conflito um representante do poder, que tem por representantes geralmente o Estado e as classes detentoras de meios materiais, mas que aqui é assumido por um agiota, e aquele que é subjugado por este, atribuindo-se um aspecto de injustiça ao sistema que rege essas relações de poder. Para isso, Oswald pinta um agiota implacável e tirano, e um cliente vitimizado, que não pode comprar nem sapatos para os filhos. Os caracteres desses personagens são esquemáticos e eles pertencem, cada um, a uma classe social bem delimitada.

Na encenação, esse caráter esquemático da cena oswaldiana é realçado por materialidades próprias do texto cênico. *Abelardo I* é colocado em plano elevado, *Abelardo I*

I chicoteia emitindo som acuator, a iluminação é utilizada com funções diversas à da *mimesis* das circunstâncias, a sonoridade contribui para o clima opressor, a interpretação põe uma lente de aumento em certos caracteres das personagens. A cena em *O Rei da Vela* da Companhia constrói sua textualidade em que seus componentes revelam-se como materialidades em operações variadas, ora estabelecendo diálogos, ora mantendo-se autônomas em relação ao texto dramaturgico e em relação aos outros elementos. Ao lançar mão de som de suspense, de uma interpretação mais impostada, de roupa amarela e risadas de *Abelardo I*, a Companhia utiliza-se do melodrama, evocando, além de sua presença no teatro, seus frutos em dois meios de comunicação distintos: a radionovela e a telenovela.

Na década de 1930 o rádio difundia as primeiras radionovelas, porém, é a década de 1940 a década de ouro das radionovelas, estendendo-se por duas décadas. Nos anos 50, “[...] a radionovela *emprestou* suas características à criação do mesmo gênero na telinha. Os radioatores, que existiam apenas no imaginário das pessoas, passaram a atuar também na televisão” (SCORALICK, 2008, p.6). Scoralick¹⁰⁰ aponta as seguintes características desses gêneros

No rádio, a ausência de imagens era compensada por uma interpretação mais forte, mais impostada, por uma marcação da narrativa por sons e ruídos e por um texto mais explicativo, elementos responsáveis por despertar o imaginário coletivo. Já na televisão, foi mantido o padrão assimilado do rádio, com telenovelas predominantemente melodramáticas, com algumas adaptações literárias. Risos, lágrimas, medos e ansiedades dos personagens passaram a ser vistos pelo público, consolidando um estilo no campo sonoro e visual (2008, p.12).

A encenação da Companhia, à semelhança do que foi exposto acerca do melodrama e de seus frutos para além do teatro, é concebida como constructo que privilegia a cena, entendida como um campo sonoro e visual. Acerca do trabalho atoral nessa encenação, escreve Marckensen Luiz¹⁰¹ que o elenco trilha um caminho de interpretação expansiva, havendo uma tipificação no que se refere às personagens, quase como caricaturas de um humor popularesco. Defendemos que isso advém da fusão de propostas de atuação e de uma concepção de trabalho de ator/performer que mesmo incorporando personas revela o seu artificialismo. Sua atuação se dá por meio da presença do atuante que mobiliza aparatos interpretativos diversos.

¹⁰⁰ Pós-graduada em Mídia e Deficiência pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF, MG), Kelly Scoralick é editora de reportagem TV Alterosa/SBT de Juiz de Fora.

¹⁰¹ Marckensen Luiz é crítico. Seus escritos são suporte valioso para a recuperação dos espetáculos que marcaram a cena carioca.

Ao proceder dessa maneira, a Companhia utiliza-se de um recurso de linguagem explorado em encenações anteriores, como, por exemplo, em *A Morta*, conforme descrito no capítulo anterior, e em espetáculo que tem por título o nome desse gênero (*Melodrama*). Nesse momento da encenação, como em outros vários momentos, a Companhia lança mão de um procedimento apontado por Sílvia Fernandes como de extrema importância na sua poética: a paródia dos gêneros teatrais. Não só o melodrama, mas diversos gêneros teatrais são mobilizados parodicamente durante a encenação e convivem no mesmo texto cênico. Enrique Diaz salienta que foram especialmente úteis as pesquisas acerca da chanchada brasileira, do expressionismo e do teatro de revista. Também Marcelo Olinto, na referida entrevista, aponta para essa convivência de diversos gêneros teatrais

[...] Penso que *O Rei da Vela* foi fruto disso, todas as nossas influências, as pesquisas pontuais que fizemos de chanchada, teatro de revista, teatro expressionista, clown. Pegamos tudo isso, colocamos em um liquidificador, misturamos e contamos um pouco dessa história (OLINTO, Apêndice A, p.169).

Poderíamos apontar a convivência de gêneros diversos na encenação da Companhia como uma semelhança com o tratamento estilístico da encenação de *O Rei da Vela* de José Celso Martinez Corrêa, pois, como salienta Silva¹⁰² acerca dessa antológica encenação

Ao se afastar do teatro – instituição burguesa -, ilusionista, o espetáculo iria configurar no palco uma teatralidade total, uma superteatralidade, por meio da síntese de todas as artes ‘maiores’ e ‘menores’: circo, *show*, teatro de revista, ópera, etc. Desse modo, José Celso instaurou em cena um delicioso jogo do teatro sobre o próprio teatro, no sentido mesmo de “gozação” que desmascararia essa arte (2008, p.145).

Portanto, José Celso, articula nessa encenação estilos diversos, que convivem na mesma encenação. No primeiro ato, José Celso lança mão do estilo circense, que, por sua vez, já era sugerido por Oswald ao lançar mão da figura de domador para Abelardo II e ao trancafiar os clientes em uma jaula. Porém, ele destaca que dentro dessa unidade estilística do primeiro ato havia a coexistência de vários estilos, como os esquetes vaudevillescos (com a cena das secretárias) ou a forte presença de Brecht. Para o segundo ato, José Celso opta para o teatro de revista, mas para o teatro de revista brasileiro, o da Praça Tiradentes, “[...] extremamente grosso, pornográfico, de mau gosto, cheio de chanchada verde-amarela [...]” (SILVA, 2008, p.146). Por fim, para o terceiro, reserva-se a ópera.

¹⁰² Doutor em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), Armando Sérgio da Silva é professor dessa universidade. Lidera um Grupo de Pesquisa no Departamento de Artes Cênicas da ECA - USP denominado Centro de Pesquisa em Experimentação Cênica do Ator - (CEPECA).

Ainda que existam algumas encenações de *O Rei da Vela* ao longo da segunda metade do século XX em alguns estados, como por exemplo, Rio Grande do Sul, Bahia, Minas Gerais, Brasília, conforme pode ser observado no anexo 3, Fernandes afirma que a Companhia ao escolher encenar esse texto

[...] traz para o palco de forma direta e indireta, dois marcos históricos da cena brasileira: a peça de Oswald, de 1936, e a encenação de José Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina, de 1967. Ainda que o grupo descarte qualquer referência à montagem anterior, é quase impossível para o espectador desvencilhar-se das camadas de significado que se agregam ao texto de Oswald a partir dessa encenação, que faz parte do imaginário teatral brasileiro [...] (2010, p.145-146).

Marcelo Olinto, em entrevista que consta no Apêndice A, destaca que a referida encenação serviu como referência de estudo, mas ainda assim, a Companhia sentiu-se na liberdade de encená-la à sua maneira e Enrique Diaz indica a sombra dessa histórica encenação como um dos motivos de ter temido inicialmente encenar Oswald. Uma última observação, por ora, acerca da encenação de José Celso: destacamos que ela é haurida no momento tropicalista, período que propõe releitura da antropofagia oswaldiana e que tratamos no capítulo inicial desse trabalho.

4.2.4 Programa de auditório, atrações e a criação de artefatos plástico-sonoros na encenação da Companhia

Ao ser proposto a *Abelardo I*, pelo *Cliente*, uma pequena redução do capital, *Abelardo II*, na encenação, solicita apoio, o que é seguido pela entrada de três homens trajando paletó cinza e óculos escuros. A entrada desses homens permite leituras diversas. Por um lado, poderíamos considerar tratar-se de personagens possíveis da fábula, pois é cabível que o agiota conte com ajuda para manter a ordem do seu estabelecimento. Por outro, em uma outra leitura, ganhariam a cena aqueles que trabalham nos bastidores, dando o apoio necessário para que o fazer teatral aconteça. Por fim, esse elemento também pode ser visto como alusão aos programas de auditório, que contam com mecanismos de apoio para que o “espetáculo” aconteça.

Esses homens agarram o *Cliente* e o colocam em uma pequena escada móvel, tapando o seu ouvido com um fone e permanecendo estáticos próximo a ele. Imediatamente, o agiota pega um microfone sem fio e lança perguntas ao *Cliente*. Um

elemento mecânico que interfere diretamente na qualidade da emissão sonora invade a cena. Quanto à utilização de microfones em encenações, Lehmann afirma que

No teatro, esse efeito midiático acabou se tornando estrutural: a enfatizada e consciente alternância de voz natural e voz amplificada, a posição do ator como *entertainer* que se dirige diretamente ao público como nas ficções coletivas dos concertos de rock, a visibilidade da técnica evidenciam que aqui ocorre um jogo consciente com a “presença” – sua extensão e sua modificação artificiais [...] (LEHMANN, 2007, p.384-385).

Ao findar de cada pergunta, um som típico de tempo dado ao participante de programas de auditório para responder à pergunta é emitido. Mais uma vez o universo do auditório é mobilizado. O show de calouros dá lugar à próxima atração, como nos típicos programas de auditório, presentes tanto no rádio do início do século, quanto, posteriormente, na televisão, que, de acordo com Scoralick, tem o programa de auditório como um dos estilos que permanece como influência direta do rádio¹⁰³. Após cada nova pergunta de *Abelardo I*, uma mesma seqüência de movimentos é executada e a resposta é dita pelo *Cliente* depois de um sinal sonoro. *Abelardo I* manda-o embora, dizendo que será executado naquele dia. Na encenação, o *Cliente* corre para várias direções e o apoio retira algumas peças de sua roupa, simbolizando que o agiota se apossou até mesmo da roupa do corpo de sua vítima. Por fim, o *Cliente* vai embora.

Em seguida, *Abelardo I* e *Abelardo II* assumem o centro do palco e, ao som de uma música, executam uma coreografia. No decorrer desta coreografia, uma das escadas do cenário é retirada e um tecido cobre a bandeira do Brasil. Na ficha técnica dessa encenação consta, além da função *Preparação Corporal*, a função *Coreografias*, assinada por Gustavo Gasparani¹⁰⁴ e Joyce Niskier¹⁰⁵. Se por um lado a dança imbrica-se de tal forma ao trabalho atoral em alguns espetáculos da Companhia, de forma a criar algo híbrido cuja natureza não permite sua desmembração, nessa encenação ela é assumida como linguagem autônoma, conforme indicia a necessidade da assinatura dessa função constando na ficha técnica. Essa autonomia não é privilégio dessa encenação na trajetória da Companhia, pois, por exemplo, já em 1995 consta na ficha técnica de *Melodrama* essa função.

¹⁰³“A fórmula de auditório se alastrou em todas as emissoras de televisão no país. O estilo de entreter o público usando sorteios, gincanas, competições ao lado de cantores, concursos de calouros e algumas surpresas se irradia por toda a programação. A fórmula, com pequenas variações, é a mesma tanto em atrações muito antigas como as de Hebe Camargo, Raul Gil, Sílvio Santos, como em *Altas Horas*, de Sérgio Groisman, entre outros tantos” (SCORALICK, 2008, p.8).

¹⁰⁴ Gustavo Gasparani é ator e um dos co-fundadores da Cia. dos Atores, participando da maioria de seus espetáculos.

¹⁰⁵ Joyce Niskier é diretora e coreógrafa.

Ao mesmo tempo em que a referida coreografia é executada, projeta-se, no tecido que encobre a bandeira, um vídeo com os créditos da encenação, contendo algumas informações, tais como, elenco, quem assina a cenografia e o figurino, entre outras. O vídeo e a coreografia, juntos, formam uma espécie de atração, à maneira do teatro de revista, um gênero de teatro musicado e uma das referências dessa encenação, conforme explicitado por Marcelo Olinto em entrevista.

O Teatro de Revista sofre grandes alterações ao longo de sua existência. Uma delas é a passagem de uma estrutura pautada em um “enredo tênue” para a de variedades, em que cada quadro ou cena possuem existência independente, sem qualquer vínculo com enredo. Lehmann observa que o teatro moderno foi determinantemente influenciado pelo teatro popular, no qual, dentre outros, destaca-se o princípio da atração. O princípio “[...] tem lugar no cabaré, no espetáculo de variedades, no teatro de revista, no circo, no filme grotesco ou nos teatros de sombras que surgem em Paris por volta de 1880 [...]” (2007, p.100). Segundo o teórico, “[...] O entusiasmo da dança e o deleite com a perfeição das atrações tomam conta das vanguardas [...]” (LEHMANN, 2007, p.101). À sua maneira, e em certa medida, Oswald apropria-se desse princípio do teatro popular, ao propor, em sua dramaturgia, o convívio de diversas cenas que não possuem por função a progressão fabular. Dessa maneira, podemos afirmar que, aqui, a Companhia dialoga com uma latência da dramaturgia oswaldiana. Além disso, também à maneira do Teatro de Revista, em que, as mudanças dentro de um mesmo ato eram feitas à vista do espectador, passando a ser mais um recurso cênico espetacular, essa mutação desse trecho da encenação é feita à vista do espectador, em meio a um número coreografado, constituindo-se em mais um recurso cênico espetacular. De acordo com Collaço, “[...] As mutações são elementos significativos na construção de um espetáculo revisteiro devido à constante troca de espacialidades cênicas entre seus inúmeros quadros entre os atos [...]” (2012, p.6). A autora defende que essas mutações podem ser pensadas quase como efeitos especiais e são próprias das linguagens não realistas.

Após essa interrupção da fábula textual, ela é retomada. *Abelardo I* pede ao *Abelardo II* que, embora este o advirta que a jaula esteja cheia, não deixe entrar mais nenhum cliente, pois são todos iguais e essa cena bastaria para os identificar perante o público. Ao mesmo tempo, no tecido que encobre a bandeira, é projetado um vídeo do *Cliente* andando pelas dependências do Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro, local onde acontece a encenação, dirigindo-se para a rua. Em seguida, ainda no vídeo, ao atravessar a rua, ele é atropelado por um ônibus. Depois, uma mão coloca uma vela acesa ao lado do seu corpo que se encontra estendido na rua. No palco, os *Abelardos* visualizam esse vídeo e se relacionam com ele, terminando por retirar o tecido.

Por meio de colagem/montagem, o real, filmado e exibido de maneira a parecer que não há discrepância entre o tempo da filmagem e o tempo da exibição, é justaposto e incorporado ao texto cênico. A encenação incorpora à sua materialidade, por meio desse mecanismo, o edifício que a recebe, expandindo o espaço cênico para um fora de cena real e prolongando a existência dos personagens para fora de cena. Elementos de contextos (real e fabular) e linguagens díspares (audio-visual e teatral) são justapostos e interferem-se mutuamente, o que possibilita a mistura de diferentes qualidades de imagem e de presença cênica. O real ganha aspectos do fabular e vice-versa.

Na rua, ao lado do corpo do *Cliente*, é colocada uma vela acesa, elemento que faz referência à fábula textual, e no palco, em tom de brincadeira, as imagens redundam o esquematismo com que as relações entre opressor e oprimido são desenhadas. O edifício retoma algo de sua historicidade ao ser incorporado à encenação: ali já fora sede de uma importante instituição financeira, que possui diversas agências espalhadas pelo Brasil na época da encenação. Assim, o distanciamento entre fábula e realidade é relativizado pela incorporação de elementos do real e a crítica de Oswald às relações econômicas da sociedade de seu tempo passa a ser dirigida à realidade da época da encenação. Esse jogo com as instâncias do real e do ficcional, cujo distanciamento é relativizado por meio de justaposição, sendo o espectador impelido a estabelecer as ligações entre os elementos justapostos, gera humor, uma das características da Companhia dos atores.

Inesperadamente, entra em cena um carrinho com uma grande caixa. Trata-se, conforme informa *Abelardo II*, da penhora da *Mme. Lanale*. No texto de Oswald, a maneira como a penhora foi executada é trazida à cena pela réplica de *Abelardo II*, que informa inclusive a maneira como a viúva berrava na janela. Assim, o passado entra em cena por meio da réplica de um personagem. No entanto, ao invés de trazer esse episódio por meio de réplica, ele invade o tempo presente da encenação. À maneira de números circenses, na grande caixa revela-se o busto e a cabeça de uma mulher (Drica Moraes) que protesta a penhora. Ela veste uma touca composta por vários bobes e emite réplica em italiano sugerida por Oswald acrescida de outras. Enquanto protesta, a caixa sobre o carrinho é empurrada por um ator até sair de cena.

Em réplica, os Abelardos afirmam:

ABELARDO I – Ofereço boas garantias. E também exijo boas garantias, quando empresto...

ABELARDO II – A 5 e 10 por cento ao mês... Por filantropia (ANDRADE, 2003, p.47).

Na encenação, a porcentagem dessa réplica é aumentada para 30, e é seguida dos dizeres “Ligue já”, bordão do famoso astrólogo porto-riquenho Walter Mercado, conhecido pela plateia brasileira. Utilizando-se desse bordão, a encenação apropria-se de um contexto extratextual contemporâneo ao tempo da encenação, que passa a conviver com outros elementos do texto cênico. Logo após os dizeres, o telefone toca. Trata-se do irmão/advogado de *Abelardo I* informando-lhe que o *Teodoro* quer prevalecer da lei de usura. Na encenação, como resposta a essa informação, a iluminação pisca, um som sinistro é emitido, risadas macabras de *Abelardo I* preenchem o espaço. Assim, a iluminação e a sonoplastia revelam a encenação como constructo plástico-sonoro.

No texto, Oswald propõe uma jaula em que se encontram os clientes de *Abelardo I*. Nesse momento da peça, indica Oswald em rubrica:

Os clientes atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de *Abelardo II* (ANDRADE, 2003, p.48).

Em seguida, ele dá voz a esses clientes:

VOZES – (Da jaula) – Pelo amor de Deus! Por caridade! Eu não posso pagar o aluguel! Reforme! Vou à falência! (ANDRADE, 2003, p.48).

Na encenação, enquanto *Abelardo I*, melodramaticamente, vitimiza-se por estarem querendo o prevalecimento pela lei da usura, lei que proibi a cobrança excessiva de juros, um grupo de atores e atrizes, no total de sete, entra em cena formando uma espécie de coro, em uma disposição determinada, movimentando-se em bloco e emitindo conjuntamente os dizeres: Assassino! Sanguessuga!. Um artefato plástico-sonoro é criado. Nesse momento, a Companhia valoriza o aspecto da convenção no que se refere ao jogo teatral, assumindo movimentação (tratando-se de quase uma coreografia em conjunto) e disposição cênica, bem como emissão de réplica, que não buscam vínculo objetivo com a realidade. Todo o fragmento que se refere aos clientes da jaula é aditado pela Companhia. Na encenação, *Abelardo II* utiliza-se do seu chicote para manter a ordem. *Abelardo I* telefona em uma língua que evoca o inglês. Um dos clientes ao implorar a ajuda de *Abelardo I*, por não poder pagar a dívida, compõe sua fala à semelhança daquela utilizada por pedintes que fazem parte do cotidiano das grandes capitais na época da encenação, parodicamente e beirando à caricatura.

Em seguida, as inúmeras lâmpadas espalhadas pela moldura cênica e por outros pontos do espaço cênico são acesas, desenvolvendo uma espécie de coreografia de luzes,

e o palco transforma-se em uma atração musical, à maneira do teatro de revista, em que as atrações são autônomas no que se refere a sua relação entre si e sem preocupação de progressão da fábula. Os atores que estão em cena passam a executar uma coreografia ao som da música *Baile dos Passarinhos*, conhecido hit gravado por Gugu¹⁰⁶ em 1984 e regravado em 1987. Na época, Gugu era apresentador de programa de auditório no SBT (uma emissora da televisão aberta). Há nessa encenação uma grande mistura de ritmos, sons e estilos. Essa cena da Companhia é composta procedendo de forma a parodiar as atrações musicais de programas de auditórios da televisão, lançando mão de música cantada por conhecido apresentador desse tipo de programa. A coreografia traz uma felicidade em excesso, ilustrando de forma pueril o conteúdo da letra da música, em algumas partes, em outras brinca com ele. *Abelardo II* chicoteia e controla a movimentação dos clientes. A relação de exploração dos clientes por parte do agiota é mantida durante a atração musical. Na composição dessa cena, parodicamente, a Companhia dialoga com três universos de meios distintos: um oriundo do teatro, o teatro de revista, outro oriundo da televisão, os programas de auditório, e, de forma indireta, outro advindo do rádio, os programas de auditório do rádio da primeira metade do século XX, pois aqueles são fruto destes. No final da atração musical, *Abelardo I* encontra-se sobre uma pequena escada e pergunta à plateia se ela quer dinheiro, referência a Sílvio Santos, dono do SBT e apresentador de programa de auditório, em sua emissora, em que joga para a plateia aviõezinhos de dinheiro.

Depois, um dos Clientes, *Paulinho Cotoco*, assentado sobre um carrinho e que se diz deficiente, trajando chinelo nas mãos ao invés de nos pés, uma peruca de cabelo crespo e um cordão com algumas caixas de remédio, pede licença a *Abelardo I* para fazer um show beneficente para ele mesmo, pois necessita comprar remédios. Com o consentimento do agiota, ele traz à cena *Shirley Sapeca*, uma caricatura de mulata seminua¹⁰⁷. Mais um número musical ganha a cena. Dessa vez, é convidado ao jogo cênico o samba *Dinheiro vem, dinheiro vai* de Jorginho do Império¹⁰⁸. A imagem cênica da multa é trazida à cena por uma atriz branca (Drica Moraes): ela traja peruca de cabelo crespo e uma espécie de

¹⁰⁶ Gugu Liberato, nome artístico de Antônio Augusto de Moraes Liberato, apresentador de programas de auditório brasileiros.

¹⁰⁷ Cascaes defende que a apropriação do samba pelo Teatro de Revista, um elemento agregador do sentido de brasilidade, abriu a cena para personagens-tipo, como o da mulata, entre outros. Segundo a autora, Veneziano aponta para a condensação de alguns atributos no que se refere à tipificação da mulata, como, por exemplo, a sensualidade da mulher brasileira e o linguajar próprio. Esta personagem destacava-se dançando maxixes e sambas. Cascaes salienta que “[...] As danças demarcavam um repertório de movimentos de matrizes afro-brasileiras, através do requebrado, rebolios de quadril ondulante, marcações e batidas com os pés ágeis” (2013, p.101).

¹⁰⁸ Jorge Antônio Carlos, sambista filho de Mano Décio de Almeida, um dos fundadores da escola de samba Império Serrano.

segunda pele preta que cobre todo o seu corpo, com exceção das mãos e do rosto. Seu figurino evoca o carnaval no que se refere à sensualidade, pois ela veste, sobre a segunda pele, traje dourado que lembra um biquíni, deixando-a quase “nua”. Ela canta, em parceria de *Paulinho Cotoco*, e dança com movimentos de matrizes afro-brasileiras: muito requebrado, reboleios de quadril, marcações e batidas com os pés ágeis. Na versão da Companhia, esse número evoca, primeiro pelo discurso do cliente, à utilização do meio televisivo para filantropia, muitas vezes duvidosa, e, em segundo, ao espaço dado em programas de auditório a conjuntos de pagode e a figura da mulata seminua como mecanismos de garantia de audiência. Por fim, todos são expulsos por *Abelardo I*. Porém, um dos clientes, cego, permanece na cena, levando um tiro de *Abelardo II*. Seu corpo fica estendido no chão. *Abelardo I* verifica se ele tem algum dinheiro no bolso e *Abelardo II* coloca uma vela ao lado de seu corpo.

4.2.5 Materialidades díspares e abertura do texto cênico para a incorporação do *Kitsch*

Essa encenação parece uma grande brincadeira carnalizada em que materialidades díspares, como músicas de natureza diversa, que vão desde MPB ao que se considera cultura de massa, recurso áudio-visual, as réplicas do texto, a evocação de contextos diversos, por exemplo, o teatro de revista e o programa de auditório, são convidadas ao jogo, não isentamente, e o texto de Oswald seria mais uma dessas materialidades, talvez a que impulsiona e alimenta esse ímpeto antropofágico. O que é considerado erudito não funciona como filtro de interdição para a seleção dos materiais que são solicitados pelo texto cênico da encenação da Companhia. Se Oswald, em sua obra, fazia conviver o popular e o erudito, digamos que a Companhia acrescenta a esse convívio da obra oswaldiana o que se convencionou denominar de cultura de massa. Nesse aspecto, poderíamos apontar, de maneira não categórica, ecos do momento tropicalista na encenação da Companhia, pois é nesta fase de releitura da antropofagia, tratado no capítulo dois, que os artistas passam a adquirir um alcance de massa e a lançar questões acerca desse alcance.

Süssekind aponta o seu alcance de massa como um dos elementos de distinção entre o tropicalismo e outros movimentos artísticos do século XX. A autora explica que o campo de recepção se ampliara na década de 60 devido ao fato de que o regime autoritário adotara uma política cultural que combinava de forma táctica práticas repressivas, no que se

refere à relação entre produção cultural e movimentos sociais organizados, com práticas expansionistas por meio da afirmação de uma estética do espetáculo via televisão. Para ela, isso seria possibilitado pela

[...] estratégia, adotada desde o governo Castello Branco, de desenvolvimento das telecomunicações, expansão do mercado publicitário, do número de emissoras de TV e investimento na formação de redes, vistas como recurso fundamental numa política de controle social e de 'integração nacional' [...] (SÜSSEKIND, 2007, p.39).

A estudiosa afirma que não somente a redescoberta da antropofagia “uniria” o grupo da tropicália, além de outras questões que os uniria, haveria uma forte consciência das imposições do mercado e do fortalecimento de uma indústria do entretenimento, que estrelizaria os artistas, sobretudo os ligados à música popular. Ligada a essa consciência estaria também a constatação de que se teria a classe média como interlocutora fundamental naquele momento, capaz de consumir discos, shows, filmes e que assistiria aos programas de auditório e festivais de música da televisão. A autora defende que o exercício dessa consciência, no interior dos meios de comunicação, deu-se, nesse momento, em uma dupla direção: de um lado, haveria uma apropriação tática do máximo de meios de difusão em massa possível; de outro, buscava-se o tensionamento interno desses meios e formas de exposição consciente.

Assim como no momento tropicalista havia uma certa postura diante da cultura de massa, esboçada por Sússekind, também a encenação da Companhia, se, por um lado, utiliza-se em seu texto cênico materialidades que evocam programas exibidos nos meios de difusão em massa, televisão e rádio brasileiros, por outro, esses programas não saem ilesos do jogo cênico, pois, por meio da paródia, têm seus mecanismos de produção e consumo questionados. O palco se abre para a possibilidade de incorporação ao seu texto cênico do que é considerado *Kitsch*, outra conquista, em certa medida, do momento tropicalista, como observa Diniz (2007). A Companhia utiliza-se dessa conquista, por exemplo, quando traz à cena hits como *Baile dos Passarinhos*, entre outros, ou quando transforma a cena em uma paródia de show beneficente ao som de samba e com a presença da mulata seminua. Também utiliza-se do *kitsch* ao propor seu dispositivo cênico do primeiro ato amontoando uma série de elementos no espaço cênico, guiada pelas indicações da rubrica de Oswald, que, de acordo com Gardin, indiciam para um gosto composto pela bricolagem de estilos diversos, pela miscelânea grotesca de elementos cênicos, para o *kitsch*. Segundo Diniz, seja esteticamente, ou por meio de seu comportamento geracional, ou ainda por sua maneira de pensar cultura, a tropicália opera uma radicalização do retorno de uma tradição do *kitsch*, do exagero, da hipérbole e da “cafonização” da imagem. Ele afirma que o “[...]”

maior valor do tropicalismo é a capacidade (presente até hoje nas ramificações tropicalistas e tribalistas) de repensar o lugar do corpo, da alteridade, das novas subjetividades, da visualidade e da voz na cena performática” (DINIZ, 2007, p.3). Nesse sentido, à sua maneira, ecoa na encenação da Companhia o momento em que é haurida a antológica encenação de *O Rei da Vela* do Oficina.

No texto de Oswald, em seguida, o telefone toca intermitentemente, *Abelardo II* o atende e diz a *Abelardo I* tratar-se do padre. Na encenação, *Abelardo II* acrescenta à informação de que é aquele de um milhão de cópias. Nesse momento, a Companhia utiliza-se de uma referência extracênica, abrindo a encenação para seu contexto sócio-histórico: são evocados os padres-cantores que movimentam, no momento da encenação, a venda de milhares de cópias de cds. Depois, novo número musical é justaposto à fábula de Oswald: a Companhia traz à cena conhecido hit de Gretchen, *Jesus é Rei*¹⁰⁹. Mais um hit considerado de massa é convidado ao jogo. Os três (*Abelardo I*, *Abelardo II* e o cliente cego) executam coreografia ao som do hit. A referência ao cristianismo, na encenação, é feita jocosamente, em que *Abelardo II*, na coreografia, lança mão de gestual sexual e o cliente baleado levanta, como se um milagre tivesse sido operado, e dança ao som de Gretchen. Tanto no texto oswaldiano, quanto na encenação, uma crítica à igreja católica é tecida no que se refere às relações entre igreja e dinheiro. *Abelardo II*, em sua réplica, explicita o interesse do padre. Segundo ele, este se interessa pelo testamento de *Abelardo I*, pois uma vez morto, é sua esposa quem se responsabilizará pelos cuidados com a alma do marido que terá ido para o purgatório.

Transcrevemos, a seguir, um pequeno fragmento que se segue ao telefonema do padre:

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 é 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 – De fato... Estamos num país semicolonial...

ABELARDO I – Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.

ABELARDO II – Sim. Sem quebrar a tradição (ANDRADE, 2003, p.50-51).

¹⁰⁹ Gretchen é o nome artístico de Maria Odete Brito de Miranda, cantora que ficou conhecida como *Rainha do Bunbum*.

Nesse fragmento, algumas teses oswaldianas são defendidas. Por meio do teatro, o autor denuncia a estagnação do nosso país, semicolonial, em que impera a tradição, que se quer imutável, e o acordo entre socialismo e propriedade. Além da defesa direta de suas teses utilizando-se para isso as réplicas das personagens, um dos meios apropriados por Oswald para tecer sua denúncia é o reconhecimento do estatuto de personagem ficcional por um dos personagens, que observa a estagnação do palco brasileiro e se intitula o primeiro personagem socialista de nosso teatro. Teatro e realidade sofreriam do mesmo mal na pena de Oswald.

Abelardo I pede a *Abelardo II* que chame a *Secretária nº3* (Malu Galli), pois precisa ditar-lhe uma carta. Na encenação, ela entra acompanhada de mais duas secretárias. As três vestem figurino idêntico e diferenciam-se pela cor da peruca: duas trajam peruca escura, ao passo que apenas uma, a que assumirá a cena, traja peruca loira de longas tranças, leitura da Companhia da réplica de *Abelardo I*, que pede a ela que o deixe enforcar-se em suas tranças. Marcelo Olinto tece os seguintes comentários acerca do figurino dessa personagem:

[...] o choque do abismo entre as classes sociais é confrontado pelo *tailleur* listrado de azul e branco sujo da Secretária (reciclado dos casacões de *Cobais de Satã*) onde vemos sua anágua de babados mostrando sua humilde ingenuidade, que a faz colocar em suas longas e trançadas melenas pequenos brilhos para que a esperança sonhada de um futuro melhor ilumine seu medíocre cotidiano [...] (OLINTO, 2006, p.177).

O figurino dessa personagem é fruto de reciclagem, como aponta o figurinista, porém, isso não é exclusividade dela. Conforme texto publicado na *Folha de São Paulo*¹¹⁰, Marcelo Olinto utiliza, na confecção dos figurinos, tecidos reciclados de cortina e sofá.

Novo número musical: é justaposto à fábula de Oswald o hit de Irmãs Freitas¹¹¹, *Secretária*, executado coreograficamente pelas três secretárias. As lâmpadas que circundam a moldura da boca de cena são acesas e fumaça invade o palco. Mais uma vez, ao lançar mão desse hit, o que é considerado cultura de massa não é interdita por um suposto ideal de arte erudita e passa a conviver com outros elementos do texto cênico. Enquanto dançam, *Abelardo II* anuncia a naturalidade da secretária, que é paraguaia. Ela assenta-se sobre uma pequena escada e gestualmente simula trabalhar em uma máquina de escrever. Enquanto a música prossegue, *Abelardo I* e a *Secretária* emitem as réplicas do texto oswaldiano, porém editadas pela Companhia. Ele jocosamente “canta” a funcionária.

¹¹⁰ “REI da Vela” abriga musicalidade. **Folha de S. Paulo**, 7 julho 2000, p.E12.

¹¹¹ Nome artístico das irmãs Alice de Freitas Machado e Ilda de Freitas Machado, dupla de cantoras.

Essa cena faz alusão à situação em que uma funcionária é assediada pelo patrão. Na encenação, ela utiliza-se de sotaque paraguaio farsesco. Em seguida, a secretária de vela na mão, símbolo fálico trazido por *Abelardo II*, dubla a música, transformando a vela em microfone. Depois, ausência de música, *Abelardo I*, decomposto, amarra um tecido na cabeça e ela pergunta a ele se é para bater à máquina. Ele galanteia a funcionária e ela se insinua para ele, em tom farsesco, fazendo-se de pudica e dizendo-se noiva. A música é retomada, ela a dubla dançando com *Abelardo I*. As outras secretárias dançam insinuando-se para *Abelardo II*. *Abelardo I* dita o que a secretária deve escrever. Por fim, todos deixam o palco, exceto *Abelardo I*, sendo a secretária retirada por um ator que puxa até a coxia o carrinho onde se encontra a escada em que ela está assentada.

4.2.6 Casamento como negócio e a aliança do intelectual à classe dominante

Música solene anuncia a entrada da noiva de *Abelardo I*. *Heloísa* (Drica Moraes) entra em cena elegantemente vestida, trajando óculos escuros e falando em francês ao celular. Marcelo Olinto descreve o figurino de *Heloísa* da seguinte maneira:

O contraste é visível com a suntuosa casaca champagne de *Heloísa* com botões de *strass* e muitas pérolas representando o alto e sofisticado padrão de personagem. A casaca por sua vez tem no vermelho do seu forro a desenfreada libido que exala dela. Comprimindo seus belíssimos seios, um corpete de seda creme e dourado, todo bordado, fazem uma homenagem a *Maison Lesage*. Seu colo está livre para um rico colar enfeitando o pescoço de mulher bem nascida, que combina naturalmente com o restante de suas jóias. Ela deixa claro através de sua roupa seu liberal modo de ser e sua educação cosmopolita. Veste calças com friso lateral, um toque masculino em uma *toilette* impecável; afinal ela é uma falida aristocrata do café criada na Europa (2006, p.177).

Há somente, no texto de Oswald, a seguinte indicação acerca do figurino de *Heloísa*: *vestida de homem*. Esse traço é trazido no figurino assinado por Marcelo Olinto de forma sutil, por meio da calça com friso lateral, um toque masculino. Nessa entrada, um ator, trajando calça cinza, camisa manga longa vermelha, gravata e colete marrons estampados, a acompanha, carregando duas bolsas de boutique indicando que ela veio das compras. O consumismo das classes dominantes, por meio da caricatura da socielite, é trazido à cena de forma a provocar o riso. A rudeza com que se dirige a esse ator, indicando onde deve colocar as bolsas, contrasta com o tom aparentemente educado e refinado de sua impressão inicial. Diferentemente do casal medieval, que é movido pelo sentimento

amoroso, as réplicas de *Abelardo I* e *Heloisa* tecidas por Oswald não escondem o caráter de transação comercial do noivado dos dois. Suas reais intenções são expostas pelos personagens. Eles desnudam-se perante o outro sem nenhuma espécie de pudor. Nesse sentido, Magaldi observa que “[...] Oswald de Andrade procede como se as personagens abolissem a censura, para dialogar com os dados do subconsciente [...] Perdem-se as sutilezas, em função de um desmascaramento franco e imediato da realidade [...]” (2006, p.137).

Abelardo II anuncia que há um homem que se recusa a sair. Trata-se de *Pinote* (Gustavo Gasparani), uma paródia do poeta Menotti Del Picchia empreendida por Oswald, um intelectual que insiste em ver *Abelardo I*, pois pretende fazer uma biografia ilustrada deste. *Pinote* ao entrar em cena traz uma faca de madeira, inofensiva, símbolo do pequeno poder de fogo do intelectual brasileiro. Oswald pinta um intelectual afetado e critica a adestração que este tem que se submeter para ter o que comer. Assim, questiona o lugar reservado a ele em um sistema em que a aliança do intelectual à classe dominante é obrigatória. É dela que advém o seu sustento. De certa maneira, toca em uma problemática que aparece em outras de suas obras: o lugar do artista/escritor na sociedade. Por exemplo, em *A morta*, o drama do poeta vem à tona, aprisionado pela tradição e por fórmulas imutáveis. Obrigado a abandonar o romance, a poesia, e o teatro, por não entender de política, uma vez que o teatro nacional virara teatro de tese, o intelectual de *O Rei da Vela* se vê obrigado a cultivar a biografia para sobreviver. Um intelectual que não se posiciona, que se abstém de intervir politicamente. Transcrevemos uma das réplicas em que o autor explicita essa situação:

ABELARDO I – [...] É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais pura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social! (ANDRADE, 2003, p.58).

Na encenação, *Abelardo I* pede que *Abelardo II* chame os funcionários e que deixe entrar o intelectual *Pinote*. *Abelardo II* chama o apoio. Entram em cena alguns atores, executando uma movimentação convencional, e assumem uma posição na cena. Ao mesmo tempo, *Abelardo II* carrega uma pequena cortina dourada que encobre o intelectual, revelando apenas parte das pernas deste. À maneira de números circenses, *Pinote* ganha a cena saindo detrás da cortina, como se entrasse em um palco/picadeiro. *Heloísa* grita, pois ele carrega um artefato cortante, sujo de sangue. Música de série policial televisiva, fumaça, a iluminação pisca, os funcionários armados desenvolvem uma movimentação

coreografada. É justaposto ao texto de Oswald a evocação do universo policial explorado em seriados televisivos. Os elementos do texto cênico são mobilizados criando verdadeiros constuctos imagéticos-sonoros-cinéticos que não obedecem à necessidade de progressão fabular. *Pinote* explica que a faca é inofensiva, de madeira, e que, por causa da crise, ela é utilizada somente para umas facadinhas para saciar a fome. Depois de convencer *Abelardo I* a financiar sua biografia, porém, ele é expulso do escritório do agiota, não levando nenhum vintém, pois afirma ser neutro ao lhe ser exigido um posicionamento. *Abelardo I* defende que a burguesia necessita de lacaios e afirma à *Heloísa*, única que está em cena com ele, pois todos saíram de cena juntamente com o intelectual, que somente com a miséria eles passarão a seu inteiro e dedicado serviço.

Volta-se à temática do casamento como negócio. Na encenação, mais um número musical. Dessa vez, é evocado no texto cênico o cabaré. *Heloísa*, inicialmente, sobre a mesa, após retirar uma peça do figurino, canta ao microfone os motivos que a levaram ao casamento por dinheiro. Sensualmente, dança com *Abelardo I* e outros atores que compõem o número. A Música é interrompida e a cena é retomada. A relação entre os dois vai se desenhando paulatinamente. Nessa cena, o símbolo vela é desnudado. Transcrevemos trecho onde a potência desse símbolo é explorada por Oswald:

ABELARDO I – [...] Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano.

HELOÍSA – Ficaste o Rei da Vela!

ABELARDO I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E a da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente [...](ANDRADE, 2003, p.61).

Na encenação, *Heloísa* coroa *Abelardo I*, que recebe de *Abelardo II* uma paleta com pequenas velas acesas (em rubrica Oswald propõe um mostruário). O casal, na cena da Companhia, apaga juntos uma a uma as velas da paleta:

ABELARDO I – (*Indica o mostruário*) [...] Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 2003, p.61-62).

4.2.7 No “entre” das mídias

Imagens referentes às velas de algumas das situações enunciadas em réplica de *Abelardo I*, transcrita acima, são projetadas no tecido ao fundo do palco, já utilizado em outro momento da encenação, enquanto a iluminação diminui de intensidade, revelando várias velas acesas no espaço cênico. Por montagem, convivem justapostas no vídeo as imagens citadas com imagens do casal no *Parque Laje*¹¹². No vídeo, *Abelardo I* com uma câmera antiga na mão filma *Heloísa*. O vídeo abre a encenação para contextos díspares. Em primeiro lugar, justapõe à cena um referente extracênico, conhecido pela plateia: um monumento histórico e turístico da cidade do Rio de Janeiro. Dessa maneira, ao universo fabular é justaposto um dado da realidade. Em segundo, o vídeo evoca o cinema novo, mais precisamente *Terra em Transe* de Glauber Rocha, por dois motivos: pela escolha do local, pois parte desse filme é gravado no Parque Laje, deixando-se exibir a palmeira da vegetação desse parque, e pela câmera antiga na mão de *Abelardo I*, referência ao lema do cinema novo, *uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*. O momento tropicalista, que tem a palmeira como um dos seus símbolos da busca pela brasilidade, e o cinema novo travaram profundo diálogo. Dessa maneira, a encenação da Companhia evoca o contexto da antológica encenação de *O Rei da Vela*, haurida no cerne da tropicália, como dito anteriormente. Ao mesmo tempo em que as imagens são projetadas, *Abelardo I* e *Heloísa* desenvolvem movimentação no palco e um áudio com réplicas do texto oswaldiano, editadas pela Companhia, são emitidas em off. Em cena, tem-se uma textualidade que mobiliza vários elementos para mostrar o capitalismo desnudado em seus mecanismos, conforme leitura da Companhia das teses oswaldianas expressas em suas réplicas.

Nessa encenação da Companhia, a relação entre teatro e mídias aparece de três maneiras. Uma delas é a apropriação paródica de matrizes de composição da televisão e do rádio, pois ainda que essas mídias não estejam presentes na encenação elas são evocadas por meio da paródia de seu *modus operandi*. Lehmann observa que há encenações que não aplicam diretamente a tecnologia midiática, mas se utilizam da estética das mídias como inspiração reconhecível na estética da encenação. De acordo com ele

[...] Incluem-se aí a vertiginosa alternância de imagens, o ritmo de conversação abreviado, a *gag* das comédias televisivas, alusões ao entretenimento trivial da televisão, as estrelas do cinema e da tv, citações da cultura pop, dos filmes de entretenimento e dos temas veiculados pela publicidade midiática [...] (LEHMANN, 2007, p.380).

¹¹²Parque localizado no Rio de Janeiro entre as encostas do Corcovado e o Jardim Botânico. Composto por lagos, jardins, trilhas, um casarão que cerca a piscina (abrida a Escola de Belas Artes do Parque Laje), entre outros.

Nesse sentido, temos em *O Rei da Vela*, por exemplo, a alusão ao show de calouros e aos programas de auditório, verdadeiras máquinas de exploração de mazelas. A outra se dá pela incorporação de projeções áudio-visuais na encenação. Isaacsson¹¹³ afirma que a cena contemporânea, cada vez mais, apropria-se, para a sua composição, da eletrônica, do eletromagnetismo e da informática, ampliando os recursos técnicos à sua disposição. E isso se observa, principalmente, no uso de vídeos e de microfones, em uma gama variada de encenações, desde as consideradas comerciais, quanto nas denominadas de “cult”. A estudiosa aponta diversas formas de relações entre o teatro e a tecnologia, dentre as quais, um tipo de relação de algumas performances cênicas, e defendemos que é a esse tipo que pertence a encenação de *O Rei da Vela*, em que a tecnologia invade a cena (mais particularmente as tecnologias de imagem), mas sem suprimir completamente o convívio real do espectador com o ator. A emancipação da representação, de acordo com a autora, afirma-se no desenvolvimento de uma prática teatral que deseja explorar a cena como espaço visual e sonoro. Nessa prática teatral, a imagem é afirmada como fator essencial da natureza do teatro. Assim, nessas experimentações, dentre as quais defendemos estar a encenação da Companhia,

[...] O teatro é uma técnica de composição de imagem para a qual concorrem os mais variados elementos. Os movimentos dos atores, as palavras pronunciadas, os silêncios impostos, o cenário, os figurinos, tudo sobre o palco compõe imagem (ISAACSSON, 2012, p. 20).

Na encenação da Companhia, o público é convidado para o corpo a corpo com a imagética cênica que se dá no “entre” das mídias (cênica e tecnológica), instaurando um lugar que não estava antes ali, em que transitam a presença do que é material na cena e o efeito de presença por meio de imagens gravadas anteriormente e projetadas na encenação, justapondo-se aos demais elementos do texto cênico. A terceira maneira de relação entre teatro e mídias que se dá nessa encenação é a apropriação pela Companhia, na sua prática cênica, dos princípios norteadores do processo de criação de filmes. Isaacsson afirma que os primeiros cruzamentos entre teatro e cinema deram-se nos anos vinte do século XX, com experimentos de cenógrafos e encenadores da URSS e da Alemanha, que investiram na ampliação dos recursos de composição da cena, lançando mão da projeção de fotografias e de filmes. Porém, nessa época, não foi somente como elemento de composição cenográfica que o filme foi apropriado pelo teatro. Também seus

¹¹³ Sua formação de pós-graduação se fez inteiramente na Université de Paris III, com ênfase em Estudos Teatrais. Marta Isaacsson, atualmente, é professora da Universidade Federal do rio Grande do sul.

princípios norteadores de criação, explicitados por Eisenstein em suas investigações sobre a montagem cinematográfica, passam a fazer parte da experimentação teatral. Em vários momentos dessa encenação, a Companhia utiliza-se do princípio da montagem, conforme vem sendo descrito ao longo desse capítulo.

4.2.8 A chegada de Mister Jones e o Teatro de Revista de Feições Carnavalescas

A cena é interrompida pela chegada do americano *Mister Jones*. *Abelardo II* anuncia a sua chegada. *Abelardo I* pede a *Heloísa* que vá embora, pois ele deve a *Mister Jones*. No texto, em rubrica, Oswald indica que *Abelardo* curva-se até o chão diante da porta aberta. Magaldi (2006) afirma que a figura do americano concretiza o fato de que o capital brasileiro é tributário do capital estrangeiro, e esse personagem aparece como o todo poderoso da situação, tendo direito inclusive à *Heloísa*. *Abelardo I* curva-se até o chão para recebê-lo, em contraponto à postura inflexível adotada diante de seus devedores. O Americano dispõe da fortuna e da noiva de *Abelardo I*. Em Oswald, a seguinte réplica encerra o ato:

ABELARDO I – [...] Faça o favor de entrar, Mister Jones! *Come back!*
(ANDRADE, 2003, p.64).

Na encenação, não há a curvatura e, após a réplica final, *Abelardo I* canta uma marchinha. Trata-se de referência ao Teatro de Revista de feições carnavalescas, que, segundo Cascaes¹¹⁴, populariza-se nas décadas de 1920 e 1930, transformando a feição ortodoxa (luso-francesa) numa crescente irradiação do carnaval, demarcando-o como aspecto formal. As principais marchinhas são lançadas pelas Revistas e o ritmo do carnaval ganha a cena. Nas suas palavras,

O ritmo base das revistas carnavalescas eram a multiplicidade de tipos de samba e reforçavam uma dança repleta de volteios e requebros com os quadris e marcações de batidas com os pés [...]. Foram se estreitando os laços com a música popular brasileira, bem como com as marchinhas de Carnaval (CASCAES, 2013, p.100-101).

Depois disso, uma gravação radiofônica, da rádio Pau Brasil, mais uma referência a um símbolo da busca pela identidade nacional, anuncia a notícia extraordinária: a chegada

¹¹⁴Mestre em Teatro pela UDESC, Laura Silvana Ribeiro Cascaes atua como pedagoga, pesquisadora e bailarina.

do empresário americano Mister John Jones ao Brasil. Ele, segundo a rádio, está sendo recebido em São Paulo pelos Abelardos e será brindado com um ilustre jantar na ilha que *Abelardo I* comprou para *Heloísa*. A linguagem radiofônica é evocada, assim, na cena. No texto de Oswald, pede-se *Tela* ao final do ato. Na encenação da Companhia, enquanto é emitida a gravação radiofônica, a cortina é fechada, restando de imagética os dizeres *No Ar* no topo da moldura cênica e velas acesas na boca de cena. Em seguida, ausência total de fonte luminosa, a gravação radiofônica anuncia intervalo de dez minutos. A transição entre este ato e o segundo, acontece, assim, à maneira do Teatro de Revista, que, conforme afirma Collaço, em um primeiro momento, até 1920, efetuava as mudanças de um ato a outro com o uso de intervalos.

4.2.9 Uma ilha tropical

Nessa encenação, o segundo ato começa com cortina fechada. Em seguida, luzes são emitidas na cortina, todas as luzes da moldura cênica executam efeito luminoso e o dizer *No Ar* está aceso. Este é apagado e a cortina se abre, revelando o elenco que participará deste ato e que executa coreografia ao som da marchinha *Pirata*, na voz de Dircinha Batista, uma das rainhas do rádio (concurso realizado pela Associação Brasileira de Rádio, cuja primeira edição se deu em 1937). Há, de certa maneira, desfile/apresentação das personagens à plateia no início do ato por meio de coreografia. O espectador tem à sua frente

Uma exuberante mistura de cores, estampados, padrões e aromas [...] São pessoas que não tem mais nada a perder, nem mesmo a moral [...] Somente em um reduzido espaço de terra cercada pelo mar do Atlântico e um céu anil é possível pôr em harmonia uma diversidade de verdes e o amarelo vestindo Abelardo 1 cheio de correntes douradas e anéis em todos os dedos. O estampado de brilho opaco rosa/preto/prata da fogosa Heloísa com sua saia de elegantes babados e o vestido roxo com vinho pudicamente ultrapassado de Tia Poloca ajudam a codificar as moléculas dissonantes que eles são, em uma realidade em ruínas sustentada pela hipocrisia (OLINTO, 2006, p.177).

Essa abertura é mais um número musical à maneira do Teatro de Revista de feições carnavalescas. O número musical também alude à chanchada, um gênero popular de comédia cinematográfica que floresceu nas décadas de 1930, 1940 e 1950, tendo por fonte, possivelmente, os cassinos, o teatro de revista e os musicais carnavalescos. Na

maioria das chanchadas há a presença de shows carnavalescos com artistas do rádio ou o lançamento de marchinhas inéditas. Como observa Rocha¹¹⁵,

Herdeira do teatro de revista da Praça Tiradentes, a chanchada – cujo significado etimológico remete à ideia de “porcaria”, “peça teatral ou filme de valor duvidoso”, “pornografia” – na verdade traduz uma visão de mundo carnavalesca, cômica, burlesca, bufa. Em termos bakhtinianos, trata-se de uma expressão cultural popular na qual predomina a linguagem da praça, do riso, do baixo corporal, enfim, do ‘realismo grotesco’ [...] (2012, p.391).

A apropriação de mecanismos da poética de um gênero cinematográfico que valoriza o baixo corporal e que apresenta uma visão de mundo carnavalesca e cômica para a abertura do ato sintetiza o *modus operandi* com o qual a Companhia opera a construção cênica desse ato. Em um ato cuja proposição de Oswald para o espaço cênico é uma ilha tropical, em que as leis e valores são suspensos dando lugar à libertinagem da classe dominante, nada melhor do que a alusão a um gênero que leva à tela o carnaval, uma festa popular que é realizada quarenta dias antes da páscoa e que, no Brasil, constitui um elemento de identidade nacional, símbolo de brasilidade tropical e festa em que por um período de tempo, três dias, algumas leis e valores são suspensos e a libertinagem é permitida. Na coreografia ao som de marchinha de carnaval, há algumas situações cômicas e a libertinagem sexual como temática do ato é indiciada, por exemplo, quando *Heloísa* apalpa o órgão sexual do *Americano* (André Schmidt).

Inicia-se, a seguir, a fábula textual desse ato. Trata-se da cena entre *Abelardo I* e *D. Cesarina*, mãe de *Heloísa*. No texto, *D. Cesarina* refere-se a um episódio ocorrido entre ela e seu genro: Um passeio em que ele a proporciona deliciar-se com um sorvete chamado *Banana Real*. Inclusive, acrescenta que seu filho, *Totó-Fruta-Do-Conde*, seu nome faz referência à sua orientação sexual, lambeu-se todo. Brincadeira jocosa de Oswald, em que o sorvete funciona como elemento fálico. Além disso, com essa brincadeira, outro símbolo de identidade nacional é trazido à cena, a banana. Na encenação, o sorvete passa do plano imaginativo ao concreto. Enquanto *D. Cesarina* (Malu Galli) emite sua réplica, *Abelardo I* se delicia com um sorvete que tem um formato similar ao órgão sexual masculino, mesclado com detalhes que remetem à banana. A libertinagem sexual, tido como hábito pervertido, é um dos temas desse ato, que a Companhia leva às últimas conseqüências. Nessa cena, *Abelardo I* galanteia a sua sogra, incitando-a a uma experiência extraconjugal. O dinheiro

¹¹⁵ Doutor em Antropologia Cultural (Ciências Humanas) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Gilmar Rocha é professor do Departamento de Artes e Estudos Culturais (RAE) e do Programa de Pós-Graduação Cultura e Territorialidades (PPCULT), da Universidade Federal Fluminense (UFF).

aparece como moeda de compra até daquilo que para valores morais mais ortodoxos é considerável “invendável”.

No início da cena, *D. Cesarina* traça uma espécie de capa branca com forro preto. Depois, *Abelardo I* retira essa capa, revelando por baixo um maiô dourado, cuja parte de baixo está encoberta por uma saia longa. Além disso, ela possui como adereço um leque. O agiota, por sua vez, traça calça amarela, uma regata estampada em verde, e, por cima desta, uma camisa de manga curta em tons verde e amarelo, vários anéis e colares dourados, ostentando sua riqueza. Enquanto a cena entre os dois acontece, em um dos cantos do palco, encobertos por uma grande sombrinha rosa, encontram-se aos “amassos” *Heloísa* e o *Americano*, ainda não revelados os seus rostos para a plateia. Ao se recordar, em réplica, de uma noite em que os dois, *Abelardo I* e *D. Cesarina*, após beberem champanhe dançaram um foxtrote, na encenação, dois atores, de forma convencional, servem uma bebida aos dois. Assim, o passado invade a cena por meio de um elemento de quebra da lógica-causal. Depois, o *Americano* e *Heloísa* são revelados completamente para a plateia e saem de cena. Ela traça figurino vermelho com estampas, que revela quase a totalidade de suas pernas e busto. Ele, calça vermelha com algumas estrelas douradas, camisa de manga curta prata, peruca loira e chapéu.

Em seguida, na encenação, entra *Totó-Fruta-Do-Conde* (César Augusto) carregando uma vara de pescar, sugestão de Oswald levada à cena pela Companhia. Um Totó afetado, tanto por seu figurino, trajando, por exemplo, bolsa e tamanco rosas, bermuda franjada e cinto feminino, quanto pela composição do ator, que não se intimida no uso de aspectos de superfície no que se refere à homossexualidade, bem como, pelas réplicas de duplo sentido tecidas por Oswald. Quanto ao figurino de Totó, podemos perceber na encenação da Companhia, ecos da chanchada, pois, em alguns personagens desse gênero cinematográfico, a roupa parece traduzir um sistema complexo de elementos visuais, acentuando o caráter cômico, grotesco ou *Kitsch*. O caráter cômico desse personagem de Oswald é acentuado na encenação pelos referidos elementos do figurino. Podemos afirmar que, nesse trecho da encenação, as materialidades diversas que compõem o texto cênico estariam em uma relação de redundância. Ou que, talvez, o texto oswaldiano potencializasse a aproximação com linguagens de tal natureza, como por exemplo, a chanchada, cuja redundância, conforme destaca Vieira (2003)¹¹⁶, é sua mola propulsora, baseada na tipificação personagem/ator. Transcrevemos fragmento em que Oswald pinta um Totó afeminado, mimado, sexual e hiperbólico:

¹¹⁶ Doutor em Cinema Studies - New York University, João Luiz Vieira é professor do Departamento de Cinema e Vídeo e pertence ao corpo colaborador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense.

D. CESARINA – O que você vai fazer?

TOTÓ – Não está vendo? Pescar nos penhascos. É o meu destino!

ABELARDO I – Cuidado com essa praia! Tem cada bagre!

TOTÓ – Deus te ouça (*Aproxima-se e faz festas*) Meu futuro irmão. Que boas cores! Que idade o senhor tem, heim? Sabe qual é a luva da moda? Eu agora vou dar bombons aos bagres. É servido? (ANDRADE, 2003, p.70).

O tom brincalhão do autor é revelado em vários momentos do seu texto. Uma verdadeira carnavalização que abre o palco brasileiro para facetas ainda não exploradas, ainda que se servindo, antropofagicamente, até mesmo de “velhas” formas do nosso palco. O tratamento dado ao homossexual em sua obra e a alguns outros personagens assemelha-se, em certa medida, ao reservado ao caipira, por exemplo, em nossas comédias de costumes.

Antes de sair de cena, na encenação, é justaposto à réplica de Totó, tecida por Oswald, fragmento de letra da música *Vingativa*, hit do grupo *Frenéticas*¹¹⁷. Mais uma vez a encenação traz à cena elemento que abre a obra para a realidade extracênica. Em seguida, *Abelardo I* e *D. Cesarina* brincam jocosamente com o leque dela. Ao mesmo tempo, no momento em que ela insinua um possível envolvimento de *Heloisa* com o *Americano*, estes atravessam a cena, encobertos por uma grande sombrinha. Dessa forma, a Companhia opta por trazer à materialidade do texto cênico algo que é apenas insinuado em réplica no texto oswaldiano. Encoberta por outra grande sombrinha, na encenação, entra em cena *D. Poloca* (Gustavo Gasparani), que flagra a “brincadeira” entre genro e sogra. *D. Cesarina* sai de cena dizendo que irá servir os rabigalos, segundo ela, a tradução de *cocktail* pela Academia de Letras. *Abelardo I* passa a galantear *D. Poloca* e afirma sofrer do Complexo de Édipo. Oswald, antropofagicamente, evoca as ideias de Freud difundidas na época de escritura dessa peça. A opção da Companhia de delegar a atores personagens femininos pode ser apontada, também, como eco da chanchada, pois, segundo Vieira, é típico na chanchada o travestimento (inversão de gênero). Para tanto, Gustavo Gasparani traja vestido até o joelho verde com estampas rochas, contendo um pequeno laço dourado na altura dos seios postiços, bolsa feminina, colar feminino, brincos e peruca.

Posteriormente, na encenação, *Belarmino* (César Augusto), coronel e pai de *Heloísa*, entra em cena, trajando camisa de manga longa quadriculada, colete quadriculado, chapéu quadriculado, calça listrada e sob a sombra de uma pequena sombrinha carregada por uma figura que evoca o ameríndio, que traja saia de palha, cocar, braceletes e colar.

¹¹⁷ Grupo musical que teve na sua formação inicial a participação de Lidoca Martuscel, Sandra Pêra, Leiloca Neves, Regina Chaves, Dudu Moraes e Edyr de Castro.

Assim, outro símbolo de nossa identidade nacional é trazido ao texto cênico dessa encenação. Também aqui, a maneira como o ameríndio é evocado lembra a maneira reservada a alguns tipos na nossa comédia de costumes. Nessa cena, por meio das réplicas de *Belarmino*, Oswald traz à cena alguns valores da aristocracia decadente no período de escritura da peça. No meio da cena, entra, estilizadamente, um ator que entrega um coco, símbolo tropical, à *D.Poloca*, saindo em seguida. Após a saída de *Belarmino*, na encenação, em uma cena litorânea (bebe-se água de coco e conversa-se à sombra de uma grande sombrinha), *D.Poloca* também expõe seus valores da aristocracia decadente da época da escritura da peça. Assim, questionada por *Abelardo I* sobre o motivo de tratar-lhe bem quando estão a sós e mal quando acompanhados, ela lhe explica que defende seu ponto de vista de família e de tradição, onde não caberia ser vista ao lado de um novo rico, a burguesia ascendente. Dois modelos que se contrapõem: o modelo aristocrático, que valoriza a linhagem, e o burguês, em que o *status* depende da acumulação de capital. *Abelardo I* a galanteia dizendo-lhe que poderia fazer-lhe a rainha do castiçal e ela responde ao galanteio salientando as diferenças que o separam:

ABELARDO I – E se eu a fizesse a Rainha do Castiçal?

D. POLOCA – Prefiro ser a neta da Baronesa de Pau-Ferro. A neta pobre e inválida que sempre viveu do pão dos irmãos e cujo resto da família foi salvo por um... intruso!

ABELARDO I – Por um intruso...

D.POLOCA – Que nos tira da ruína mas que tem que conhecer as diferenças sociais que nos separam [...]

[...]

D. POLOCA – O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a ventura de beijar as mãos de Sua Alteza a Princesa Isabel, ouviu? (ANDRADE, 2003, p.73-74).

A hipocrisia da sociedade de seu tempo é trazida à tona pela pena de Oswald. Na encenação, em seguida, ela decide colocar os pés na beira do mar. Isso é feito em cena utilizando-se de uma linguagem pautada na convenção. Não há mar, nem algum elemento cenográfico que o insinue. O ator que assume essa personagem utiliza-se de gestual representacional para presentificar, estilizadamente, essa relação de *D.Poloca*, que molha os pés, com a água do mar. Da mesma forma, *D.Poloca* visualiza um tatuí, que *Abelardo I* pega apenas de forma gestual, sem que haja qualquer elemento que insinue esse animal. Dessa maneira, outros signos, o atoral, por exemplo, funcionam como materialização, no espaço cênico, de ambiente fabular sugerido por Oswald em rubrica do início do ato.

Antes da entrada de *Heloísa* e de sua irmã, *Joana* (conhecida por João dos Divãs), na encenação, atores acrescentam ao espaço cênico uma espécie de banco e duas escadas. Collaço afirma que, “Além dos telões pintados, elaborados em papel ou em tecidos, o cenário revisteiro complementava-se com uma série de elementos móveis construídos, essencialmente, em madeira, e de fácil movimentação entre bastidores e cena” (2012, p.7). Essa mobilidade do cenário revisteiro é evocada aqui. *Heloísa* e *João dos Divãs* (Malu Galli) entram e sobem no banco, seguidas por uma espécie de *paparazzi*, que as fotografa. Esta traja figurino com toques masculinos. *Heloísa* brinca acerca dos possíveis “chifres” que *Abelardo I* a coloca, e ele se defende dizendo que em família não conta, o que ela responde dizendo que não aceitaria ser enganada com *Totó*. Também *João dos Divãs*, referência oswaldiana à sexualidade dessa personagem, é composta, na encenação, utilizando-se de signos de superfície, da tipificação ator-personagem. Na encenação, *Berlamino* volta à cena sobre um carrinho, apenas aludido por alguns materiais, empurrado pelo ameríndio, e *D. Poloca* faz seu tricô sentada na areia, que não é materializada por nenhum elemento do espaço cênico, mas aludida pelo painel e pelas relações estabelecidas no jogo cênico. *Abelardo I* pede carona no “pedalinho” de *Berlamino* para procurar o *Americano*. Os dois saem sobre o carrinho, simulando que pedalam, empurrados pelo ameríndio, enquanto *Heloísa* e *João dos Divãs* sobem e descem algumas vezes a escada, em uma movimentação que aparentemente não tem relação com a progressão fabular. O espaço cênico estabelece relações que se parecem às experimentações de Meyerhold e de algumas experimentações das vanguardas do início do século XX, que exploram aspectos da materialidade cênica, como o ritmo, planos espaciais, etc.

A cena seguinte congrega *Heloísa*, *João dos Divãs* e *D. Poloca*. Uma cena que coloca em confronto duas gerações de mulheres, uma ligada a velhos valores aristocratas, que prevêem moças recatadas, religiosas, e enlaces matrimoniais de forma a se manter a linhagem, e outra ligada a novos valores, emergidos ante a decadência econômica da antiga classe detentora do poder. Por fim, a relação entre as três é expressa em uma espécie de número musicado em que, ao som de uma música, elas executam uma seqüência de movimentos recheada de quiproquós. Entram, em seguida, no texto, *Abelardo I* e o *Americano*. Na encenação, porém, entra em cena apenas *Abelardo I*, que anuncia a chegada do hóspede. Novo número musical, agora ao som de Rock'n Roll. Mais uma materialidade díspare, que abre a obra para outro contexto, é convidada, por colagem/montagem, ao jogo, sendo justaposta no texto cênico, composto por uma “[...] diversidade de ritmos, do forró ao rock, da marcha nupcial à música popular brasileira, indo de Noel Rosa aos acordes de Claudinho e Bochecha (SALOMÃO, 200, p.D8). O *Americano* fala um português com sotaque estrangeiro. Durante essa cena, a música toca ao fundo e

as réplicas são emitidas em meio a uma espécie de coreografia. Esta tem fim apenas quando o hóspede sai de cena acompanhado por *João dos Divãs*, que o galanteia com uma brincadeira jocosa.

Totó, na encenação, entra em cena escandalosamente. O motivo é que o resultado da pescaria foi ter seus bombons e o anzol tirados por um peixe enorme, que, jocosamente, *Abelardo I* supõe tratar-se de um peixe-espada. *D. Poloca* sai para se trocar afim de se refrescar dos calores e leva *Heloísa* consigo. Na cena entre Totó e *Abelardo I*, aquele se lamenta por ter sido trocado por uma mulher do mangue. Na encenação, a cena assume linguagem melodramática servindo-se das réplicas hiperbólicas tecidas por Oswald. No fim da cena, outro número musical. Dessa vez, quebrando a lógica-causal, entram em cena *Heloísa* e *João dos Divãs* e cantam música que funciona como fundo musical do número. Coreograficamente, *Abelardo I* galanteia Totó. Durante o número musical, atores modificam de disposição os elementos que compõem o espaço cênico (as escadas e o banco). Ao final, saem as duas, bem como Totó, dizendo que irá para o seu quarto.

Depois, entra *Perdigoto* (Gustavo Gasparani), irmão de *Heloísa*, que, segundo *Abelardo I*, é um fascista colonial que veio tirar-lhe dinheiro. Ele traça calça preta com detalhe lateral, regata estampada e sobretudo. No texto de Oswald, ele chega de lancha no início do ato, o que é indiciado por um barulho de lancha que ocorre fora da cena, indicado em rubrica, e que é lido por *Abelardo I*, na primeira cena do ato, como a chegada de *Perdigoto*. Na encenação, a Companhia opta por outro mecanismo para indicar essa chegada. Ela não se dá no início do ato, mas na cena entre *D. Poloca*, *Heloísa* e *João dos Divãs*. Com um binóculo apontado para a plateia, lugar onde foi convencionado por *D. Poloca* como sendo mar, esta avista *Perdigoto* e acena para ele.

Perdigoto, na cena com *Abelardo*, fuma sobre o banco. Depois, *Abelardo I* sobe até o topo de uma das escadas e *Perdigoto* senta em um dos degraus de outra. Cria-se uma imagética com certa autonomia em relação à progressão fabular. *Perdigoto* pede quinhentas mil merrecas a *Abelardo I* para formar uma milícia fascista rural com o intuito de conter os colonos que estão cada dia mais insatisfeitos. Aquele supõe que *Perdigoto* gastará o dinheiro com jogo, seu vício, que, por não poder manter, passou à bebida, mas, ainda assim, o dá por julgar ser uma boa ideia, cópia do que se está fazendo nos países capitalistas em desespero e o ameaça pôr na cadeia caso a milícia não seja montada em uma semana. No decorrer dessa cena, na encenação, toda a família de *Heloísa* posiciona-se no banco ao fundo. Após pegar o dinheiro com *Abelardo I*, *Perdigoto* canta trecho de samba enredo de 1967 intitulado *São Paulo, Chapadão de Glória* e se junta a sua família. Por colagem/montagem, esse samba enredo é justaposto à materialidade do texto

oswaldiano trazendo ao jogo contexto díspare e próximo à primeira encenação dessa peça. Um dos atores toca um instrumento musical que serve de trilha para a cena e outro fotografa a família. Enquanto isso, à frente, *Abelardo I* emite réplica oswaldiana que caracteriza, sob a ótica desse personagem, a família de *Heloísa*, enumerando, para cada membro, seus desvios morais. Assim, a família tradicional aristocrata é desnudada.

Em seguida, um dos atores retira o banco e todos saem de cena, restando *Heloísa* e *Abelardo I*. Nessa cena, ele expõe suas hesitações quanto ao casamento com ela devido a família desta e se convence, no entanto, que mesmo *Perdigoto*, o mais degenerado dos irmãos de *Heloísa*, segundo ele, lhe será útil. Ela retira-se dizendo que vai brincar de jacaré com o *Americano*. Depois, ao som de corneta, entra *D. Poloca* acompanhada de um treinador. Por meio de convenção, ela nada. A aula de natação é insinuada pelo uso de óculos de mergulho, pelo gestual que representa braçadas dadas por um tipo de nado, e pelo suposto princípio de afogamento, quando *D. Poloca* cospe um pouco de água. Uma das escadas do cenário é retirada pelo treinador. *Abelardo I* pergunta à *D. Poloca* o que ela faria se ele se matasse e deixasse tudo para ela. Ela responde que iria à Petrópolis. Ele, então, diz que lhe proporcionará essa viagem a seu lado, e insinua que à noite terão uma noite de amor. Ela aceita e *Abelardo I* sai para ajeitar os preparativos, que incluem, a pedido dela, uns pés-de-moleque. Na encenação, a insinuação não fica apenas no plano verbal, pois, no final da cena, *D. Poloca* deixa que *Abelardo I* simule “chupar” os seus seios. Ao fim desse ato, como no primeiro, Oswald indica *tela*.

4.2.10 Uma barricada de Abelardos

Na encenação, ao invés do fechamento de cortina na passagem para o terceiro ato, recurso sugerido por Oswald e adotado na passagem do primeiro para o segundo, a Companhia opta por um número musical de transição e mudança de elementos do espaço cênico. Assim, não há fechamento de cortina e a mudança do espaço cênico ocorre na frente dos olhos da plateia, um recurso de revelação da encenação como constructo, à maneira das transições ocorridas dentro de um mesmo ato no Teatro de Revista, uma vez que estas mudanças ocorriam à vista do espectador. No final da última cena do segundo ato, a de *Abelardo I* e *D. Poloca*, é trazido à cena, por colagem/montagem, o hit *Só Love* de Claudinho e Buchecha¹¹⁸ lançado em 1998. Como a encenação estreou em 2000, podemos

¹¹⁸ Nome artístico da dupla de cantores formada por Claudio Rodrigues Mattos e Claucirlei Jovêncio de Souza.

dizer que a Companhia mais uma vez abre a encenação para seu contexto extracênico. Ao som desse hit, *D. Poloca* executa uma espécie de coreografia, saindo de cena enquanto cinco atores vestidos de calça preta, paletó preto, e óculos escuros entram tocando instrumentos de percussão ao fundo do palco. À frente, próximo da boca de cena, entra *Abelardo II*, trajando capa preta e revólver. O tecido do fundo é retirado, revelando o que estava por trás dele: o cenário do primeiro ato. *Abelardo II* coloca a escada, que fazia parte do espaço cênico do segundo ato, de forma a ficar caída. Os atores que tocam instrumentos de percussão assumem a boca de cena, ao mesmo tempo em que *Abelardo II* se dirige ao fundo e a iluminação diminui bastante de intensidade, chegando quase ao breu. Este derruba várias caixas e papéis que estão nos armários do cenário. No entanto, à diferença dos outros números, este está diretamente ligado à progressão fabular, pois a Companhia, por meio dele, presentifica uma ação que no texto ficamos sabendo apenas por réplica: *Abelardo II* roubara *Abelardo I* e deixara as marcas do crime. Essas marcas, no texto, fazem parte do espaço cênico, mas são construídas fora dos olhos da plateia. Assim, ao abrir-se a cortina para o terceiro ato, elas já estão lá. Na encenação, a Companhia opta pela transição por meio de número musical. Ela traz aos olhos da plateia a ação de *Abelardo II* que gera a modificação do espaço cênico.

Posteriormente, os atores saem e a marcha nupcial é emitida. *Abelardo II* sai de cena e ao som da marcha as portas de dois armários ao fundo, iluminados por várias lâmpadas em suas bordas, abrem-se e saem deles, vestidos para casar, *Abelardo I* e *Heloísa*. Ela traça “[...] um vestido branco longo e bordado combinando com seu véu diáfano, aludindo a uma possível pureza no meio do caos, e um conjunto de diadema/pulseiras/colares/brincos dourados cobertos de cristal para a festa de suas bodas [...]” (OLINTO, 2006, p.178). Já ele traça “[...] *smoking* preto, colete de *shantung* de seda em tons escuros ricamente adereçado, pronto para se casar, matar ou roubar [...]” (*idem*, p.178). O casal desfila como se estivessem na cerimônia de casamento até o centro do palco. Já no centro do palco, a cena passa a ter tom melodramático, em que os atores adquirem registro grandiloquente em seu trabalho atoral. A luminosidade da ilha tropical dá lugar à intensidade emotiva, que beira ao excesso, e à construção dramatúrgica à maneira do enredo de histórias policiais.

As réplicas de *Abelardo I*, no texto de Oswald e também na encenação, adquire aspecto hiperbólico. Ele está falido e por isso diz a *Heloísa* que ela deve procurar outro corretor, pois seu corpo não valeria nada nas mãos de um corretor arruinado, uma vez que se casariam para que ela pertencesse mais à vontade ao *Americano*. Assim, arruinado, ele não serviria mais a essa operação imperialista e será desmascarado, acabando morto ou preso. Ele encontra uma arma no cenário, deixada por *Abelardo II*. *Heloísa* está

desesperada, pois, segundo ela, não sabe trabalhar e acabará dançando no *Moulin Bleau*. Ele a consola afirmando que ela poderá casar com o ladrão. Ela pergunta com qual, pois o *Americano* não quer. *Abelardo I* sugere com o que deu a tacada final, *Abelardo II*, pois, de acordo com aquele, trata-se de um ladrão de comédia antiga.

No texto, *Abelardo I* chama à cena o *Ponto*, elemento presente no nosso teatro ainda na primeira metade do século XX. Dessa forma, Oswald abre seu texto para a cena do tempo de sua escritura, revelando elemento importante para urdidura teatral de seu tempo. Porém, ele o ressignifica dando-lhe *status* de personagem com possibilidade de interferência na fábula textual. *Abelardo I* pede ao ponto, seu *Cirineu*, que afaste dele o fósforo, referência à arma, o que este diz não poder fazer. Mas o autor não ligaria, replica *Abelardo I*. Esse pedido é contestado veementemente pelo *Ponto*, não devido ao autor, mas às leis do imperialismo, que não permitiria outro fim. Na encenação, opta-se pela não referência ao ponto. Porém, essa figura de interpelação de *Abelardo I* existe. Colocam-se nas extremidades do palco atores vestidos de preto, os mesmos que já interferiram na encenação em outros momentos.

Tanto no texto quanto na encenação, *Abelardo I* dirige-se diretamente à plateia, percebendo sua presença e convidando-a a assistirem a uma agonia alinhada, mais um elemento que abre o texto para o tempo da encenação. Esta cena do suicídio de *Abelardo I* é filiada ao futurismo por Magaldi (2006), devido ao uso do achado imprevisto por Oswald. No texto, Oswald indica fechamento do pano, que é seguido de emissão sonora de sete tiros de canhão. Quando reaberto o pano, *Heloísa* estaria jogada sobre a maca soluçando e *Abelardo I* caído na cadeira de rodas. Assim, Oswald opera por colagem/montagem para aludir ao suicídio de *Abelardo I*. O som de canhões evoca o tiro do revólver, sua posição na cadeira de rodas refere-se ao seu estado posterior ao tiro e o estado emocional de *Heloísa* revela que acontecera o esperado. Assim, o autor não entrega à plateia uma imagem completa, mas fragmentos que colados/montados dão seguimento à fábula textual. Também a Companhia opta por esse procedimento, mas com outros elementos de colagem/montagem. Na encenação, os atores da extremidade ganham o centro, ao redor de *Abelardo I*. Não há fechamento de cortina e o barulho de tiro é emitido por um instrumento de percussão tocado por um ator. Eles apontam armas de brinquedo para *Abelardo I* e as acionam, jorrando nele jatos de tinta vermelha. *Heloísa* encontra-se sobre um elemento do espaço cênico, criando, assim, níveis espaciais que ocupam planos diversos no espaço cênico. Ela chora enquanto ele é baleado simbolicamente na sua frente. Enquanto recebe os jatos de tinta, *Abelardo I*, por meio de linguagem corporal, reage como se levasse tiros até assumir o plano baixo. Uma imagética é proposta com atores ocupando os três planos e disposição inicial que se revela como composição. *Heloísa* desce chorando

exageradamente e se posiciona próximo a *Abelardo I*. Ao mesmo tempo os atores fecham as portas do armário ao fundo e saem de cena.

O telefone passa a tocar intermitentemente, aumentando o aspecto agonizante da cena, que é quebrado, no entanto, pela réplica de *Heloísa* acrescida na encenação, informando ao moribundo o fato de o telefone tocar. Ele pede a ela que não atenda, pois é o ladrão para se certificar de sua morte, um truque de cinema, segundo ele, utilizado no teatro por este não conhecer outro. Na encenação, há quebra da lógica-causal pelo fato de *Abelardo I*, “ensanguentado”, apresentar vigor na movimentação e na emissão de suas réplicas. Barulho na coxia indica a chegada de *Abelardo II*, que é apontada por *Abelardo I*. Atores trazem ao palco o tecido ao fundo que é utilizado para a projeção de imagens.

Abelardo II entra em cena com uma lanterna ao mesmo tempo em que no tecido são projetadas imagens dos locais onde ele ilumina. Esses locais e até mesmo personagens em que ele lança a luz da lanterna aparecem em primeiro plano nas imagens, como em um *close up* cinematográfico. As imagens foram gravadas anteriormente e não acontecem em tempo real. A movimentação do ator é sincronizada com elas de forma que as imagens projetadas sejam as áreas que ele ilumina no palco. Assim, o espectador tem acesso à justaposição dessas materialidades, tendo acesso a detalhes do espaço cênico aos quais não teria pela distância que a separa do palco. A imagem é revelada como produzida pré-encenação no momento em que *Abelardo I* dirige a lanterna para o lugar onde *Abelardo I* estava deitado, aparecendo no telão sua imagem ensanguentada. Porém, ele já não estava mais lá neste momento e ocupa, agora, o topo de uma escada.

Ausência quase total de luz, apenas alguns focos transitam pelo espaço cênico, além da lanterna. *Abelardo II* finge inocência, dizendo que fora curto circuito. Porém, *Abelardo I* o acusa, dizendo que ele é que quebrou, mas fizera bem, a conta de luz do mês passado fora muito alta. Este pede que se acendam todas as velas e refere-se à regressão da economia. A vela é assumida como símbolo dessa regressão e crise, em que a conta de eletricidade não pode ser paga. A Companhia estreia essa encenação no ano em que o país está passando pelos apagões devido à necessidade de racionamento da energia, o que empreende frescor ao texto de Oswald e que facilita a comunicação entre plateia e encenação, um texto que ainda tem muito a dizer à plateia de mais de 60 anos de sua escritura. Assim, a Companhia posiciona-se diante da realidade brasileira da época da encenação dessa peça escolhendo encenar um texto que lança dura crítica à realidade de seu tempo e que, conforme defendido acima, tem muito a dizer acerca do Brasil de 60 anos depois. Marcelo Olinto (Apêndice A) afirma que julgava, na época que propôs a encenação de *O Rei da Vela*, a pertinência de se encenar Oswald por ter relação com a realidade

brasileira daquele momento. Para ele, essa peça permitia estabelecer relações e diálogos com o que estava acontecendo: apagões, relações viciadas e corrompidas, etc. Esse é mais um ponto de diálogo entre a encenação da Companhia e a de José Celso, pois ambas utilizaram-se do texto de Oswald para falar acerca da realidade que lhes era contemporânea.

Em seguida, no texto de Oswald, *Abelardo II* faz-se de desentendido, e diz que pode ajudar *Abelardo I* chamando um médico ou um padre para que seja feito o casamento ainda. Pergunta por que ele fez isso, e por meio da réplica de *Abelardo I*, Oswald defende mais uma de suas teses sob a lente de sua leitura do marxismo: a de que o homem não tem importância, somente a classe, que fica apesar de sua morte. Assim, morreria o homem, no entanto, alguém o substituiria, nesse caso, *Abelardo II*. Os dois seriam uma espécie de barricada de Abelardos, em que um cai e o outro o substitui. Quanto ao casamento, *Abelardo I* diz que *Abelardo II* casará com *Heloísa* virgem, o que retoma o princípio de virgindade como um valor de troca no caso de matrimônio. Também em réplica de *Abelardo I*, Oswald defende a tese de que a família, como instituição, tem a função de conservação do capital nas mãos dos ricos por meio dos filhos legítimos, por isso a virgindade é tão importante.

Trilha sonora que indica tensão. Na encenação, as luzes dos armários ao fundo são acesas e alguns atores entram em cena pelas portas dos armários. Ao fundo, próximo a uma mesa, eles, juntamente com *Abelardo II*, manuseiam uma espécie de projeto, como se estivessem em um dia de trabalho normal. Enquanto isso, *Abelardo I* agoniza e deixa seu testamento a *Abelardo II*:

ABELARDO I – Sempre soube que só a violência é fecunda... Por isso desprezei essa contrafação. Cheguei a preferir o fascismo de Perdigoto. Mas agora eu queria outra coisa...

ABELARDO II – O comunismo...

ABELARDO I – Para te deixar um veneno pelo menos misturado com *Heloísa* e o Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?

[...]

ABELARDO I - [...] Somos... uma barricada de Abelardos! Um cai, outro o substitui, enquanto houver imperialismo e diferença de classes... (ANDRADE, 2003, p.102-103).

Por meio da réplica de *Abelardo I*, Oswald profetiza a implementação do comunismo e o fim do imperialismo e da luta de classes, pois o advérbio *enquanto* indica uma relação temporal de existências destes, havendo, um dia, a sua extinção.

Os atores reorganizam os elementos do espaço cênico no decorrer da cena. Um deles empurra *Abelardo I* para o chão e *Abelardo II* aponta a arma na direção do moribundo, ouvindo-se som de disparo de tiros. Há nesse momento a quebra da lógica consecutiva-causal, pois *Abelardo I* apresenta ainda vigor de movimentação e de emissão de suas réplicas, mesmo recebendo alguns tiros. *Abelardo I* afirma que não morre como um convertido, pois, se vê com simpatia a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas, é porque ela o vingará de *Abelardo II*. Este e *Helóisa* são cumprimentados pelos atores, pois irão casar-se. *Abelardo I* faz um último pedido de agonizante de classe: quer ouvir pela rádio as irradiações de Moscou. *Abelardo II* obedece, e ao ligar o rádio, está sendo transmitido *A Internacional*, usada como hino soviético de 1918 a 1944. Tanto Oswald, quanto a Companhia, justapõem um hino soviético, evocando por meio dessa materialidade a União Soviética como irradiadora das ideias ligadas ao comunismo, abrindo a obra para esse contexto. Enquanto o hino é emitido, *Abelardo I* emite réplicas tecidas por Oswald e editadas pela companhia utilizando-se de um microfone sobre uma espécie de carrinho empurrado por um ator, *Helóisa* efetua giro suspensa por outro ator, atores jogam bolinhas de papel em *Abelardo I* e *Helóisa* dança com *Abelardo II*.

Quando o hino para de ser emitido, convida-se ao texto cênico, pela justaposição, a emissão sonora, à maneira de transmissões radiofônicas, de notícia acerca de prisão pela CPI do narcotráfico de políticos e empresários acusados de participar de máfia. *Abelardo I* é coroado em meio a essa notícia. A materialidade cênica, assim, justapõe materialidade que abre o jogo cênico ao momento de sua encenação, revisitando o texto oswaldiano de maneira crítica, pois por meio da justaposição indica que depois de tantos anos o Brasil continua a estabelecer relações semelhantes àquelas apontadas por Oswald. Outra emissão convidada ao jogo é a do discurso evangélico radical, em que toda a solução está em Jesus. Uma radiografia de um Brasil que passa por sérios problemas sociais e envolto a discursos fatalistas de acomodação parece ser *O Rei da Vela* da Companhia. *Abelardo I* delira, enquanto, na encenação, uma espécie de orgia acontece, em que *Helóisa* passa nas mãos de vários atores.

Abelardo II enrola *Abelardo I* com a bandeira do Brasil, feita pela colagem de várias cédulas de dinheiro e que era parte do espaço cênico. O som de um instrumento tocado por um dos atores e a emissão de várias notícias de rádio compõem a sonoridade desse trecho da encenação. *Abelardo II* retira a coroa daquele e se autocoroa:

ABELARDO II – [...] A minha vida começa! (ANDRADE, 2003, p.107).

Na encenação, imagens são justapostas em vídeo projetado ao fundo: recortes de notícias de jornal impresso, dentre elas uma que se refere ao abandono do socialismo por um *petista* (como é designado membro do *Partido dos Trabalhadores*, partido que ocupava a presidência do Brasil na época de estreia da encenação e que continua ocupando na época de escritura desse trabalho) e uma que trata do aumento dos remédios, além de várias imagens históricas.

Enquanto são projetadas essas imagens na encenação, a fábula textual oswaldiana prossegue por meio da emissão de suas réplicas pelos atores que utilizam microfones. Há a emissão de uma música e, atendendo ao último pedido do moribundo, *Abelardo II* coloca uma pequena vela acesa a seu lado. Vários atores tocam instrumento de percussão, *Heloísa* dança freneticamente ao som dos instrumentos. No texto, após a morte de *Abelardo I*, ouve-se a marcha nupcial e os personagens do segundo ato, vestidos a rigor, fazem uma fila para cumprimentar o casal, sem dar atenção ao cadáver. O último da fila é o Americano, que emite a última réplica da peça antes da indicação *Tela*:

O AMERICANO – Oh! good business! (ANDRADE, 2003, p.109).

Magaldi (2004) afirma que essa réplica final do *Americano* aproxima este texto da nossa tradicional comédia de costumes. Na encenação, não é esse o final. A última réplica é a de *Abelardo II*:

ABELARDO II – Heloísa será sempre de Abelardo. É clássico! (ANDRADE, 2003, p. 108).

Depois da réplica, ao som dos instrumentos de percussão tocados por atores em cena, *Abelardo II* e *Heloísa* entram no armário ao fundo, mas não fecham suas portas. As luzes das bordas das portas do armário estão acesas. O novo casal, emoldurado pelo armário iluminado, olha em direção à plateia. Os atores ao fundo tocam instrumentos e imagens são projetadas em telão acima do armário. Ao invés de fechamento de cortina indicando fim da encenação, todas as luzes se apagam, restando apenas quatro velas acesas. Em seguida as luzes são acesas, inclusive as da moldura da caixa cênica e os

atores, ao som da música *Quebra-quilos* de Pedro Luís & A Parede¹¹⁹, agradecem à plateia, ao mesmo tempo em que são projetadas ao fundo os apoiadores da encenação.

¹¹⁹ Grupo musical mentor do Monobloco.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como na época da antológica encenação de *O Rei da Vela* do *Teatro Oficina* coube a Renato Borghi, um dos atores desse grupo, o convencimento do encenador José Celso Martinez Corrêa a enveredar-se na obra de Oswald, também coube a um ator da Companhia a proposição de Oswald como um próximo trabalho para o grupo. Referimo-nos a Marcelo Olinto, ator apaixonado pela obra do escritor, o que nos revelou em entrevista concedida para esse trabalho. Em seu espetáculo solo, *Como estou hoje*¹²⁰, Olinto faz referências a fragmentos textuais da obra desse autor. Esse espetáculo, estreado no final de 2013 no *Sesc Copacabana* e pertencente a uma trilogia de comemoração aos 25 anos de existência do coletivo, intitulada *Ethos Carioca*, é engendrado em nova fase do grupo – fase de reconfiguração após a saída do encenador Enrique Diaz, uma referência do teatro contemporâneo¹²¹. Nessa nova fase, o coletivo procura, para cada encenação, estabelecer parcerias artísticas. Assim, por exemplo, quem assina o texto e a encenação do solo do ator é João Saldanha.

Além de conceder a entrevista, esclarecedora de muitas questões, foi Olinto quem abriu ao pesquisador a sede da Companhia dos Atores, que atualmente não é mais administrada pelo grupo, sendo dividida com mais dois coletivos e recebendo por nome *Sede das Cias*. Ao pesquisador conferiu-se liberdade total de manuseio, bem como reprodução, dos materiais contidos no acervo. Foi emocionante poder ver de perto artefatos que são verdadeiros registros materiais dessas encenações, como por exemplo, a bandeira que fez parte da cenografia de *O Rei da Vela* e que atualmente ornamenta a sede, ou o caderno de Marcelo Olinto com esboços de figurinos de *A Morta*. Para mim, ator em processo de formação, ter tido a possibilidade de me aproximar e me debruçar no trabalho de um grupo tão maduro quanto à prática cênica, e ainda em atividade na atualidade, foi um sopro de inspiração e amadurecimento. Pude ampliar meu olhar sobre o fazer teatral, no que se refere tanto à práxis dramatúrgica quanto à cênica, considerando a pluralidade de mecanismos de composição da cena.

Uma das surpresas da aproximação dos textos dramatúrgicos de Oswald, sobretudo de *A Morta* e de *O Rei da Vela*, objetos desta pesquisa, foi a descoberta, em visitas realizadas ao acervo do centro de documentação da FUNARTE, de que, ao contrário do que comumente se pensa, os textos dramatúrgicos desse escritor ganharam concretização cênica algumas vezes ao longo da segunda metade do século XX. O material no acervo encontra-se organizado por dossiês e o pesquisador pôde digitalizar ou fotografar

¹²⁰Com atuação de Marcelo Olinto, texto e encenação de João Saldanha.

¹²¹Os outros espetáculos que compõem a trilogia são: *Laboratorial* e *Conselho de Classe*.

aquilo de que necessitou. Nessas visitas, foi comovente manusear recortes originais, que continham as marcas da passagem do tempo e que noticiavam/registram alguns pulsantes exercícios cênicos a partir das proposições dramáticas de Oswald em uma multiplicidade de tempo-espço. No entanto, nos compêndios tradicionais acerca do teatro brasileiro aos quais tivemos acesso, somente se menciona a encenação antológica do *Teatro Oficina*, o que, a nosso ver, contribui para a perpetuação da ideia de que o teatro oswaldiano é avesso à prática cênica.

Embora haja um ponto de vista tradicional sobre a dramaturgia oswaldiana, que teria por base de seus critérios avaliativos princípios mais próximos a um certo tipo de prática cênica – aquela realizada em um espaço definido, o palco italiano, que parte de um texto que centraliza a encenação, amarrando o palco às possibilidades do tempo presente e mobilizando signos de natureza diversa, mas em relação de redundância em prol de uma unidade estética e de significação – a poética conflituosa de Oswald e a sua compreensão particular de ação teatral mostram-se capazes de contribuir para a discussão acerca da teatralidade e escrita dramática correntes ainda na contemporaneidade. O alto grau de tensionamento dessa dramaturgia se dá entre uma forma teatral hiper estilizada e a veiculação de um sentido unívoco em defesa do socialismo.

Assim como Oswald, as encenações da Companhia dos textos desse escritor, encenações que se aproximam da teatralidade corrente na contemporaneidade, também questionam a relação de redundância e o princípio de unidade estética. No que tange a essa questão, a imagética de *A Morta* da Companhia é construída tendo em vista os princípios de autonomia e heterogeneidade, entendendo a cena como montagem de materialidades diversas. Não se busca ilustrar o texto, nem apreender uma visão homogênea oriunda deste, mas um diálogo com ele, ora ilustrando, ora contradizendo, ora tensionando o texto dramático ao texto da encenação, ora acrescentando camadas de significação, ora criando imagens totalmente autônomas em relação a ele e descoladas de uma necessidade de progressão fabular. Por exemplo, o elemento de duplicação de personagens, com suas marionetes correspondentes, proposto pelo escritor, aparece na encenação, mas à maneira da Companhia. Ao invés de literalmente marionetes, alguns atores suspensos no ar desenvolvem movimentação inspirada pela figura da marionete. Esta movimentação, ao mesmo tempo em que dialoga com um elemento do texto oswaldiano, não contribui para a progressão fabular e nem busca ilustrar o texto, preservando seu caráter autônomo. Efetivamente há um diálogo do coletivo com esse universo textual. A cena vai ganhando corpo à medida que os envolvidos na encenação vão adquirindo quereres com o texto de Oswald. As latências desse texto são levadas em consideração e as conquistas oswaldianas potencializam a construção da encenação. Os jogos propostos pelo escritor, sua poética,

são recebidas pela mundivivência do grupo. São recebidos, processados, misturam-se a questões teórico-práticos que inquietam o grupo, são acolhidos por sua linguagem, que possui um histórico de trabalho, contribuem para a construção dessa linguagem e dispara (ou fomenta) outros caminhos possíveis para a pesquisa da Companhia.

O rompimento com o princípio de unidade estética, assim como um elemento da poética oswaldiana, também constitui elemento da poética da Companhia, pois ela se utiliza de tratamentos estilísticos diversos em uma mesma encenação, um traço constante no processo criativo do grupo, de acordo com Sílvia Fernandes. Esse tratamento estilístico diverso pode ser observado, por exemplo, no dispositivo cênico da encenação de *O Rei da Vela*. Esse dispositivo cênico é composto, no primeiro ato, à semelhança do que Oswald propõe, no que se refere ao espaço, em rubrica do início do ato: um espaço que se compõe pela justaposição de vários elementos, indiciando a procedência desses elementos como originários de cobrança de dívidas e dispostos de forma a dar a sensação de amontoado. Já no segundo ato, podemos aproximar seu espaço cênico a uma composição pictórica, diferentemente do espaço cênico do primeiro. Seu dispositivo cênico neste ato assemelha-se à cenografia do Teatro de Revista, que era constituída por grandes telões pintados, criando-se um espaço bidimensional. Além disso, também à maneira do Teatro de Revista, em que as mudanças dentro de um mesmo ato eram feitas à vista do espectador, passando a ser mais um recurso cênico espetacular, há nessa encenação mutações do dispositivo cênico à vista do espectador, constituindo-se em mais um recurso cênico espetacular.

Se por um lado, este tratamento estilístico diverso não se restringe às encenações dos textos oswaldianos, por outro, o grupo identifica nos textos do escritor a convivência na mesma peça de diferentes tratamentos estilísticos. Ligado a isso se encontra um procedimento de extrema importância na poética do grupo: a paródia dos gêneros teatrais, que são mobilizados parodicamente durante a encenação e convivem no mesmo texto cênico. Em *O Rei da Vela*, além da paródia de gêneros teatrais, o grupo estende a operação paródica a gêneros de outros meios distintos, como a alusão a programas de auditório, advindos da televisão. Portanto, defendemos que a Companhia percebe, à sua maneira, a presença de procedimentos próximos à colagem e à montagem no texto oswaldiano e dá a sua resposta a isso, utilizando-se cenicamente destes mecanismos para a composição de seu texto cênico. Uma dramaturgia que propõe forma teatral hiper estilizada ganha concretização cênica pela Companhia, em consonância com o fazer teatral contemporâneo, por meio de texto cênico composto por estilhaços estilisticamente heterogêneos.

Oswald recorta um elemento de determinado contexto e o justapõe a outros oriundos do universo textual proposto pelo próprio Oswald, pondo em diálogo universos

distintos. Por um lado, a força que leva a esse contexto outro imprime ao texto camadas de significação, por outro, o próprio contexto é ressignificado pela materialidade textual, pois se, na colagem/montagem, o contexto primeiro não é anulado, ele empreende nova textualidade e significações ao justapor-se a outros elementos. O leitor/espectador é convidado a empreender idas e vindas intertextual, em que seu prazer se produz quando ele é obrigado a ativar processos cognitivos que o levam a interagir profundamente com o texto, descobrindo um universo maior que a realidade imediata da obra. Essa ressignificação, muitas vezes em *O Rei da Vela* acontece de forma paródica, pois o diálogo com o contexto outro tem a inversão irônica como forma de operação e a busca por um distanciamento crítico, tratando-se de uma repetição com diferença, em que se empreende um dialogismo subversivo.

Defendemos que estes procedimentos a que Oswald lança mão são afins a procedimentos de criação da Companhia e contribuem para a tomada de consciência e amadurecimento por parte dela de seus próprios mecanismos de composição. *O Rei da Vela* da Cia. parece uma grande brincadeira carnavalizada em que materialidades díspares, como músicas de natureza diversa, que vão desde MPB ao que se considera cultura de massa, recurso audiovisual, as réplicas do texto, a evocação de contextos diversos, por exemplo, o teatro de revista e o programa de auditório, são convidadas ao jogo, não isentamente, e o texto de Oswald seria mais uma dessas materialidades, talvez a que impulsiona e alimenta esse ímpeto antropofágico. A apropriação musical, nesta encenação, ocorre em tom parodístico, avacalhado, de total liberdade e isento de preocupação com a fidelidade à composição originária. A assinatura de Marcelo Neves para a função de *direção musical e música original*, indica que o grupo desejava brincar e apresentar adaptações musicais bem diferentes das fontes de origem, como por exemplo, o número musical com versão paródica do hit *Baile dos Passarinhos*. A encenação propõe interessante jogo, experimentado pelo pesquisador como espectador do registro em vídeo, de mobilização de músicas partilhadas no imaginário comum dos espectadores, mas reinventadas parodicamente, gerando o riso e uma aproximação do público ao universo da peça. Um espetáculo com inúmeras surpresas para o espectador a cada número musical.

O escritor modernista buscava uma nova função para o teatro, queria devolver-lhe o cunho de comunicador de massa, um teatro para estádios, feito para a massa popular. Se Oswald, em sua obra, fazia conviver o popular e o erudito, em busca de um teatro para a massa popular, na tropicália, momento de retomada e releitura da antropofagia oswaldiana, o que é considerado erudito não funciona como filtro de interdição, em uma prática que questiona de dentro os mecanismos mercadológicos da cultura de massa, abrindo o palco, inclusive, para o considerado *kitsch*. Afirmamos que essa vontade do escritor de fazer um

teatro para a massa popular reverbera na prática da Companhia, pois, em ambas as encenações dos textos do dramaturgo, pode-se observar a utilização de matrizes de composição da cena ligadas ao popular, como por exemplo, o melodrama e o circo-teatro. Em *O Rei da Vela*, salientamos que o grupo radicaliza essa opção pelo popular e, à maneira do momento tropicalista, o erudito não funciona como filtro de interdição. Os mecanismos de cultura de massa, como os programas da televisão e do rádio, são trazidos à cena por meio de paródia. Por meio desse procedimento, o grupo lança questionamento acerca dos mecanismos mercadológicos. Nesse aspecto, defendemos que esta encenação seria tributária do momento tropicalista.

Os textos desse dramaturgo, que estudamos nessa dissertação, foram escritos na década de 30 do século XX e se localizam em uma fase específica da produção literária do escritor, fase em que o autor adere ao Partido Comunista e sua obra passa a empreender forte posicionamento político conforme as ideias marxistas. Este teatro adota um caráter metalinguístico, crítico em relação ao teatro do seu tempo, e postula uma reorganização do que se considera um espetáculo teatral nacional. Absorvendo as tendências vanguardistas de fora e digerindo-as inteligentemente, questiona o nosso fazer tradicional e nos apresenta um novo modo de teatralizar. Uma atitude de radical transformação do conceito de teatralidade, de encenação e de representação do mundo. Cada qual à sua maneira, julgamos que ambas as encenações da Companhia dos textos oswaldianos empreendem posicionamento político, mas de forma diversa àquela empreendida pelo autor. Destacamos que, em *AMorta*, esse posicionamento do grupo se deu pela escolha de teatralização de um lugar inesperado, degradado e sem as mínimas condições para que um certo tipo ortodoxo de prática cênica acontecesse. Para a encenação na Fundação Progresso, um espaço não destinado inicialmente à prática cênica e composto por um conjunto de áreas semidestruídas na época, foi preciso que a Companhia investigasse mecanismos outros de composição da cena, mais adequados ao espaço escolhido, empreendendo também uma atitude de transformação do conceito de teatralidade e estabelecendo crítica aos meios de produção tradicionais do teatro. O discurso político, aqui, migra para a proposta radical de uso do espaço.

Oswald implode, em *A Morta*, algumas tradições solicitadas pelo edifício teatral italiano, como a separação bem delimitada entre palco e plateia, mas, embora seu discurso teórico posterior preveja um fazer que não cabe na estrutura italiana, aqui ainda, à maneira de Craig e Meyerhold, efetua implosões utilizando-se do espaço à italiana. Assim, Oswald relaciona-se antropofagicamente com as experimentações teatrais do início do século XX, como potência de alteridade, respondendo a elas, tanto na sua práxis dramaturgic quanto teórica sobre o teatro. A Companhia, a nosso ver, realiza um passo adiante, desvinculando-

se da estrutura à italiana e propondo uma espacialidade outra em sua encenação, tanto pela escolha do edifício que a abriga, quanto pela itinerância da plateia pelo edifício, o que quebra a imobilidade da relação palco-plateia. A análise do registro em vídeo não dá conta das sensações experimentadas nessa itinerância, pois a relação que o pesquisador estabelece com o registro é semelhante à estabelecida frente a uma moldura de palco italiano, nem do desconforto do espectador assentado em arquibancadas, conforme apontado por Bárbara Heliodora. O áudio do vídeo dessa encenação, em muitos momentos, torna quase inaudível as réplicas dos atores, o que pode ser indício da dificuldade na audição dos atores pelo espectador, mencionada pela crítica. O impacto que o espectador experimenta por estar em um edifício com características singulares não pode ser apreendido no vídeo, porém, podem-se fazer injunções munindo-se de outras fontes documentais, como, por exemplo, a entrevista do ator-figurinista Marcelo Olinto concedida para a elaboração dessa dissertação.

Trata-se de uma encenação que instaura um tempo-espaço próprio, em que as características do espaço que a abriga passam a constituir elemento de sua poética, o que a coloca em consonância com algumas práticas contemporâneas do teatro brasileiro da década dessa encenação. O dispositivo cênico dessa peça é construído na direção de uma poética do espaço cênico, uma inscrição de materialidades no espaço, em que a iluminação ocupa posição de destaque e em que o ilusionismo dá lugar à cena arquitetural na volumetria, comportando-se como suporte para o trabalho dos atores e para a enunciação de ideias. A Cia. propõe a exploração do caráter tridimensional do espaço cênico, criando planos diversos, abusando da materialidade na construção de uma espécie de instalação que possibilita ao ator uma ocupação não psicologizante, em que domina formas plásticas no espaço. As imagens do registro em vídeo impressionam quanto a essa instalação, revelando um trabalho primoroso das cenógrafas. Uma das cenas que mais capturou o nosso olhar foi o momento em que essa instalação possibilitou a descida de atores suspensos. No ar, eles desenvolveram formas plásticas possibilitadas por essa ocupação do espaço. O grupo elaborou constructos que privilegiaram a cena, entendida como um campo visual e sonoro.

Já em *O Rei da Vela*, o posicionamento político acontece de outra maneira. O grupo corta partes do texto, duplica outras, propõe novos jogos de significação, indicando que a postura do grupo, em relação ao texto oswaldiano, não é uma postura textocêntrica, de subserviência, em que a encenação é apenas uma iluminação ou apêndice dele. Nessa encenação foram suprimidas partes, não cenas inteiras, e o texto foi enxugado para que houvesse a diminuição da quantidade de discurso marxista. Porém, isso não significa que a Companhia se exima de posicionamento. Não por acaso, o grupo estreia a encenação de *O*

Rei da Vela, um texto que ainda tem muito a dizer à plateia de mais de 60 anos de sua escritura, no ano em que o país está passando pelos apagões devido à necessidade de racionamento da energia. O grupo posiciona-se diante da realidade brasileira da época da encenação dessa peça escolhendo encenar um texto que lança dura crítica à realidade de seu tempo e que tem muito a dizer acerca do Brasil ainda nos anos 2000. Também se pode observar posicionamento do grupo, nessa encenação, em relação aos mecanismos mercadológicos dos meios de comunicação de massa.

Por fim, o grupo se posiciona politicamente nessa encenação ao relativizar o distanciamento entre fábula textual e realidade pela incorporação de elementos do real, dirigindo a crítica de Oswald às relações econômicas da sociedade de seu tempo à realidade da época da encenação. Essa relativização ocorre pela incorporação na materialidade da encenação, por meio de vídeo, filmado e exibido de maneira a parecer que não há discrepância entre o tempo da filmagem e o tempo da exibição, do edifício que a recebe, expandindo o espaço cênico para um fora de cena real e prolongando a existência dos personagens para fora de cena. O real ganha aspectos do fabular e vice-versa. Por esse procedimento, não por acaso também, o edifício retoma algo de sua historicidade ao ser incorporado à encenação: ali já fora sede de uma importante instituição financeira, que possui diversas agências espalhadas pelo Brasil na época da encenação. Esse jogo com as instâncias do real e do ficcional, cujo distanciamento é relativizado por meio de justaposição, sendo o espectador impelido a estabelecer as ligações entre os elementos justapostos, gera humor, uma das características da Companhia dos Atores. Essa justaposição é um dos achados desse espetáculo, elemento que aproxima o espectador ao texto cênico e aciona o riso como ferramenta de questionamento, reação que de fato aconteceu no momento em que nós entramos em contato com o registro em vídeo. Como espectador, o pesquisador, ao estabelecer a ligação entre esse espaço, que já frequentou inúmeras vezes, e a encenação, teve por reação o riso. Assim, mesmo o grupo tendo optado por um espaço tradicional para esta encenação, à semelhança de Oswald a Companhia utiliza-se desse espaço tradicional para propor uma encenação mais próxima aos experimentos que enveredam por possibilidades outras. Se Oswald propunha prática dramática que intentava um agir na instância do real, o grupo, em *O Rei da Vela*, em consonância com práticas do fazer teatral contemporâneo, utiliza-se de recurso audiovisual para a incorporação do real à cena.

Nesse espetáculo da Companhia, a relação entre teatro e mídias aparece de três maneiras. Uma delas é a apropriação paródica de matrizes de composição da televisão e do rádio, pois, ainda que essas mídias não estejam presentes na encenação, elas são evocadas por meio da paródia de seu *modus operandi*. O grupo não aplica diretamente essas tecnologias midiáticas, mas se utiliza da estética dessas mídias como inspiração

reconhecível na estética da encenação, como, por exemplo, a alusão ao show de calouros e aos programas de auditório, verdadeiras máquinas de exploração de mazelas. A outra se dá pela incorporação de projeções audiovisuais no texto cênico, como, por exemplo, a denúncia de mazelas da época da encenação por meio da incorporação, na cena da morte de *Abelardo I*, de projeção em vídeo de notícias de jornais impressos. Isso aproxima o coletivo de experimentações contemporâneas, que, cada vez mais, apropriam-se, para a sua composição, de recursos técnicos à sua disposição. E isso se observa, principalmente, no uso de vídeos e de microfones, em uma gama variada de encenações. Em *O Rei da Vela*, a tecnologia invade a cena, mas sem suprimir completamente o convívio real do espectador com o ator. Nesse sentido, tem-se a cena, para nós uma das mais criativas do teatro brasileiro da atualidade, em que, enquanto os atores Marcelo Valle e Marcelo Olinto executam coreografia, projeta-se ao fundo vídeo com créditos da encenação. Essa convivência da tecnologia e presença real do ator no palco é um traço reiterado no espetáculo solo *Laboratorial*¹²². Nesse solo, um ator-performer manipula e controla diversas projeções ao longo da encenação. A terceira maneira de relação entre teatro e mídias que se dá em *O Rei da Vela* é a apropriação pela Companhia, na sua prática cênica, dos princípios norteadores do processo de criação de filmes, dentre eles, o princípio de montagem. Esse princípio aparece quando o grupo justapõe no vídeo imagens heterogêneas, como, por exemplo, na cena em que várias imagens de velas em situações diversas são justapostas no vídeo, ou quando o coletivo justapõe em uma mesma cena linguagens de natureza diversas, como na transição do segundo para o terceiro ato.

Observamos a existência de relação entre *A Bau a Qu*, *A Morta*, *Melodrama* e *O Rei da Vela*. A linguagem como fator de identidade em *A Bau a Qu* acabou levando ao “País da Gramática” de *A Morta*. Esta encenação retoma características daquela, desenvolvendo pesquisa que tem seu germe na primeira. Com a ideia tripartida encontrada tanto em *A Morta* (“País do indivíduo”, “País da gramática” e “País da anestesia”) quanto em *O Rei da Vela* (cada um de seus três atos parece possuir “vida própria”), confirmava-se uma tendência muito presente no trabalho do grupo: a multiplicidade de tratamentos estilísticos dentro do mesmo espetáculo. Enrique Diaz defende que o desejo de sair da torre de marfim e alcançar a praça pública era um desejo expresso em *A Morta*, de Oswald. Esse texto dramático encontrou o grupo saindo de um mundo de conexões linguísticas e poéticas em torno do acaso e da criação, em *A Bau a Qu*, e gerou, no grupo, inquietação acerca da seguinte questão: qual era a língua das massas? Obteve por resposta o espetáculo

¹²²Com atuação de Marcelo Valle, direção de Cesar Augusto e Simon Will e dramaturgia de Diogo Liberano.

Melodrama. Nesta encenação, não se tratava de levar à cena um texto do gênero melodramático, mas a incursão e estudo das questões relativas ao melodrama.

O *Rei da Vela*, por sua vez, desenvolve a pesquisa gestual do *Melodrama*, revelando a maturidade do investimento no treinamento corporal, iniciado nos primeiros estudos do coletivo, em que a fisicalidade, o ritmo e a musicalidade aliam-se ao humor e ao deboche a serviço da crítica da realidade brasileira. Ainda que as duas encenações dos textos de Oswald pela Companhia mantenham continuidade de pesquisa de alguns aspectos, como por exemplo a fisicalidade do trabalho atoral e o tratamento estilístico diverso na mesma encenação, elas são bem distintas com relação a outros aspectos. Apontaríamos o *Melodrama* como um marco que indica uma caminhada do grupo por caminho diverso da pesquisa anterior, da qual *A Morta* faz parte, desembocando em *O Rei da Vela*. Porém, o *Melodrama* é uma resposta da Companhia às inquietações geradas na lida com o texto oswaldiano. No segundo momento que a Cia. entra em contato com a dramaturgia desse escritor, ela acentua matrizes de composição ligadas ao humor e ao popular, como a paródia e a linguagem melodramática, já esboçados em alguns momentos de *A Morta* e desenvolvidos em *Melodrama*.

A importância crescente da dramaturgia do ator na Companhia dos Atores manifesta-se já em *A Morta*. Nessa encenação, observamos um espaço amplo de criação atoral, em que sua dramaturgia corporal é matéria de extrema importância, possibilitando aos atores/performers, inclusive, alguns momentos de solos e duetos corporais. Esses momentos, na nossa opinião, são de beleza ímpar – singelos e de extrema poeticidade. Essa importância da dramaturgia do ator é reiterada nos dois espetáculos solos da Companhia que presenciamos no final de 2013 – *Laboratorial* e *Como estou hoje*. Estes espetáculos solos elegem o ator como figura central. É ele quem tem a possibilidade de mobilização e vetorização dos estímulos materiais e imateriais na composição de uma tessitura cênica. Com o desenvolvimento de uma nova dramaturgia, em que cada elemento é independente entre si e não se resume ao texto dramático, é possível pensar o corpo do ator como possibilidade de criação de linguagens cênicas. Novamente Oswald ecoa nessa prática cênica, pois, como mencionado, o autor propõe uma dramaturgia pautada na autonomia e heterogeneidade. Se pensarmos, ao invés de sentido, fluxos de energia, poderíamos perceber, em alguns trechos dessa encenação, composição que engendra uma dramaturgia corporal, mobilizando fluxos de energia e indo além da busca pela constituição de um sentido prévio advindo do texto dramático. Outros fatores estão em jogo, que não a busca pela constituição de uma mimesis realista e psicológica, entendida como o desejo de empreendimento de uma fatia de vida à semelhança da realidade: a exploração das

materialidades do corpo, por meio dos elementos que constituem a linguagem do movimento (Peso, Espaço, Tempo e Fluxo).

O ator na Companhia não é um intérprete que busca um equivalente na vida real, um personagem com circunstancialidade definida. Há em várias encenações do grupo a valorização da linguagem dos gestos, constituindo momentos de teatro-dança. Destacamos, nesse sentido, a influência da dança-teatro de Pina Bausch e, de certa forma, a atualização pelo coletivo de alguns princípios da biomecânica de Meyerhold. Um deles seria o princípio diretor da atuação, que se torna plástico, ao invés de psicológico. Também, essa imbricação entre teatro e dança pode ser filiada às conquistas do momento tropicalista, pois, neste momento, a redescoberta da antropofagia literária do escritor modernista funciona como um dos pontos fundamentais de interseção cultural entre linguagens artísticas distintas, conquista importantíssima para o teatro brasileiro desse período e que continua a reverberar nas práticas cênicas da contemporaneidade, dentre essas, as encenações da Companhia dos Atores.

Se a dança imbrica-se de tal forma ao trabalho atoral em alguns espetáculos da Companhia, dentre eles *A Morta*, de forma a criar algo híbrido cuja natureza não permite sua separação, em *O Rei da Vela* a dança é assumida como linguagem autônoma, conforme indicia a necessidade da assinatura da função *Coreografias* constando na ficha técnica. As coreografias, aqui, estão ligadas à constituição de atrações, que possuem autonomia no que se refere a sua relação entre si e sem preocupação de progressão da fábula, à maneira do teatro de revista, um gênero de teatro musicado e uma das referências dessa encenação. Na sua maioria, as coreografias desse espetáculo são paródicas e alegres, constituindo números que contagiam e empolgam o espectador. Parecem ter por principal função o entretenimento, porém, desnudam os mecanismos mercadológicos dos meios de comunicação de massa. Essa autonomia da dança, no entanto, não é privilégio desta encenação na trajetória da Companhia, pois, por exemplo, já em 1995 consta na ficha técnica de *Melodrama* esta função. Em alguns momentos da encenação de *O Rei da Vela*, o trabalho atoral envereda pela caricatura, entendida como descrição imagética subjetiva em que se destacam características físicas ou subjetivas do que é caricaturado. A movimentação é estilizada e a imagem cênica põe em destaque características físicas, psicológicas e sociais desses personagens. Com uma interpretação mais impostada, os atores da Companhia utilizam-se da linguagem melodramática, evocando, além de sua presença no teatro, seus frutos em dois meios de comunicação distintos: a radionovela e a telenovela.

6 REFERÊNCIAS

ALBINATI, Alana Saiss; BAFFI, Diego Elias. **Teatro físico: nem Barba, nem Bournier**. In: O Mosaico. Revista Pesquisa em Artes Cênicas. N.8. jul./dez., 2012. P.102-113. Disponível em:http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/COMUNICACAO_2013/Publicacoes/O_Mosaico/O_Mosaico8_8_Albinati_Baffi.pdf. Acesso em: 12 set. 2013.

ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropófago. In:ROCHA, João César de Castro & RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?:Oswald de Andrade em cena**. SP: É Realizações, 2011b. P. 27-31.

_____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. In:ROCHA, João César de Castro & RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?:Oswald de Andrade em cena**. SP: É Realizações, 2011a. P. 21-25.

_____. Do Teatro, que é bom... In: **Ponta de Lança**. 5ª ed. São Paulo: Globo, 2004. P. 151-161.

_____. A Morta: Ato lírico em três quadros. In: **Panorama do Fascismo/ O Homem e o Cavallo/ A Morta**. São Paulo: Globo, 2005. P.175-237.

_____. **O Rei da Vela**. São Paulo: Globo. 2003.

_____. Prefácio. In: **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: 1933. P.43-46. Edição integral impressa pelo Círculo do Livro.

ANDRADE, Marília de. Oswald e Maria Antonieta – Fragmentos Memórias e Fantasia. In: **Antropofagia hoje?** Oswald de Andrade em Cena. Jorge Ruffinelli e João Cezar de Castro Rocha (orgs.). São Paulo: É Realizações, 2011. P.32-45.

ARBEX, M. Intertextualidade e intericonicidade. In: ARBEX, M.; OLIVEIRA, L.C.V.. (Org.). **I Colóquio de Semiótica**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras -UFMG, 2003.

ASLAN, Odete. Os fatores de explosão no século XX. In: **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2005, p.89-248.

AVELAR, Idelber Vasconcelos. A Morta de Oswald de Andrade: A Emergência de uma mimesis Paradoxal no Teatro Brasileiro. In: **Latin American Theatre Review**, v. 29, n. 1, p. 21-37, 1995.Disponível em: <<https://kuscholarworks.ku.edu/dspace/bitstream/1808/3138/1/latr.v29.n1.021-037.pdf>>.Acesso em:13 out. 2013.

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. In: **O teatro da morte:** Tadeuz Kantor. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008. P.XXV-XLIV.

BARROS, André Luiz (s. d.). Enrique Diaz e a Cia. dos Atores estréiam nova montagem de *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, peça-chave do moderno teatro brasileiro. In: **Bravo**. P.116-118.

BOAVENTURA, Maria Eugenia. **O Salão e a Selva:** uma biografia ilustrada de Oswald de Andrade. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; São Paulo: Editora Ex Libris, 1995.

BOCCIONI, Umberto. **Manifesto técnico da pintura futurista**. 1910. Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:1oW2prNDIqwJ:www.artevisuale>

nsino.com.br/index.php%3Foption%3Dcom_docman%26task%3Ddoc_download%26gid%3D55%26Itemid%3D22+&cd=1&hl=pt-BR&ct=clnk&gl=br>. Acesso em: 27 nov. 2013.

BOLOGNESI, Mario Fernando. Circo e teatro: aproximações e conflitos. **Revista Sala Preta**. v.6, n. 1 (2006). P.9-19. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/160/158>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CAFEZEIRO, Edwaldo; GADELA, Carmem. A Semana: Mário e Oswald em Busca do Muiraquitã. In: **História do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ:EDUERJ:FUNARTE, 1996. P.379-421.

CAMPOS, Haroldo de. In: *Revista Colóquio/Letras*. Da razão antropofágica : a Europa sob o signo da devoração. In: **Ensaio**, n.º62, Jul. 1981, p. 10-25. Disponível em: <<http://colquio.gulbenkian.pt/bib/sirius.exe/issueContentDisplay?n=62&p=10&o=p>>. Acesso em: 08 ago. 2013.

CANO, José Ricardo. O riso sério: um estudo sobre a paródia. Cadernos de Pós-Graduação em Letras. Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 83-89, 2004. Disponível em: <http://www.mackenzie.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_4/009.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.

CARLSON, Marvin. A cidade como teatro. In: **O Percevejo on line**: periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. Vol. 04. N.º01. Agosto-dezembro de 2012. P.1-22. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2412>>. Acesso em: 08 out. 2013.

CARONI, Italo. Introdução. In: ZOLA, Emile. **O Romance Experimental e O Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979. P.11-21.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões. Um lugar na história contemporânea: o teatro ideológico de Oswald de Andrade. In: **O Percevejo**: Revista de teatro, crítica e estética. N.º.4. 1996. P. 34-41.

CASCAES, Laura Silvana Ribeiro. A música ea dança no teatro de revista carioca. In: **Música Popular em Revista**, v. 2, 2013. Disponível em: <<http://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/article/view/72/109>>. Acesso em: 30 set. 2013.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. A mármore e a murta: sobre a inconstância da alma selvagem. In: **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2011. P. 183-264.

CASTRO, Roberto C. G. A paixão e os dramas de Abelardo e Heloísa. In: *Jornal da Usp. Filosofia*, 13 a 19 de agosto de 2007. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2007/jusp805/pag1011.htm>>. Acesso em: 31 out. 2013.

COLLAÇO, Vera. Entre telões e cortinas: a féerie cenográfica do musical revisteiro. In: **O Percevejo Online**. V. 4, n. 1, 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/2403/pdf_652>. Acesso em: 30 set. 2013.

CORRÊA, José Celso Martinez. **Zé Celso Martinez Corrêa Primeiro Ato**: Cadernos, Depoimentos, Entrevistas (1958-1974). São Paulo: Editora 34, 1998.

CORRÊA, Roberto Lobato. O espaço Urbano. São Paulo, SP: Ática, 2003.

Correio do Povo, Porto Alegre, 21 maio 1982.

COSTA, Cândida Rosa Ferreira. Carnaval, Samba e Comunicação no morro da Mangueira. In: Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação, 26, 2003, Belo Horizonte. Disponível em: <<http://www.academiadosamba.com.br/monografias/candida.pdf>>. Acesso em: 30 jul. 2013.

COSTA FILHO, José da. Enrique Dias: o jogo dos clichês e superfícies. In: **Teatro contemporâneo no Brasil**: criações partilhadas e presença diferida. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. P.155-170.

Diário de Natal, Natal, 16 fevereiro 1984.

D'AVERSA, Alberto. O Rei das Velas de Oswald de Andrade – II. In: **Diário de São Paulo**, 26/09/1967.

DIAZ, Enrique. Em companhia. In: **Na Companhia dos Atores**: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores. Org. Enrique Diaz, Fabio Cordeiro e Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006, p.21-34.

_____. *O retrato do Brasil*. Muniz, Alethea. Correio Braziliense, Brasília, 11 novembro 2000. P.30.

DIAZ, Enrique; CORRÊA, José Celso Martinez. O terceiro ato de um certo Brasil. In: **O Globo**, p.2, 23 jan. 2000.

DINIZ, Júlio. **Antropofagia e tropicália: devoração/devocão**. Núcleo de estudos em literatura e música, 2007. Disponível em: <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/NELIM/ensaios_artigos/julio_antropogafiaetropicalia.pdf>. Acesso em: 30 nov. 2010.

EISENSTEIN, Serguéi M. Montagem das atrações. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983a. P. 189-198.

_____. Método de realização de um filme operário. In: XAVIER, Ismail (Org.). **A experiência do cinema**: antologia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983b. P. 199-202.

_____. Palavra e imagem. In: **O Sentido do Filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. P. 13-50.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. **Oswald**: Itinerário de um Homem sem profissão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1989. 218 páginas.

Estado de Minas, Belo Horizonte, 22 fevereiro 1983.

FARIA, João Roberto. **O Teatro na Estante**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

FAUSTO, Carlos. Cinco Séculos de Carne de Vaca: Antropofagia Literal e Literária. In: ROCHA, João César de Castro & RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?**:Oswald de Andrade em cena. SP: É Realizações, 2011. P. 161-169.

FERNANDES, Sílvia. O Discurso Cênico da Companhia dos Atores. In: **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 131-150.

_____. Teatros do Real. In: **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 83-86.

FERNANDES, Ciane. A Dança-Teatro: preparo e pesquisa em movimento. In: **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2.ed. São Paulo: Annablume, 2006. P.27-49.

FERRAZ, Jossane Formentão Vieira. Dança, teatro e suas relações históricas. In: 7º Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Arte do Paraná. Anais eletrônicos. P.291-294. 2012. Disponível em: <http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/7SeminarioPesquisaArtes_AnaisEletronicos_Integra.pdf#page=291>. Acesso em: 12 set. 2013.

FIGUEIREDO, Vera Follain de. Antropofagia: uma releitura do paradigma da razão moderna. In: ROCHA, João César de Castro & RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?:Oswald de Andrade em cena**. SP: É Realizações, 2011. P. 389-397.

Folha de São Paulo, São Paulo, 15 fevereiro 1978.

FREITAS, Nanci de. **O Homem e o Cavalo**: montagem e monumentalidade na estética teatral oswaldiana. 2006. Tese (Doutorado em Teatro). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

FURTADO, Marli Terezinha. Bertolt Brecht eo teatro épico. Fragmentos: Revista de Língua e Literatura Estrangeiras, v. 5, n. 1, 1995.

GARDIN, Carlos. **O teatro Antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

_____. GARDIN, Carlos. A Cena em Chamas. In: **Panorama do Fascismo/ O Homem e o Cavalo/ A Morta**. São Paulo: Globo, 2005. P.161-174.

GEORGE, David. A montagem de O Rei da Vela. In: **Teatro e Antropofagia**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985.P. 45-60.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

HAUSSEN, Doris Fagundes. Rádio brasileiro: uma história de cultura, política e integração. In: PIOVESAN e BENETON (orgs.).**Rádio: Sintonia do Futuro**. São Paulo: Paulinas, 2004. P. 51-62.

HELIODORA, Bárbara. Um Oswald que não deve ser ressuscitado In: **O Globo**. Terça-feira, 15 de setembro de 1992. Segundo Caderno, p.2.

<<http://www.fundicaoprogresso.com.br/page/afundicao.aspx>>. Acesso em: 17 jun. 2013.

<<http://www.bb.com.br/portalbb/page509,128,10002,0,0,1,1.bb?codigoMenu=10662&codigoNoticia=18025&codigoMenu=10662>>. Acesso em: 18 de jul. 2013.

<<http://www.bb.com.br/portalbb/page504,128,10003,0,0,1,1.bb?codigoMenu=10663&codigoNoticia=29185&codigoMenu=10663>>. Acesso em: 18 de jul. 2013.

ISER, Wolfgang. O Jogo do Texto. In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. P. 105-118.

ISAACSSON, Marta. Cruzamentos históricos: teatro e tecnologias de imagem. Artcultura, v. 13, n. 23, 2012. P. 7-22. Disponível em:

<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/viewFile/15120/8511>. Acesso em 29 out. de 2013.

JORGE, Sônia. **A implantação do rádio no Brasil e sua relação com os projetos de inserção do país na modernidade.** Disponível em <http://www.uss.br/pages/revistas/revistacaminhosdahistoria/revistahistoria2009/revistaeletronica/arquivos/ARTIGO_SONIA_JORGE.pdf>. Acesso em: 29 out. 2013.

Jornal da Tarde, São Paulo, 25 outubro 1974.

Jornal de Brasília, Brasília, 22 junho 1978.

KOPELMAN, Isa; GUINSBURG, J. Apresentação. In: **O teatro da morte:** Tadeuz Kantor. Textos organizados e apresentados por Denis Bablet. São Paulo: Perspectiva, 2008. P.XVII-XIX.

KOSOVSKI, Lidia. Fugas Cariocas – um dossiê digital. In: **Comunicação e espaço cênico:** Do cubo teatral à cidade escavada. 2001. Vol.2. P.227-267. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

LEHMANN, Hans-Thies. Imagens corporais pós-dramáticas. In: **Teatro pós-dramático.** São Paulo: Cosac Naify, 2007. P. 339-361.

LEMOS, Ana Heloísa da Costa. O processo decisório de criação do Centro Cultural do Banco do Brasil. In: **RAP.** Vol.31. nº4. Rio de Janeiro. 1997. P. 266-282. Disponível em:<<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/7894/6561>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

LIMA, Luiz Costa. Prefácio à segunda edição. In: In: LIMA, Luiz Costa (Org.). **A Literatura e o leitor:** textos de estética da recepção. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. P.09- 36.

LIMA, Mariângela Alves de. Um hábil desfile de bons personagens. In: **O Estado de São Paulo.** Caderno 2, 21/07/2000, p.D9.

LUIZ, Macksen. Versão morna da iconoclastia. In: **Jornal do Brasil,** Rio de Janeiro, p., 12 fev. 2000.

MAGALDI, Sábado. Teatro: Marco Zero. In: **Teatro Sempre.** São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 135-141.

_____. Dramaturgia para atores. In: **Panorama do Teatro Brasileiro.**6.ed. São Paulo: Global, 2004a. P.191-206.

_____.O Rei da Vela: O País Desmascarado. In: **Moderna Dramaturgia Brasileira.** São Paulo: Perspectiva, 2005. P.3-11.

_____. O Teatro Moderno. In: **Teatro Sempre.** São Paulo: Perspectiva, 2006. P. 49-64.

_____.**Teatro da Ruptura:** Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004b.

MANIFESTO dos pintores futuristas. Disponível em: <<http://www.uel.br/projetos/artetextos/textos/pintoresfuturistas.htm>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto dos dramaturgos futuristas. In: **Deserto D'Alama**, 2003. Disponível em: <<http://panurge.blogspot.com.br/2003/06/manifesto-dos-dramaturgos-futuristas.html>>. Acesso em: 27 nov. 2013.

MARCOLINO, Francisco Fábio Vieira. Antropofagia e Paródia em *O Rei da Vela* de Oswald de Andrade. In: **Anais do II Seminário Nacional de Literatura e Cultura**. Vol. 2. 2010. Disponível em: <http://200.17.141.110/senalic/II_senalic/textos_completos/Francisco_Fabio_Vieira_Marcolino.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2014.

MARQUES, Isabel A. Revisitando a dança educativa moderna de Rudolf Laban. **Sala Preta**, v.2, n.1, 2011. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF02/SP02_038_marques.pdf>. Acesso em: 12 set. 2013.

MARQUES, Maria de Fátima dos Santos. A colagem nas artes visuais e suas possibilidades de ensino no cotidiano escolar. Universidade Aberta do Brasil. 2010. Disponível em: <http://bdm.bce.unb.br/bitstream/10483/5574/1/2012_MariadeF%C3%A1timadosSantosMarques.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2013.

MARTINS, Gabriela Rabello; OLIVEIRA, Márcio Piñon. **O que está acontecendo com a Lapa? Transformações recentes de um espaço urbano na área central do Rio de Janeiro – Brasil**. 2008. Disponível em: <<http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal12/Geografiasocioeconomica/Geografiaurbana/144.pdf>>. Acesso em: 04 jun. 2013.

MERISIO, Paulo. Confluências com o melodrama dos circos-teatros: pantomima, commedia dell'arte e o Boulevard du Crime. In: **Revista Sala Preta**. v. 6, n. 1 (2006). P. 45-53. Disponível em: <http://www.eca.usp.br/salapreta/PDF06/SP06_05.pdf>. Acesso em: 26 jun. 2013.

MORAES, Drica. O espaço vazio (ou o branco do papel). In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (Org.). **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos Atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. P. 161-163.

MOSER, Walter. A paródia: moderno, pós-moderno. *Remate de Males*, v. 13, 1992. P. 133-145. Disponível em: <<http://espea.iel.unicamp.br/revista/index.php/remate/article/viewFile/3078/2557>>. Acesso em: 28 out. 2013.

MOURA, Regina. REINVENÇÃO DA FANTASIA: ASPECTOS DO FIGURINO NA CHANCHADA. In: **Anais do 3º Colóquio de Moda**. 2007. Disponível em: <http://coloquiomoda.hospedagemdesites.ws/anais/anais/3-Coloquio-de-Moda_2007/1_03.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.

NETO, Walter Lima Torres. Sobre o trabalho com o espaço teatral. In: **O Percevejo on line**: periódico do programa de pós-graduação em artes cênicas PPGAC/UNIRIO. Vol. 04. Nº 01. Janeiro-julho de 2012. Disponível em: <http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/viewFile/2400/pdf_648>. Acesso em: 08 out. 2013.

NINI, Beltrame Valmor; AMADOR, Paula Rojas. Interpretação do ator na estética “não-realista”. In: **Da Pesquisa**: revista do centro de artes da UDESC. Vol. 03. Nº01. Agosto de 2007 a julho de 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/paulorojas_nini.pdf>. Acesso em: 13 out. 2013.

O Globo, Rio de Janeiro, p.2, 23 jan. 2000.

OLINTO, Marcelo. Figurino como narrativa. In: DIAZ, Enrique; OLINTO, Marcelo; CORDEIRO, Fabio (Org.). **Na companhia dos atores**: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. P.167- 182.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. Minha Arte na Vida: uma apresentação da arte no teatro na vida de Eisenstein. In: **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008a. P.1-17.

_____. Teatro de Esqueletos. In: **Eisenstein ultrateatral**: movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein. São Paulo: Perspectiva, 2008b. P.81-130.

PAIVA, Cristina. Além da teoria da montagem de Eisenstein: princípios gerais da construção de obras de arte. In: **Tessituras & Criação**. Nº. 2, Dez. 2011. P.40-51. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/tessitura>>. Acesso em 12 ago. 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
PEÇA O Rei da Vela ganha nova montagem no TBC. **Diário Popular**, São Paulo, 7 julho 2000, p.5.

PETERS, Ana Paula. O regional, o rádio e os programas de auditório: nas ondas sonoras do Choro. Revista eletrônica de musicologia, v. 8, 2004. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/_REM/REMV8/regional.html>. Acesso em: 29 out. 2013.

PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro: entre tradição e vanguarda**: Meyerhold e a cena contemporânea. Org. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **O teatro brasileiro moderno**. 2.ed. 2ª reimpressão. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RABELO, Júlia D'Ávila; SILVA, Marcus Vinicius Tardin da. **A Adaptabilidade da Análise Ativa em Esperando Godot: uma perspectiva de composição para a personagem não-realista**. 2008. Trabalho de conclusão de curso (Artes Dramáticas). Centro Universitário da Cidade do Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.universidade.edu/cursos/graduacao/artesdram/pdf/prodacademica/adaptabilidade_e_godot.pdf>. Acesso em: 13 out. 2013.

RAMOS, Alcides Freire. Historiografia do cinema brasileiro diante da fronteira entre o trágico eo cômico: redescobrimdo a chanchada. In: **Fênix— Revista de História e Estudos Culturais**, p. 1-15, 2005. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF5/ARTIGO%20%20-%20ALCIDES%20FREIRE%20RAMOS.pdf>>. Acesso em: 28 out. 2013.

“REI da Vela” abriga musicalidade. **Folha de S. Paulo**, 7 julho 2000, p.E12.

REIS, Luiz Felipe. Cai o pano: apesar da projeção internacional, a Cia. dos Atores anuncia falência e o iminente fechamento de sua sede. In: **O Globo**. Segundo Caderno, 30/07/2010.

_____. O fim de uma longa e prolífica parceria. In: **O Globo**. Segundo Caderno, 20/10/2012, p.12.

RIBAS, Cristina. Uma escrita-no-ar. In: **Na Companhia dos Atores**: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores. Org. Enrique Diaz, Fabio Cordeiro e Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. P. 65-74.

ROCHA, Gilmar. "Eternos Vagabundos": malandros, palhaços e caipiras no mundo da chanchada. In: **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História, v. 43, 2012.

ROCHA, João Cesar de Castro. Uma Teoria de exportação? Ou: "Antropofagia como Visão de Mundo. In: ROCHA, João César de Castro & RUFFINELLI, Jorge (Orgs.). **Antropofagia hoje?**:Oswald de Andrade em cena. SP: É Realizações, 2011. P. 647-668.

ROGÉRIO, A. dos A.;O Interdiscurso marxista na obra O Rei da vela Oswald de Andrade. Disponível em: <http://www.foz.unioeste.br/~eventos/sepecel/artigos_sepecel_2009/Letras/Diniz.pdf>. Acesso em: 28 out. 2013.

ROSENFELD, Anatol. O teatro épico de Brecht. In: **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2010. P. 143-174.

SALOMÃO, Marici. Renovado, 'O Rei da Vela' volta à sua origem. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 7 julho 2000. Caderno 2, p.D8.

SANTOS, Fabio Cordeiro dos. **Processos criativos da cia. dos Atores**.2004. Dissertação (Mestrado em Teatro). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

SCORALICK, Kelly. **Das ondas do rádio para as antenas da TV**. 2008. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/6o-encontro-2008-1/Das%20ondas%20do%20radio%20para%20as%20antenas%20da%20tv.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

SEIXAS, Victor de. No glossário: o que é teatro físico? In: **Mimus**: revista on-line de mímica e teatro físico. Ano 01, nº1. Fev. 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/glossario2.pdf>>. Acesso em: 08 out. 2013.

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

SILVA, Erminia.Arthur Azevedo e a teatralidade circense.In: **Revista Sala Preta**. v.6, n.1(2006).P.35-44. Disponível em: <<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/article/view/163/161>>. Acesso em: 26 jun. 2013.

SIMÕES, Alex Caldas. A configuração do gênero caricatura: uma abordagem sistêmico-funcional. In: **PROLÍNGUA**, v. 6, n. 2, 2011.Disponível em: <<http://www.ies.ufpb.br/ojs2/index.php/prolingua/article/view/13566/7710>>. Acesso em: 02 nov. 2013.

SOUZA, Kalisy Cabeda de. Dramaturgia corporal: em busca de um *Corpo Virtual*. In: **Revista aSPAs**. vol. 2, n.1, dez. 2012, p. 26-31. Disponível em: <http://www.pos.eca.usp.br/sites/default/files/Image/ppgac/115_kalisy_cabeda_de_souza.pdf> Acesso em: 12 set. 2013.

SÜSSEKIND, Flora. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, Carlos (org.). **Tropicália – Uma Revolução Brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2007. P.31-56.

TAVARES, Maurício Nogueira. **A paródia no rádio**. São Paulo, 1999. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/e9eee6b969ae031f722187bafa102baf.PDF>>. Acesso em: 28 out. 2013.

Tribuna da Bahia, Salvador, 08 novembro 1983.

TRINDADE, Denise Jorge. Por onde os signos escapam. In: **Actas de Diseño**. Foro de escolas de Desenho. Universidade de Palermo. Ano 5, nº9, jul. 2010. P. 154-157. Disponível em: <http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/148_libro.pdf>. Acesso em: 16 jul. de 2013.

VALLE, Marcelo. Um olhar sobre a comicidade. In: **Na Companhia dos Atores**: ensaios sobre os 18 anos da cia dos atores. Org. Enrique Diaz, Fabio Cordeiro e Marcelo Olinto. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. P. 97-106.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. Teatro do Absurdo. In: **Dicionário de Teatro**. 6.ed. Porto Alegre: L&PM, 2010. P. 230-231.

_____. Supermarionete. In: **Dicionário de Teatro**.6.ed. Porto Alegre: L&PM, 2010. P.216.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. O Diálogo Imagem-Palavra na Arte do século XX: as colagens cubistas de Pablo Picasso e sua relação intertextual com os caligramas de Guillaume Apollinaire. In: **Revista de Estudos de Literatura**. V.14, n.1. 2006. P.147-161. Disponível em: <<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1365/1462>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

VIEIRA, João Luiz. O corpo popular, a chanchada revisitada, ou a comédia carioca por excelência. Revista Acervo, v. 16, n. 1, p. 45-62, 2003. Disponível em: <<http://www2.an.gov.br/seer/index.php/info/article/view/228/191>>. Acesso em: 28 de outubro de 2013.

ZOLA, Emile. **O Romance Experimental e O Naturalismo no Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Entrevista com Marcelo Olinto, realizada em 24 de agosto de 2013, na residência do ator-figurista.

ENTREV.: *Inicialmente, farei uma pergunta mais geral. Como é o seu trabalho na Companhia? Ou como foi ao longo do tempo? Para você Marcelo, como que é isso?*

MARCELO: Acho que colaborativo e propositivo. São essas duas palavras. O núcleo inicial, do qual faço parte junto com Henrique (Diaz), a Suzana (Ribeiro) e o André Barros, [...] era muito participativo, era muito colaborativo. Todos, não só se você propunha ou não a ideia de montar um texto, tinham uma ação física concreta de participação dos processos. Então, realmente, na Companhia, os atores são peças fundamentais, muito atuantes e muito pensantes. Pensando no projeto, propondo situações, estimulando as outras situações que também eram propostas [...].

ENTREV.:[...] *Como a Companhia chegou aos textos dramáticos de Oswald? Quer dizer, a Companhia, como um todo, já conhecia antes? Como vocês começaram essa leitura? A dramaturgia de Oswald veio em sua totalidade, ou primeiro A Morta? Como a Companhia entrou em contato com essa dramaturgia?*

MARCELO: Eu estudo Oswald desde a época em que fazia *Tablado*. Acho que a primeira vez que eu vi esse texto foi em 1983 através dos professores. Houve um festival no *Tablado* sobre as obras teatrais do Oswald. Então, cada três professores montaram cada uma das peças: *O Homem e o Cavalo*, *A Morta* e *O Rei da Vela*. E eu fazia duas dessas, [...] *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*.

ENTREV.: *Como ator?*

MARCELO: Como ator.

ENTREV.:[...] *Então, além da experiência com O Rei da Vela e a Morta, você teve também experiência com O Homem e o Cavalo?*

MARCELO: *O Rei da Vela* só depois com a Companhia. Essa (*O Homem e o Cavalo*) foi no *Tablado*, amador, peças de fim de ano. Por conta disso, os professores introduziam, que foi uma prática adotada depois no *Tablado*, cada ano, o estudo de um autor, ou de um tema, e forneciam materiais para os alunos, que entravam em contato com as obras dos respectivos autores [...]. No caso, foi apresentado Oswald. Adorei Oswald. Adorei. Estudo Oswald até hoje. Tenho a obra completa dele [...] É um autor que me instiga. Eu sempre revisito e retorno a Oswald [...] Isso foi na virada, no fim do ano de 86 para começo de 87. [...] O Kike (Henrique Diaz), que também fazia *Tablado* e já gostava de iluminação, foi chamado para

fazer o canhão de luz em *O Homem e o Cavallo*. E, em *A Morta*, ele foi chamado para fazer uma participação, física, porque na época ele estava trabalhando mímica com a Lina [...], uma mímica expressiva [...] Ele participou de *O Homem e o Cavallo*, como canhão de luz, e de *A Morta*, corporalmente. Então, ele, nessa época, também entrou em contato com alguma obra do Oswald. E eu, paralelamente, como falei, estudo Oswald e gosto muito.

Nós já tínhamos feito o *Rua Cordolier*, em 88, e depois outras temporadas em 89. O *A Bao A Qu* em 90. E aí pensamos: “Que peça montaríamos depois de *A Bao A Qu*? Uma falando sobre a loucura, sobre a razão, sobre as relações de poder, uma outra falando sobre o nascimento da linguagem, sobre a articulação da linguagem, ou as expressões múltiplas de uma linguagem corporal, verbal, Mallarmé, construtivismo, poesia concreta. Então, eu achei que tivesse tudo a ver o próximo trabalho justamente falar sobre a poesia para a massa. Uma vez que nós estávamos começando a engatinhar na palavra, agora poderíamos usufruir da palavra em três mundos diferentes, em três países como o Oswald propõe em *A Morta*. (Nesse texto) São três países diferentes e um deles [...] é o país da gramática. Eu achei que tinha tudo a ver. Então, fiz a proposta de lermos a obra de Oswald, de lermos *A Morta*. Na verdade, isso é anterior, porque [...] havia uma parceria profissional com uma produtora, [...] a Débora Guimarães, que foi poetiza durante uma época de sua vida, e se encantou com o projeto, encampou ele e queria produzi-lo. Nós chamamos, na época, o Paulo José para dirigir. Era em 1992, setenta anos da Semana de Arte Moderna. Havia todo um projeto [...] O Paulo José não pôde fazer [...]. Montamos *A Morta* em 1992. Estreamos no mês de janeiro, e depois fomos para São Paulo e Curitiba. [...] Enfim, consegui introduzir Oswald lá [...]

Depois, 1999, nós tínhamos feito uma viagem por cidades do interior de São Paulo no projeto de circulação do Sesc, com um pocket do melodrama. Nós diminuimos a peça melodrama, e virou um “melopocket” [...]. Foi apresentada em coreto, em praças públicas, em não-teatros e também em teatros que tivessem disponibilidade [...] Apresentávamos na estrutura que o Sesc disponibilizava para cada cidade do interior [...]. Disso, nós ficamos nos perguntando: “que outro trabalho faríamos?”. Na virada de 1999 para 2000, novo século, quinhentos anos de descoberta do Brasil, (estalo de dedo) Oswald de Andrade. Na época, eu estava relendo *Serafim Ponte Grande* e *O rei da Vela*, e dava gargalhadas. Havia coisas ali inacreditáveis. Era inacreditavelmente bom, engraçado, bem humorado, político, falava do Brasil...

ENTREV.: *Portanto, havia uma relação direta entre a volta de O Rei da Vela e os anos 2000? Vocês julgavam procedente?*

MARCELO: Revisitar Oswald é sempre procedente. Você, obviamente, pode fazer os links que te cabem fazer. Se você for montar Oswald, você vai fazer uma conexão. Como ele é um autor muito plural, que tem várias camadas dentro de sua obra, possibilita, realmente, o link com diversas coisas. Eu, naquela época, achei que tinha tudo a ver. Falava sobre o Brasil, sobre o usuário, as relações totalmente viciadas e totalmente corrompidas, estagnadas, velhas. O texto trata desse mecanismo, da instituição questionável, falida ou não, de uma família, dos interesses das pessoas se relacionarem por dinheiro. Elas não estão nem aí para o amor, querem casar com quem é rica. Isso é a vida. Bem, isso era em 2000, agora estamos em 2013, e isso continua atual. E apagões, e falta luz, então, tinha tudo a ver. Montamos Oswald e foi muito instigante. Um trabalho também propositivo e colaborativo. Essa foi a minha conexão com Oswald, levando-o para a Companhia dos Atores.

ENTREV.: *Nas duas vezes, tanto em A Morta quanto em O Rei da Vela, partiu-se de uma iniciativa sua?*

MARCELO: Sim.

ENTREV.: *Você tem alguma lembrança do processo de composição de A Morta? Há alguma lembrança forte que vem à sua mente agora?*

MARCELO: As vivências que nós tivemos, como, por exemplo, laboratórios de Clown, que utilizávamos no segundo quadro. O primeiro quadro era um grande momento de poesia concreta, como é a peça mesmo. As frases soltas que constituíam uma grande poesia concreta, tudo era praticamente estático, tudo o que de certa forma Oswald propunha, dando uma antropofagizada. Nas apresentações do Rio de Janeiro, havia a enfermeira parada, que, no texto, é a única a se movimentar. Já nas apresentações de São Paulo, nós não tínhamos mais a enfermeira, apenas os duplos de cada personagem. No segundo país, o da gramática, fizemos um tratamento clownesco. E depois, quando nós fomos para o país da anestesia, fizemos todo um trabalho à la Beckett. Era um trabalho específico de cena, de um estado estático, sobre a decrepitude, etc.

A primeira lembrança que tenho em relação a essa peça é neste sentido: nós fazíamos vivências acerca de cada tratamento que daríamos a cada país. No primeiro, muita poesia concreta, alguns movimentos, muita fisicalidade, uma parte toda dançada. Eu efetuava uma coreografia toda física antes de começar o texto. Havia depois um monólogo, o monólogo do Hierofante [...]

ENTREV.: *De certa forma você já respondeu. Em termos de trabalho de ator, qual era a pesquisa da Companhia na época de A Morta e na do Rei da Vela? Tem alguma diferença*

nas duas encenações? O que os inquietava em A Morta, em termos de trabalho de ator, permanece na Companhia ou em cada trabalho isso vai se alterando? Porque, realmente, vendo as encenações em vídeo me parece que essa questão física é muito forte e uma relação com o espaço concreto. E nas duas encenações, para mim, há a questão do diálogo das diversas linguagens. Então você está em uma composição de personagem no primeiro país de um jeito e no segundo você já está com uma segunda linguagem de composição e elas convivem na mesma encenação.

MARCELO: No caso, havia duas pessoas que faziam o mesmo personagem durante toda a peça – a Susana Ribeiro, que fazia a Beatriz, e eu, o Hierofante – e o poeta que era dividido para dois atores. Se você tem uma curva e eu estou fazendo o mesmo personagem que você, é como se estivéssemos o fazendo passando por situações diferenciadas, o que é bem rico. Para quem [...] coringava, fazendo outros personagens, havia a possibilidade de experimentar situações e linguagens diferentes dentro de um mesmo trabalho. Então, parece-me um exercício de pesquisa muito rico para um ator. Poder fazer, no primeiro quadro, um personagem que é só um manequim, em um estado, em um arquétipo de personagem, um poeta, uma musa, o lado oposto, o contrário da musa, do Hierofante, é rico. Essa situação sendo vivida pelo mesmo personagem, o poeta, Beatriz, o Hierofante em uma situação que você está em uma praça pública, em uma *agora*, clownesca, e depois esses personagens vivendo isso em um cemitério, levado por Caronte para um lugar híbrido, onde as pessoas mortas se relacionam [...] parece bastante instigante como pesquisa. *A Morta* teve um caráter mais físico, um caráter mais poesia concreta-gramática-lírica-poética, pela natureza da obra do Oswald e do que ela suscitava [...] Nós fomos por esse lado mais físico, estético, gramatical.

Já a natureza de *O Rei da Vela* é totalmente distinta. É uma peça que tem começo, meio e fim mais claros. Não que *A Morta* não tenha, mas o *Rei da Vela* tem uma estrutura mais clássica, o humor dela é mais anárquico, mais corrosivo, e de uma certa forma é mais palatável e suscita outras situações. Nós dialogamos com estas possibilidades: teatro de revista, um pouco de expressionismo, com muito humor, que é uma característica da Companhia dos atores, junto com música. Então, havia corporalidade, porque nós nos movimentávamos e dançávamos, mas havia música, humor, um caráter, um apelo e um posicionamento político. É você estar se colocando politicamente como artista, dando a sua opinião, a sua colocação sobre o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. A peça do Oswald nos permitia fazer essa ponte e esse diálogo com o que estava acontecendo no Brasil, e, como artistas, nós estávamos fazendo um entretenimento que suscitava um pensamento e questões para se refletir sobre o Brasil, sobre a arte, sobre as relações falidas, econômicas, familiares, novas relações, novos pontos de vista.

[...]

ENTREV.: *Na ficha técnica de A Morta, eu vi que, além de constar preparação e direção corporal, constava também uma preparação acrobática de marionetes. Eu faço relação dessa preparação acrobática às cenas que descem pessoas suspensas no ar.*

MARCELO: São os duplos dos personagens que fazem o primeiro país de *A Morta*.

ENTREV.: *Seria, de certa forma, então, a leitura da Companhia da duplicação proposta pelo texto oswaldiano?*

MARCELO: Sim.

ENTREV.: Como que essas funções, preparação e direção corporal e preparação acrobática de marionetes, dialogaram com o trabalho de ator? Elas vieram integradas, havendo um diálogo de tudo isso? Elas trabalhavam juntas? O que eu quero saber é uma questão mais prática.

MARCELO: Trabalhava-se junto. Foi proposto para nós, refiro-me ao Poeta, à Beatriz, à outra de Beatriz e ao Hierofante, que trabalhássemos um gestual, uma gramática para cada personagem. Então, cada dupla, o personagem e seu duplo, foi desenvolver uma gramática de movimentações relacionadas ao personagem, efetuando-se uma pesquisa sobre cada personagem. Durante os ensaios da cena em si, muita coisa foi levantada. Então, quer dizer, foi agregado mais valor ainda à pesquisa que estava sendo desenvolvida pela dupla. Além da dupla desenvolver um trabalho, cada ator independente tinha situações específicas, eu, durante a cena, e a minha dupla imaginando como é que seria estar descendo do urdimento e como se relacionaria com a gravidade, com seu corpo, com essa fisicalidade, com essa gramática que estava sendo desenvolvida. Portanto, tinham, o mesmo personagem, dois desenvolvimentos que eram complementares. Porque eu, e havia uma outra pessoa também fazendo o personagem, estava desenvolvendo o lado dele físico e gramatical, gramática verbo e gramática corpo, enquanto o outro estava desenvolvendo gramática corpo, e, com isso, todo um outro mundo. Assim, era bastante complementar nesse sentido. A acrobacia ajudou os atores que estavam sendo marionetes a terem algumas técnicas que os permitissem executar e realizar o que eles estavam pensando fisicamente, possibilitando, por exemplo, dar aquelas viradas e cambalhotas [...] Eles desciam realmente de lugares muito altos. Era realmente uma parte técnica que foi transmitida muito bem.

Em *A Morta*, contamos com o trabalho da Lúcia Aratanha, que foi fundamental em nossa vida. Contamos também com o trabalho do Henrique Schouler. Primeiro fizemos, com ele,

aulas de técnicas de Laban. Ele continuou, e entrou Lúcia Aratanha para fazer o trabalho corporal, todas as partes mais, enfim, dançadas seria uma palavra pobre perante tudo que era o trabalho da Lúcia, de deslocamentos, auxílios, de corporalidade, um trabalho plural. Fora isso, havia a Beth Martins que fez a parte de acrobacia. [...] Foi um trabalho que teve uma presença muito forte do corpo, com várias camadas. Como eu falei [...], uma técnica de Laban, uma bailarina, coreógrafa, diretora, atriz, Lúcia Aratanha, e, depois, o trabalho da Beth Martins, que ajudou os atores que faziam as quatro marionetes.

ENTREV.: *Quais os desafios, em sua opinião, propostos por Oswald quanto ao trabalho de ator? Qual a sua resposta como ator a essa dramaturgia? Quais os desafios que ele propõe a você como ator?*

MARCELO: Olha, Oswald é um autor muito específico (risos). Por tudo. Pela vida dele, pela carga cultural que ele tem, pelo o que ele propôs e pelo legado que nos deixou. Ele foi meio eclipsado. Todos os confetes e serpentinas foram para o Mário de Andrade. Como uma sombra injusta. Eu, particularmente, por questão de gosto, [...] acho Oswald infinitamente mais atrativo, para mim Marcelo. Eu me atraio muito mais pela obra de Oswald. Não que eu não tenha lido *Macunaíma*, *Amor verbo intransitivo* [...]. Gosto de Mário. É indiscutível a qualidade dele, mas eu, Marcelo, sou muito mais Oswald. Tenho a obra completa de Oswald, leio Oswald até hoje. Enfim, acho Oswald um autor misterioso, porque sempre descubro mais coisas ao ler [...] Obras como *Memórias Sentimentais de João miramar* possuem camadas que você vai descobrindo. A maneira como ele conta uma história daquela forma, poética e em *haicais*, é incrível. [...]

Você pode encontrar várias imperfeições dramáticas nas três peças que ele escreve. Ele é um autor, nesse sentido, propositivo, porque abre espaço para você também poder contribuir com a obra dele. Isso é de uma modernidade atroz. Porque, realmente, o que ele propõe em *A Morta*, você pode montar tranquilamente como quiser, você pode fazer muitas coisas [...]. No caso de *A Morta*, ele realmente faz uma proposta muito louca. Ele apresenta uma obra, que é ao mesmo tempo uma obra meio em branco. O que eu quero dizer com em branco é no sentido de que você pode dar o seu ponto de vista e a sua identidade de acordo com o que apreende da obra. A partir do momento que tem um primeiro monólogo, um prólogo, falando sobre coisas interessantíssimas, convidando para o jogo teatral, “venha comigo”, e aí cai em um lugar que as pessoas falam em poesia concreta, é um “venha surfar comigo”. Como você vai encenar isso? Além disso, ele propõe um duplo que não abre a boca e se relaciona com você, e no meio disso tudo tem uma enfermeira que se movimenta. Ninguém anda, só ela. Todos estão parados, estáticos. É muito rico, se você realmente propuser um painel em um panorama dessa forma [...] É um lugar cheio de arestas, é muita

janela, é muita abertura, e, ao mesmo tempo, isso é uma faca de dois gumes, porque por ser tão aberto você pode se perder, não ficar claro, ou ficar uma coisa sem clareza, borrada, desfocada. Ao mesmo tempo, é muito difícil, é muito perigoso [...]

Em *O Rei da Vela* não, ele oferece menos perigos nesse sentido. Mas, ao mesmo tempo, ele oferece um terceiro ato absolutamente complexo, falando sobre uma curva marxista-econômica-política bem forte, bem pesada, datada, que você dá vida porque, ao mesmo tempo, questões econômicas, políticas e sociais continuam existindo. Mas nós não estamos mais em 1933. Na época que a peça foi escrita, nós já tínhamos passado o *crack* da bolsa de valores, o mundo estava começando a viver coisas loucas economicamente, hecatombes, Japão já estava invadindo Coreia, as coisas já estavam ficando bem esquisitas, as relações de poder, quem domina, a aristocracia, nova burguesia, agiotas, o poder mudando de mãos rapidamente, novas ordens sociais, república de Weimar, as pessoas totalmente falidas, não tendo dinheiro para comprar um pão. Esse era o mundo. [...] O mundo estava muito louco. Então, realmente, nesse sentido, Oswald era uma pessoa muito plural, muito antenada, ele realmente era uma antena parabólica. E a obra dele reflete isso, e a quem for encarar e decide montá-lo ou trabalhar com a obra dele, é isso [...].

ENTREV.: *Por que a escolha da Fundação Progresso? Que características físicas havia ali na época? De que forma isso afetou o seu trabalho como ator?*

MARCELO: Porque havia um projeto de montar três peças com três jovens diretores e havia, além da *Companhia*, outros grupos.

ENTREV.: *Então, era um projeto da Fundação?*

MARCELO: Era um projeto do Maurício Sette.

ENTREV.: *Ele convidou a Companhia?*

MARCELO: Sim. [...] A Fundação Progresso, através do Maurício, convidou para fazermos a peça lá. Fizemos uma visita técnica para conhecer o espaço e descobrimos tudo muito insalubre, tudo muito precário [...]

ENTREV.: *Mas vocês já estavam trabalhando A Morta, ou ele convidou e vocês escolheram A Morta?*

MARCELO: Nós já estávamos trabalhando. Nós queríamos fazer em um lugar, houve isso e juntou várias situações. O processo de *A Morta* durou onze meses. Então, durante esse processo, a escolha de onde iríamos fazer, a comemoração da Semana de Arte Moderna,

iríamos montar no Centro Cultural de São Paulo [...], o Maurício estava promovendo um festival de novos diretores, e, então, fizemos na Fundação.

ENTREV.: *Então, a questão física era muito insalubre?*

MARCELO: Não. Insalubre porque não tinha nada, não tinha tomada, não tinha camarim.

ENTREV.: *Havia tratamento acústico?*

MARCELO: Não. Mas, ao mesmo tempo, com a casca nós pudemos fazer o que queríamos. Foi muito legal o trabalho cenográfico da Beli Araújo, da Drica Moraes e da Paula Joory.

ENTREV.: *Devido às condições físicas do espaço, exigia-se um esforço grande do ator, por exemplo, quanto à projeção?*

MARCELO: Sim. Com relação a tudo, realmente, era poeira, etc.

ENTREV.: *Eu li uma crítica da Bárbara Heliadora que falava da dificuldade da audição por parte da plateia. Então, esse era um desafio mesmo, a questão da voz chegar na plateia?*

MARCELO: Sim.

ENTREV.: *Dificuldade até de deslocamento de vocês nesse lugar?*

MARCELO: Não. Imagina você fazer uma peça em uma obra.

ENTREV.: *Isso foi sendo incorporado à dramaturgia da cena?*

MARCELO: Não. Nós estávamos apresentando o espetáculo nesse espaço e ele tinha essas características físicas e arquitetônicas. Depois, nós fomos para um teatro, no palco, com características específicas desse lugar. Então, o espetáculo não foi trabalhado para a Fundação Progresso ou para o Municipal. Nós tínhamos a Fundação Progresso para fazer, então nós apresentamos lá.

ENTREV.: *O dia-dia dos ensaios, então, não era na Fundação?*

MARCELO: Não, nós chegamos à Fundação por volta de um mês antes da estreia. Como em um processo normal de trabalho. Você ensaia, e um pouco antes da estreia você vai para o espaço. E aí o espaço pode ser o teatro Ipanema, o Café Pequeno, o Glauco Gil, pode ser uma galeria, etc.

ENTREV.: *Mas, parece, para mim como espectador, que o espaço da Fundação Progresso faz todo o sentido para essa encenação. Não sofria alterações quando mudava de espaço?*

MARCELO: O espaço da Fundação faz todo sentido com a obra. Mas também fez todo sentido quando apresentamos em São Paulo, em uma joia arquitetônica. Agora, claro que havia alterações. Uma coisa é você fazer na Fundação, outra é fazer no palco. Claro que tem. Mas a obra é a mesma. Ela não se descaracterizou nessa transposição. Apenas ganhava outros sentidos ou outros ares de acordo com o lugar que ela estava. Partindo do pressuposto de que na Fundação Progresso nós tínhamos três cenários diferentes e dois ambientes, isso já é uma característica. O público era itinerante. No Teatro Municipal não. Você sentava em uma cadeira de teatro, absolutamente um teatro burguês, você sentava e via as coisas. Era uma outra disposição no mesmo trabalho. Com isso você ganha outros significados. Quem viu na Fundação Progresso, acredito que tenha sido espetacular. Quem viu no Centro Cultural de São Paulo, viu uma outra. Então, são as grandes possibilidades que nós temos, como quando você leva as suas coisas para uma casa nova. [...] A mesma obra em casas diferentes.

ENTREV.: *A plateia se localizava em arquibancada?*

MARCELO: Sim [...]

ENTREV.: *E cabia uma grande quantidade de pessoas ou era restrito?*

MARCELO: Cabiam, sei lá, umas cem ou cento e cinquenta pessoas. Em São Paulo não, os teatros eram maiores.

ENTREV.: *Você, juntamente com Biza Vianna, ganhou o prêmio Shell São Paulo com o figurino de A Morta. Pensando acerca do figurino, o que guiou a sua pesquisa e qual era o seu diálogo com a cenografia?*

MARCELO: [...] Eu fiz muita pesquisa. Cada quadro tinha um tratamento e personagens ricas, como a Dama das Camélias, um atleta completo, o Hierofante, o poeta, a musa Beatriz, entre outros [...] Na época, eu fui assistente de muitos figurinistas. Eu era muito novo. Comecei a fazer figurino com dezenove anos. Eu fui assistente de muitos figurinistas e aprendi muito com cada um deles. Chamei um deles, a Biza Vianna, para fazer uma parceria e assinar junto comigo *A Morta* [...] A Biza tem um histórico de moda muito grande e como figurinista também [...] Nós fizemos um trabalho rico de pesquisa e de muita troca. Nós viemos muito fortes no figurino, muito cheio de texturas, muitas camadas, muitos volumes, muitas cores. As meninas do cenário, em contrapartida, também vieram muito fortes. Então, foi um casamento muito harmonioso. E, além disso, ainda tinha Maneco Quinderé na luz, que também veio Rock'n Roll e fez coisas incríveis, e a música de Mário Vaz de Mello e Carlinhos Cardoso. Eram muitas camadas narrativas que ajudavam a contar aquela peça. Todo mundo veio muito forte, muito entusiasmado e muito propositivo [...]

Principalmente as meninas, quando souberam da possibilidade de trabalhar três espaços diferentes em dois ambientes diferentes [...] As pessoas tinham a possibilidade de serem narradores, todos estavam contando uma história através de seus setores, havia uma história sendo contada através do figurino, mas tudo convergindo para a mesma peça, para a mesma obra. Todos contando a mesma história, mas podendo vir com uma narrativa visual, por exemplo, agregando valor para aquela história [...] Havia um diálogo muito forte [...]. Portanto, o trabalho de cenografia e figurino, que são muito atrelados, ocorreu de forma harmoniosa, um diálogo rico e estimulante. Muita troca, muito barroco, muita textura, elas com textura e nós também com textura [...].

ENTREV.: *Como é ser um ator-figurinista? Você pensa o figurino diretamente para o ator? Como você pensa essa relação entre figurino e trabalho atoral?*

MARCELO: A possibilidade de você trabalhar é quase do tamanho de um prédio, porque você fica vinte e quatro horas pensando sobre aquilo. A sua cabeça fica completamente aberta, [...] parece uma esponja [...] Você pode ver uma roupa, uma camiseta, e achar isso interessante, incrível [...]. É uma viagem muito grande, porque, ao mesmo tempo que você vê um colega de cena crescendo e vendo nascer o personagem dele, o personagem ganhando forma, ganhando vida, você fica imaginando cor, aspecto, forma. É muito rico, mas muito desgastante também. É, realmente, um trabalho de vinte e quatro horas. Você pela manhã vê toda a parte do figurino, depois tem um tempo para estudar o texto, depois vem o ensaio e, ao chegar em casa, você fica pensando sobre o personagem e pela manhã volta a pensar o figurino. É muito exaustivo e muito rico [...] Ter uma possibilidade de compor essa figura através da forma, da cor, roupa, invólucro, é muito complementar. É [...] pensar nele internamente, emoções, pensamentos, formas de se locomover, de se relacionar com o outro, uma escuta emocional, racional, e associada à estética. É bem prismática, bem complexa.

ENTREV.: *E esse figurino vai chegando durante o processo?*

MARCELO: Durante [...].

ENTREV.: *As peças do figurino chegam mais para o fim ou vai acontecendo junto?*

MARCELO: Vai acontecendo ao mesmo tempo. Mas existe um cronograma também. Depende da liberação de verba, permuta de material, desenhos, croquis, etc. Mas o ideal é chegar antes.

ENTREV.: *Mas nunca chega bem perto da estreia?*

MARCELO: (risos) Já aconteceu, claro. Mas não é o ideal.

ENTREV.: *E a relação com o encenador ?*

MARCELO: [...] Assim como para outros diretores há outros canais, o canal do Kike é cor e luz [...]. Eu, por exemplo, embora aprecie muitíssimo o trabalho de luz, por possibilitar cores, climas, texturas, sombras, temperaturas, não tenho o menor apreço e talento para trabalhar. Ele tem. Eu tenho para roupa, ele não. Então, nesse sentido, era muito rico, porque ele dialoga. Gosta; não gosta; “isso é muito grande”; “essa manga está enorme, vamos tirar”; “essa cor, é isso?”. Mas ao mesmo tempo dá liberdade justamente por ele não ter domínio dessas ferramentas. Ele dialoga, ele é um interlocutor, mas ao mesmo tempo dá muita liberdade para você, principalmente em trabalhos como esses, que eram muito múltiplos [...]

ENTREV.: *E para você como ator, ele permite esse diálogo aberto?*

MARCELO: Como ator, sempre [...]. Ele tem que estar na condução, como ele vê a obra, como ele gostaria de imprimir ritmos, texturas, etc., e é aí que entra o artista dele [...] Como diretor ele é o capitão do navio.

ENTREV.: *Você já comentou, a diferença de A Morta quando vai para o palco italiano, que não tem mais os dois locais de encenação.*

MARCELO: Sim. [...] Aí entra o amalgama. Amalgama é uma transição entre um ato e outro, entre um quadro e outro [...] De um lugar para o outro, na Fundação, a plateia, ao se locomover, já encontrava a cena pronta. Na do palco italiano, como passar de um quadro a outro é uma criação do diretor e esse é um dos maiores talentos do Henrique.

ENTREV.: *Os elementos de cena permaneceram?*

MARCELO: Sem dúvida.

ENTREV.: *Então, no mesmo espaço havia a troca dos elementos que compunham o espaço cênico?*

MARCELO: Sim.

ENTREV.: *Acerca de O Rei da Vela, vocês de alguma forma revisitaram a encenação do Oficina?*

MARCELO: Não, na época dessa encenação eu tinha meses de idade e outros nem tinham nascido. Nós temos a referência teórica. Registros que se têm da época são poucos, há fotos, algumas partes filmadas de como era o cenário de Hélio Eichbauer no espaço da Lina Bo Bardi [...]. Há uns trechos do registro histórico da montagem, que foi histórica, e também aquele filme do Zé Celso, que já é uma coisa mais *udigrudi* [...] Com certeza, esse filme não

representa a importância. Ele sim é um registro importante, mas não do que foi a montagem. Ele é um híbrido. [...] Ele tem somente umas partes do que foi a montagem. Então, você curte o filme e todo o calhamaço do que já foi escrito acerca da importância da obra, acerca da ditadura, etc. Pronto. [...] Vimos isso, agora vamos fazer a nossa. Nesse sentido, nós temos liberdade total, porque a peça foi escrita em 1933, Zé Celso estreou ela em 1967, nós montamos em 2000.

ENTREV.: *Como é encenar algo que teve uma encenação tão emblemática em 1967? Como vocês enfrentaram essa memória ou essa memória não teve importância nenhuma?*

MARCELO: Acho que tem, porque fica um fantasma. Afinal de contas, você tem que trabalhar com uma peça que teve uma montagem histórica [...] Então, você pensa: “Dá medo? Dá medo”. Mas, e aí? Acabou? Ninguém monta mais, porque Zé Celso montou e foi incrível? Vamos montar. E a nossa foi incrível. Eu não tenho a noção de fora, porque estava dentro, mas do que eu vejo e a empatia com o público, como ela comunicava, a nossa peça tinha muitas qualidades. Eu ousou dizer que a nossa peça foi eclipsada pela montagem do Zé Celso [...] Os atores dessa encenação vieram nos assistir [...] Do original vieram o Fernando Peixoto, o Renato Borghi e a Itala Nandi. Eles viram e foram carinhosíssimos, uns amores, uns queridos. E como pessoas razoáveis e normais, disseram: “gente, era totalmente uma outra época, um outro contexto, um barato uma obra dessas ser montada agora, com essas referências, com outras características bem diferentes das nossas”. [...].

ENTREV.: *Você disse que foi sua a iniciativa de propor a encenação de A Morta e de O Rei da Vela. Mas, por que montar O Rei da Vela? Por causa do contato de vocês com A Morta ou foi o Melodrama que levou a O Rei da Vela?*

MARCELO: Não. Eu sempre tenho vontade de montar Oswald, até porque eu gosto e acho que ele é um autor que permite sempre múltiplas visões sobre a obra dele. Isso já é instigante por si só. E, como eu expliquei para você, eu achava que, nos momentos em que foram propostas as respectivas peças, no momento em que a Companhia estava e no momento em que o país estava, tinha a ver. Em 1992, setenta anos da Semana de Arte Moderna, *A Morta* que veio de um trabalho que era o *A Bau a qu*, que era um personagem aprendendo a falar através de poesia concreta, Mallarmé, um lance de dados jamais abandonará o acaso, construindo a fala, tinha tudo a ver com ir para a ágora para falar a poesia para o povo. O poeta falando para o povo, o poeta falando para as pessoas, a poesia como um discurso, como um posicionamento político, como um posicionamento cultural, como um posicionamento. Já na virada de 1999 para 2000, novo século, quinhentos anos da descoberta do Brasil, o poder capitalista. Tudo a ver. Então, na verdade, eu achava que essas obras dialogavam com o momento [...] O meu gosto pessoal por Oswald e o caráter

de montar textos nacionais, que também é um caráter da Companhia dos Atores, levaram-nos novamente a Oswald. Nós montamos pouquíssimos autores não brasileiros [...].

ENTREV.: *Por que o uso da evocação à comunicação de massa em O rei da Vela? Há alguma relação disso com o momento tropicalista ou Zé Celso? Por que músicas como só love, ou a evocação de programas de auditório?*

MARCELO: Eu acho que o tropicalismo foi pesquisa, como pesquisamos teatro expressionista, como pesquisamos muitas outras coisas. O *Melodrama* abriu para nós uma possibilidade que era a de trabalhar com o humor e desta forma chegar ao público. Então, isso foi uma coisa que nós já tínhamos, como a musicalidade [...] Humor e musicalidade permeiam os nossos gostos e permeiam os trabalhos do grupo. Portanto, de certa forma, nós pudemos fazer a máxima oswaldiana de deglutir e vomitar da sua forma, a antropofagia. Nós, na verdade, somos grandes captadores de influências, somos influenciados e influenciados [...] Nós pegamos aquilo que nós gostamos e transformamos para fazer uma determinada obra. Penso que *O Rei da Vela* foi fruto disso, todas as nossas influências, as pesquisas pontuais que fizemos de chanchada, teatro de revista, teatro expressionista, clown. Pegamos tudo, colocamos em um liquidificador, misturamos e contamos um pouco dessa história.

ENTREV.: *Já que você tocou na antropofagia, qual era a compreensão da Companhia de antropofagia? Ela diferenciava nas duas encenações? Era um conceito que vocês utilizavam? [...] Vocês conversavam sobre isso, falava-se de antropofagia?*

MARCELO: [...] A antropofagia é uma forma quase de você entender o que você já fazia, que é de certa maneira se inspirar naquilo e fazer o seu trabalho. Ver uma exposição incrível e levar para o seu trabalho, ouvir uma música sensacional e levar para o seu trabalho, ver um espetáculo de dança, um espetáculo de teatro e transportar aquilo que você gostou para o seu trabalho. Então, na verdade, a antropofagia é um pouco isso, é você se alimentar de várias influências teóricas, pictóricas, auditivas, e poder levar isso para o seu trabalho.

ENTREV.: *Mas isso era algo presente nos diálogos? Vocês conversavam na época sobre isso?*

MARCELO: É claro. Uma coisa que o Kike falava era: “veja, leia; isso é super a ver, isso tem tudo a ver com o trabalho; isso me influenciou, isso me inspirou, isso foi uma fonte; esse é um caminho”.

ENTREV.: *Esse conceito, de certa forma, entrou para o jargão da Companhia?*

MARCELO: Sim. “Antropofagizar”, “antropofagia é isso”. Fala-se sobre isso [...] Eu gosto de Oswald e utilizo muito esse termo, especificamente. Mas esse conceito está ali na Companhia, esse conceito de você ver alguma coisa, influenciar-se e trazer essa influência pra o seu trabalho.

ENTREV.: *O que, na sua opinião, o contato com Oswald proporcionou à Companhia? Esse contato dialogou com uma linguagem já construída? Ou o diálogo também contribuiu para a construção e entendimento dessa linguagem?*

MARCELO: Eu acho que a obra de Oswald permite que você imprima o seu ponto de vista. Ao imprimir seu ponto de vista você está criando uma linguagem para montar alguma coisa. A obra de Oswald permite isso. Então, de certa forma, nós pudemos ser propositivos, trabalhar determinadas linguagens que a obra pedia, no nosso ponto de vista, e com isso desenvolver uma linguagem. Antropofagizando influências, apropriando-se de linguagens, de ideias, etc.

ENTREV.: *É como se vocês, a Companhia, já fizessem antropofagia antes de conhecer a dramaturgia de Oswald? A linguagem de vocês sempre foi antropofágica?*

MARCELO: Vou dizer o que é antropofagia sob o meu ponto de vista. Antropofagia é você pegar alguma influência, apropriar-se dela e fazer da sua própria forma.

ENTREV.: *E isso já estava presente antes de chegar A Morta?*

MARCELO: Sim. E acredito que todos sejam assim. Todo mundo. Todos os artistas [...] Eles têm ideias, aí veem alguma coisa, inspiram-se com aquilo e aquilo agrega valor. Acredito que seja assim. Comigo é. Quando conheci Oswald, percebi que ele se aprimorava e usava isso no trabalho dele [...] Ele fez dois manifestos, *Manifesto Antropófago* e *Manifesto Pau Brasil*. Ele propaga e defende isso. Eu falei: “olha, tem um autor que fala sobre isso. Que interessante”. E me instigo com esse autor. Assim, pude trazer isso para a minha vida. Logo, uso a antropofagia como um termo.

ENTREV.: *O Oswald chegou na Companhia em dois momentos diferentes. O Rei da Vela encontrou uma Companhia mais madura em termos de linguagem. Posso dizer que a Companhia foi amadurecendo a sua linguagem?*

MARCELO: [...] Não sei se amadurecendo a sua linguagem, mas acho que foi amadurecendo as suas pesquisas. Acho que isso é mais interessante, ela foi amadurecendo suas pesquisas.

ENTREV.: *E Oswald, então, encontrou a Companhia em dois momentos distintos.*

MARCELO: Claro. Com certeza em 2000 éramos mais maduros que em 1992.

ENTREV.: *Então, eu poderia afirmar que Oswald também foi parte desse processo, fez parte como todas as outras encenações, ele contribuiu para esse amadurecimento?*

MARCELO: Ele foi mais um degrau, como cada uma foi um degrau. Oswald, com certeza, contribuiu bastante.

ENTREV.: *Os Viewpoints entraram como preparação de ator nessas encenações dos textos de Oswald?*

MARCELO: Não, eles entraram no *Ensaio.Hamlet*. Nas de Oswald, não.

ENTREV.: *Nessa época a pesquisa em Meierhold era forte?*

MARCELO: Meierhold é mais anterior, mas nunca houve uma pesquisa em Meierhold especificamente. Apontaria outras coisas: teatro expressionista, teatro de revista, entre outros[...] A Companhia não pesquisou Meierhold fora de orelhada.

ENTREV.: *Como a Companhia percebe a relação entre texto e cena? [...] Como seria a relação dela com o texto? Como ela concebe o texto na encenação? É mais um material? Como ela vê isso?*

MARCELO: O texto como uma possibilidade. O texto como um pré-texto. Um texto como a dramaturgia de Oswald, por ter caráter aberto, permite que você faça enxertos, e, ao mesmo tempo, por ser super datado, permite cortes. Ele permite que você possa também contribuir de alguma forma, com o seu ponto de vista, com a sua interpretação. A cena vai ganhando corpo à medida que nós vamos tendo quereres com aquela obra [...]

ENTREV.: *Essa liberdade que vocês tiveram com os textos de Oswald, a Companhia leva para os outros trabalhos? Ela se vê co-autora?*

MARCELO: Isso nós levamos independente do autor, antes mesmo de Oswald. Isso já acontecia na época do *Rua Cordelier*, do *A Bao a qu*. [...] A nossa gênese é essa. É poder aprimorar, antropofagizar as obras. Elas não são uma coisa estática, intocadas. Você vai mexer nelas, onde tiver que mexer. É trocar ordem, cortar, enxertar. Elas têm que servir a isso, senão estão engessadas.

ENTREV.: *Vou ter que tocar nesse assunto. É sobre o possível fechamento da Companhia.*

MARCELO: Eu diria que a *Companhia* não é a mesma. Saíram o Henrique Diaz e a Drica Moraes. Mas continuam seis membros. Tanto que estamos fazendo três trabalhos novos

que vão estrear esse ano. [...] Espero que todos possam ir ver [...]. Então, o que vai ser do futuro dela, veremos daqui para frente com o resultado desses trabalhos.

ENTREV.: *E a sede?*

MARCELO: Agora, está sendo administrada pelos *Dezequilibrados*. Nós ainda estamos na sede, fazemos ensaio lá, [...] nosso escritório está lá, mas quem administra não somos nós. Mas continuamos tendo aquele espaço como a nossa sede. Dividimos o espaço com os *Dezequilibrados*, que administra, e com a *Pangeia Cia. de Teatro*.

ENTREV.: *Grato pela sua disponibilidade em termos dessa conversa.*

ANEXOS

ANEXO 1 – Ficha Técnica das encenações de *A Morta* e de *O Rei da Vela* da Companhia dos Atores. Informações obtidas nos programas das referidas encenações.

FICHA TÉCNICA – A MORTA

Texto – Oswald de Andrade

Direção e Adaptação – Enrique Diaz

Elenco – André Barros (O Poeta, Horácio, O Rádio Patrulha), André Cunha (A Enfermeira, Cremador de Cadáver, A Senhora Ministra), Bel Garcia (A Outra de Beatriz, Cremadora de Cadáver, A Dama das Camélias), César Augusto (Marionete do Poeta, O Juiz, Conservador de Cadáver, O Poeta), Duda Monteiro (O Polícia Poliglota, Cremador de Cadáver, O Pai do Jazigo de Família), Enrique Diaz (O Indivíduo, O Poeta), Leticia Monte (Marionete de Beatriz, Conservadora de Cadáver, A Criança de Esmalte do Jazigo de Família), Lino Caminha (Marionete do Hierofante, Conservador de Cadáver, O Urubu de Edgar), Marcelo Olinto (O Hierofante), Marcelo Valle (O Turista Precoce, O Cremador de Cadáver, O atleta Completo), Patrícia Barcala (Marionete de A Outra, Conservadora de Cadáver, Caronte), Paula Salles (Cremadora de Cadáver, A Mãe do Jazigo de Família), Susana Ribeiro (Beatriz)

Figurinos – Biza Vianna e Marcelo Olinto

Cenário – Beli Araújo, Drica Moraes e Paula Joory

Iluminação – Maneco Quinderé

Iluminador Assistente – Carlos Lafert

Adereços – Othon Spenner

Composição e Direção Musical – Carlos Cardoso e Mário Vaz de Melo

Preparação e Direção Corporal – Lúcia Aratanha

Preparação Acrobática de Marionetes – Beth Martins

Maquiagem – Evaristo Junior

Divulgação – Mario Canivello

Fotografia – Cláudia Garcia

Programação Visual – Alexandra Jordão e Mariana Roquete-Pinto

Assessoria Técnica de Marionetes – Mestre George Laysson

Idealização e Direção de Produção – Débora Guimarães

Captção de Recursos – Débora Guimarães, Graça Gomes e Suely Vera

Produção Executiva – Débora Guimarães e Othon Spenner

Videomakers – Lúcia Helena Dias, Cláudia Garcia e Vinícius Reis

Assistente de Direção – Cristina Ribas

Assistente de Divulgação – Ilse Rodrigues

Assistente de Programação Visual –Marcelo de Castro e Maurício de Sena

Cenotécnicos – Zé Maranhão, Irlam e Equipe

Costureiras – Mara e Equipe; Guerra e Mônica

Estamparia de Tecidos – Othon Spenner e Marcelo Olinto

FICHA TÉCNICA – O REI DA VELA

Texto –Oswald de Andrade

Projeto – Cia. dos Atores

Patrocínio e Realização – Centro Cultural Banco do Brasil

Direção Geral – Enrique Diaz

Co-Direção – Emílio de Melo

Adaptação – Cia. dos Atores

Elenco – André Schmidt (Americano e outros), César Augusto (Cliente, Totó Fruta-do-Conde, Belarmino), Drica Moraes (Heloísa de Lesbos), Guilherme Miranda (Marcos e outros), Gustavo Gasparani (Pinote, Tia Poloca, Perdigoto), Leonardo Miranda (Sexta-feira e outros), Malu Galli (Secretária, Dona Cesarina, João dos Divãs), Marcelo Valle (Abelardo II), Marcelo Olinto (Abelardo I)

Cenário – Gabriel Villela

Figurino – Marcelo Olinto

Iluminação – Maneco Quinderé

Direção Musical e Música Original –Marcelo Neves

Coreografias – Gustavo Gasparani e Joyce Niskier

Direção de Produção – Marcelo Valle

Assessoria de Imprensa – Vanessa Cardoso e Daniela Cavalcanti

Programação Visual – Sônia Barreto e Marcos Chaves

Fotos – Claudia Garcia

Visagismo –Rose Verçosa

Adereços de Figurino – Claudia Taylor

Bijouterias – Patrícia Muniz

Produção Executiva – Bel Garcia e Leticia Jacques

Preparação Musical – Lucas Ciavatta

Preparação Corporal – Joyce Niskier

Pesquisa Musical – Claudio Olivotto

Coreografia Totó e Abelardo – Jaime Arôxa

Redação Programa de Rádio – Filipe Miguez

Assistente de Direção e Apoio Teórico – Fábio Cordeiro

Assistente de Cenário e Pintura de Arte – Leopoldo Pacheco

Assistente de Figurino – Patricia Muniz e Ticiania Passos

Assistente de Luz – Adriana Ortiz

Assistente de Fotografia – Daniel Martins Pinheiro

Assistente de Produção – Marcos Lesqueves

Direção de Vídeo – Enrique Diaz e Vinícius Reis

Fotografia e Câmera – Marcelo Guru

Imagens de Making-Off – Fábio Cordeiro

Edição – Ana Teixeira

Produção de Cenografia – Bel Gomes

Equipe de Cenografia – Maria do Carmo Soares e Ligia Pereira

Montagem de Cenário – Marcos Lesqueves e Ricardo Malheiros

Costureira – Mara Lopes e Equipe

Alfaiate – Marcelo Leal e Equipe

Operador de Som – Ricardo Santos

Operador de Luz – Adriana Ortiz

Diretor de Cena – Marcia Machado

Contra-Regra – Marcos Lesqueves

Administrador – Letícia Jacques

Finalização de Vídeo – Tibet Filme

Promoção – Multishow

ANEXO 2 – Fotografias das encenações de *A Morta* (na Fundação Progresso) e de *O Rei da Vela* (no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro), da Companhia dos Atores, obtidas em seu acervo.



Fig.1. *A Morta*. Foto de cena. Em primeiro plano, a atriz Susana Ribeiro no papel de Beatriz.

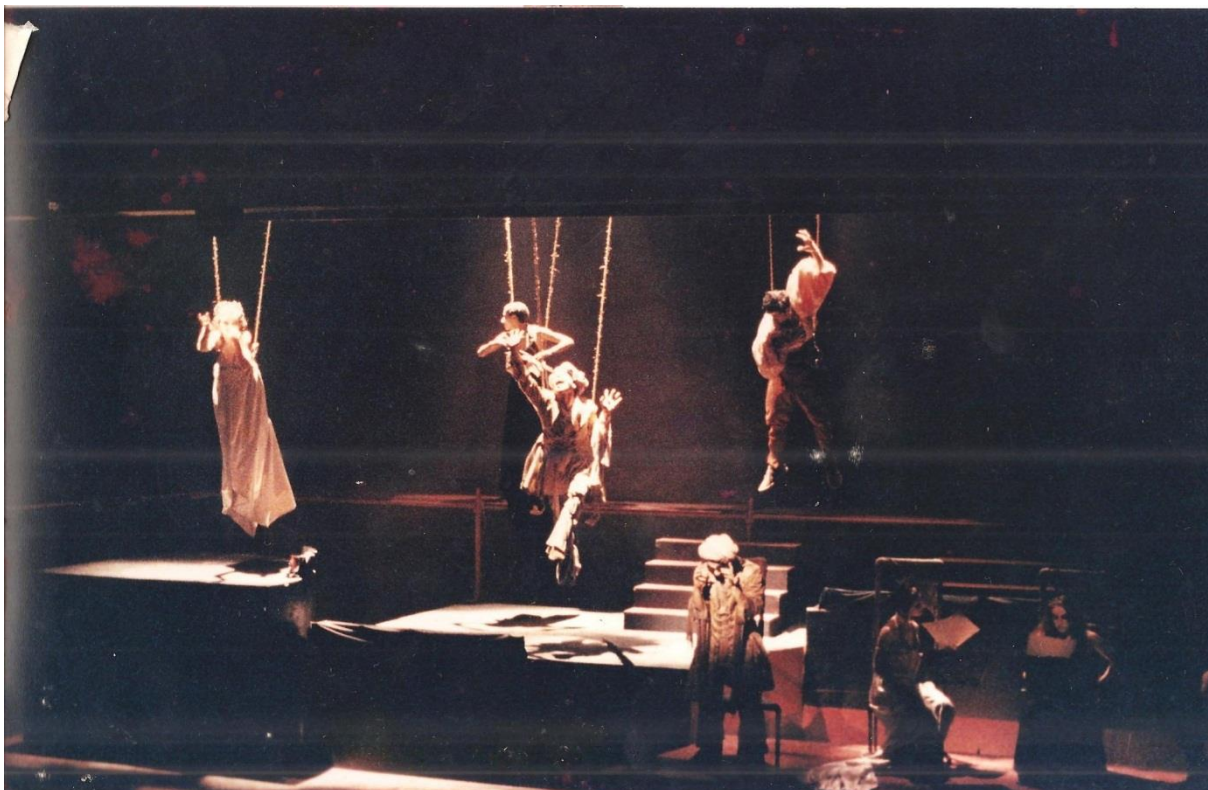


Fig.2. *A Morta*. Foto de cena. "O País do Indivíduo".



Fig.3. *A Morta*. Foto de arquibancada utilizada para a acomodação da plateia.



Fig.4. *O Rei da Vela*. Foto de cena. A atriz Drica Moraes no papel de Heloísa.



Fig.5. *O Rei da Vela*. Foto de cena.



Fig.6. *O Rei da Vela*. Foto de cena. Os atores César Augusto (Totó Fruta-do-Conde) e Marcelo Olinto (Abelardo I).

ANEXO 3 – Alguns registros, em jornais impressos, de encenações dos textos de Oswald (os que se referem aos textos que são objeto de estudo neste trabalho) ao longo da segunda metade do século XX, encontrados no CEDOC da Funarte em visita realizada no ano de 2013.

Jornal da Tarde, São Paulo, 25 outubro 1974.

PEÇA:

"A MORTA"

JORNAL DA TARDE - S. PAULO

25.10.74



A atual montagem de Emilio Di Biasi para "A Morta", de Oswald de Andrade é tão sobrecarregada que tira o impacto do texto.

NA PLATÉIA, UMA CERTA DECEPÇÃO.

A montagem de *A Morta*, feita no ano passado, na Escola de Arte Dramática da USP, impressionava pela inventividade e pela íntima revelação do texto de Oswald de Andrade. Ao trazer agora seu espetáculo para o profissionalismo, na Sala Gil Vicente do Teatro Ruth Escobar, o diretor Emilio Di Biasi não conseguiu o mesmo rendimento e é impossível evitar uma certa decepção.

Cheguei a pensar que estaria usando critérios diferentes: benevolência compreensível com a encenação de alunos e rigor excessivo com o trabalho profissional. Que teria mudado, em tão pouco tempo? Creio que a diferença é sutil, mas suficiente para transformar uma concepção de alto nível numa realidade frustradora.

A EAD apresentou *A Morta* com simplicidade e economia de meios, dando ênfase à criação. Emilio surpreendeu a riqueza dos conflitos de Oswald e encontrou para eles uma metáfora cênica lapidar. O espetáculo tinha um impacto direto sobre o espectador, valorizando a poesia e a verdade das indagações do dramaturgo. Poucas vezes, entre nós, um encenador se mostrou tão sensível e capaz de compreender a essência de uma obra, para traduzi-la numa linguagem eficiente de palco.

O que era simples e espontâneo ficou sobrecarregado, na atual montagem. Todas as intenções se mostram tão explicitadas que o diálogo perde o dinamismo e a ação se torna lenta e cansativa. No pequeno espaço anterior, os intérpretes pareciam naturais e utilizavam a voz no registro costumeiro. Agora, talvez por causa da ampla área do palco e das diferentes condições acústicas, o desempenho é gritado, de forma a se perder até o sentido das palavras.

Cada gesto e cada postura aparecem tão sublinhados que se dilui sua carga dramática. A fim de obter uma comunicação com a platéia, Emilio insistiu tanto no lado farsesco que a terceira parte resvala para a caricatura do teatro infantil. Para mim, foi penoso verificar que um achado de direção, que eu prezava tanto, se deteriorou a ponto de desfigurar completamente o original.

A produção é, na nova montagem, muito mais rica e eficaz. Zecarlos Andrade concebeu um dispositivo cênico interessante, vindo das soluções da *Comédia dell'Arte*. E seus figurinhos funcionam pela imaginação e pelo colorido, numa sugestiva linguagem visual. Num elenco de tantos jovens, seria injustiça destacar nomes, mas se pode prever que vários farão carreira.

O "ato lírico" de Oswald, que ele próprio qualificou de "drama do poeta, do coordenador de toda ação humana", não tem a teatralidade de *O Rei da Vela* ou de *O Homem e o Cavalo*. Mas, numa síntese inteligentíssima, *A Morta* apresenta um balanço dos demônios de nossa civilização e antevê a chegada da "fogueira acesa do mundo". Vale como aguda fixação da passagem da subjetividade para o empenho, da crise existencial para a consciência transformadora.

Emilio, que havia conseguido descobrir a melhor forma cênica para a construção algo hermética de Oswald, precisa reformular o espetáculo, de acordo com os dados primitivos, para que o público se sinta estimulado a compreender seu mérito artístico e a audácia de sua iniciativa empresarial.

Sábato Magaldi

Jornal de Brasília, Brasília, 22 junho 1978.

PEÇA: "A MORTA"

JORNAL DE BRASÍLIA - Brasília/DF

22/06/78



TEATRO

A Morta: um espetáculo de grande força e rara beleza

A *Morta*, de Oswald de Andrade, montagem do Grupo Farsa, é antes de mais nada um espetáculo de extrema beleza plástica. A segura direção de Geraldo Torres, aliada à forte e bela trilha sonora, criada pelo próprio Torres, dá um denso clima plástico ao espetáculo.

Porém Geraldo teve o cuidado de que a beleza visual e musical de *A Morta*, não envolvesse o espectador emocionalmente, impedindo-o, desta forma, de pensar sobre a realidade que está por trás do alto-flagelamento do poeta. Pelo contrário, durante todo o desenrolar do espetáculo, nos sentimos estimulados a penetrar na essência do texto de Oswald, e diante de sua atualidade, colocamos em xeque a nossa própria existência frente a uma realidade opressora.

Oswald escreveu *A Morta* em 1937, e apesar de ter usado uma linguagem hermética, muitas vezes abstrata (para ele a peça foi uma espécie de catarse de alguém que pertence a uma humanidade soterrada, ou seja, do poeta que se despoja dos seus privilégios e se liberta de seus preconceitos para poder criar novamente, exprimindo todos os anseios da humanidade), sua peça hoje é clara, poética e bastante atual.

Diante de toda a simbologia de Oswald e da firme montagem do grupo Farsa, sentimos todo o sofrimento do poeta ao acabar de vez com sua alma cheia de defeitos e preconceitos — para assim buscar sua felicidade, ou seja, ter o direito de simplesmente ser. Sofrimento este que pode ser comparado ao nosso, já que vivemos em uma época onde as estruturas sociais estão mudando bruscamente, e o homem a cada dia que passa, se encontra mergulhado em um turbilhão de idéias, tendo desta forma, que tomar uma posição, com urgência, diante do caos que se encontra.

A Morta se desenvolve em três quadros, ou melhor, três regiões: O País do Indivíduo, onde o poeta se defronta com todos seus problemas interiores, pois como diz: « Eu sou um



Uma cena de *A Morta*, cartaz do Teatro Galpão

valor sem mercado. Criaram o sentimento e o tornaram um valor excluído da troca. O País da Gramática, onde se situam todos os códigos da sociedade e os vivos (as pessoas que querem mudar de qualquer maneira as estruturas) se defrontam com os mortos (os conservadores) e O País da Anestesia, onde se encontram todos os mitos criados pela sociedade repressiva, ocasião em que o poeta penetra no fundo de sua alma queimando todos estes mitos, e por fim libertando-se».

O elenco, apesar de ser formado por atores que em sua maioria nunca

pisaram em um palco, se comporta de maneira bastante convincente. Tenison Ottoni, que interpreta o poeta e Lavinia Freitas, Beatriz, representam seus papéis com bastante desenvoltura e demonstraram um forte potencial criativo. Jarbas Marcondes, que encarna o atleta e faz parte do grupo de conservadores, foi bastante criativo ao compor seu personagem.

Os objetos de cena e o figurino são bastante funcionais e tiveram um papel preponderante no entendimento da peça, pois elucidaram várias passagens do texto, e o aproximaram, também, da nossa atual realidade.

PEÇA

" A MORTA "

JORNAL -FOLHA DE SÃO PAULO -SP

15/2/78

Teatro

Cena gaúcha, com muita irreverência

Desta vez, o enterro não vai ser no cemitério; será num teatro. O caixão preto e roxo, as velas e as coroas ficarão até domingo na estreita passagem da entrada do Eugênio Kusnet (ex-Arena). E para se chegar aos bancos, todos serão obrigados a reverenciar a falecida. Os pêsames serão dados não à família, mas ao elenco que lá colocou o caixão: o "Alternativa", grupo de teatro amador de Porto Alegre, que fica esta semana no Eugênio Kusnet interpretando "A Morta", de Oswald de Andrade, peça que apresentaram durante um ano em Porto Alegre e que será encenada pela última vez, no sul do Brasil, aqui em São Paulo, pelo Projeto Mambemba, que está mostrando peças de vários estados, em São Paulo e Rio de Janeiro.

Mas não é só o caixão que chama a atenção do público. Na porta do teatro, há ciganas lendo a sorte e vendedores de bananas. Quem tiver sorte, poderá tomar chimarrão, que um gaúcho estará oferecendo ao público. Lógico, que todos também fazerem parte do "Alternativa" e o chimarrão será servido somente um dia, que o grupo quer deixar como surpresa.

O "Alternativa" é formado por 16 pessoas e todos exercem outras funções: são jornalistas, economistas, sociólogos e estudantes. Consideram-se amador por opção própria e nenhum deles tem curso de teatro. Para eles, o importante é a livre interpretação e a criação coletiva, baseada em muitas discussões que vão da escolha do texto à interpretação.

Por isso não é difícil entender porque nesta montagem do texto de Oswald de Andrade, vale tudo: desde o tom de tragédia grega do primeiro quadro, com pitadas de teatro de agressão, passando pelo conflito social entre mortos e vivos no segundo, até o final que beira o deboche do teatro de revista. E o grupo dá esta definição ao espetáculo:

"A Morta é uma grande brincadeira. Um espetáculo mesquinho, comezinho, cafajeste — como nós mesmos. Um espetáculo subinteligente e frágil como a nossa realidade. A sujeira em que vivemos, remexida



Para o Grupo Alternativa, "interpretar A Morta é uma grande brincadeira".

desorganizadamente. Porque é por aí que a gente vai tentando encontrar os caminhos".

Na apresentação de "A Morta", não há papéis fixos. Por exemplo, em cada quadro, a personagem principal — Beatriz — é interpretada por atores diferentes, e até a diretora da peça, Ana Maria Taborda, chega a entrar em cena para contar piadas ou fazer os atores repetirem a cena de uma outra forma.

O mesmo grupo que interpreta a peça, cuida também da divulgação: Um dos meios mais eficazes que utilizaram em Porto Alegre e estão repetindo em São Paulo, é a distribuição em filas de teatro, cinemas e ônibus de panfletos, parecidos com avisos de falecimento, incluindo a cruz e a faixa preta e o fundo branco. No texto, frases como estas: "Olha eu te conheço do meu espelho do banheiro e sei que o que você tem é um medo desgraçado de ser apanhado em posturas faltosas" ou "Se você não vai a teatro, não é pra você

ir, mas é com você mesmo que eu tô falando".

Esta é a primeira vez que o grupo se apresenta fora de Porto Alegre e sobre a experiência comentam:

"Vir para São Paulo ou Rio é se tornar consagrado em Porto Alegre. Mas não nas condições que estamos instalados em São Paulo, apesar de convidados pelo Serviço Nacional de Teatro. Estamos num hotel de terceira categoria, da av. São João, onde nem café da manhã é servido no quarto; as janelas são de frente para um ponto de ônibus, e o barulho faz com que nós não pêsamos dormir depois da seis horas da manhã. Além disso recebemos uma verba diária de 100 cruzeiros para almoço, condução e jantar. Por isso não é de estranhar que nossos almoços têm sido na casa de atores que conhecemos, como o Renato Boghi."

A Morta, escrita em 1937 e parte da trilogia que se completa com "O Rei da Vela" e "O

Cavalo", é a quinta montagem do grupo, que define o texto como "a história do divórcio do poeta com o povo, sua angústia, anseio de comunicação, de reconciliação". E a décima oitava peça que Ana Maria Taborda dirige.

Ana Maria começou em teatro em 64, quando fez o seu primeiro curso no Conservatório Nacional de Teatro do Rio. Participou de grupos como "Teatro Novo", "Teatro de Arena de Porto Alegre" e teatro popular "Gral/Poa". Com o "Núcleo de Trabalho Alternativa" montou "O Matadouro I" e "O Matadouro II", "Retomando A Palavra" e "O Exercício".

A temporada no Eugênio Kusnet (ex-Arena — rua Teodoro Baima, 94) vai até domingo e tem preço único — 20 cruzeiros. Na segunda-feira, o grupo viaja de ônibus, para o Rio de Janeiro, onde ficará uma semana em cartaz no Teatro Cacilda Becker, terminando sua participação no Projeto Mambemba.

Izilda Alves



DIVERSÕES

TRIBUNA DA BAHIA — Salvador, 8 de Novembro de 1983 — pág. 14

ACONTECE



Os dançarinos Angela Ribeiro e Iranto Quadros estão em A Morta.

TEATRO

A antropofagia do Teatrampo

Quem for vivo verá "A Morta", peça de Oswald de Andrade montada pelo Grupo Teatrampo com a direção de Walter Seixas Junior e elenco formado por Bertrand Duarte, Fátima Barretto, Frieda Gutmann, Ednéas Santos, Fátima Brito, Iranto Quadros, Gesney Braga, Angela Ribeiro, Moacir Moreno, Dedé Rebouças e José Carlos Torres. A temporada é de 16 de novembro a quatro de dezembro, sempre às 21h30min, no Teatro do ICBA e a produção é da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Inacene Grupo Teatrampo.

"A Morta" é uma farsa solene de tons herméticos, de linguagem muitas vezes abstrata e de sofisticada simbologia. É uma trágica e catártica poesia, escrita em 1937 e faz parte da trilogia teatral oswaldiana, que reúne ainda "O Rei da Vela" de 1933, já levada a cena passado pelo grupo, e "O Homem e o Cavalo" de 1934. "É o drama do poeta, do coordenador de toda a ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente", declarou Oswald, que sobre esta obra depositou especial importância.

A peça trata do conflito do Poeta com sua amada Beatriz e simultaneamente do embate histórico entre vivos e mortos.

Os vivos são aqueles que querem a transformação do mundo na direção da liberdade e da justiça social e os mortos são os que insistem na conservação da dominação política, social, econômica e ideológica, aqueles que desejam eternizar o estado de privilégios. "A Morta", ato lírico em três quadros, também envolve a discussão estética, ainda bastante acirrada na década de 30, entre vanguardistas e os chamados passadistas, as múmias do vernáculo.

Apesar disso o texto não se atém a nenhum espaço ou tempo específico. É atemporal e universal. Por sua forma literária e estrutura dramática é uma obra extremamente plástica, visual, exigindo do encenador uma leitura própria. E Walter Seixas Jr., um estudioso da poética e do pensamento de Oswald de Andrade, faz a sua, com uma montagem que imagina "lenta, representada e onde o signo teatral é exageradamente destacado".

Walter acrescenta que a peça "ora trágica, ora lírica, não deixará de possuir traços de uma ópera, expressionista. E um aspecto um tanto oculto, é a comicidade de muitas das situações — que na nossa montagem são realçadas em alternância com momentos de conflito dramático, de intenso lirismo e trágica beleza, quando

a verossimilhança se faz necessária, apesar de que o tom predominante será o farsesco".

Os atores, segundo a concepção artística de Walter, se movimentam e falam em cena de uma forma estranha, como se fossem personagens de sonhos. Em suma: é o jogo dialético entre duas forças antagônicas — os Mortos (simbolizados pela essência de Thanatos, o fascismo) e os Vivos (a confluência de todas as forças transformadoras em busca do Eros Tropical). Há conflitos em várias instâncias, mas o principal é a paixão avassaladora, desencontrada, infeliz e contraditória entre o Poeta (vivo) e Beatriz (A Morta), que entoam a melodia poética do drama. O Poeta, um típico herói trágico, escapa da rede existencial e deságua no social, revivificado e empunhadando a espada redentora.

Márcio Meirelles assina a concepção dos cenários, figurinos e programação visual. Iranto Quadros é responsável pelo trabalho de corpo e movimento. Walter Seixas Jr., além da direção artística, faz a direção de produção. E Bertrand Duarte e Luís Portugal estão na linha de frente da produção executiva. As fotos de promoção são de Carlos Pimenta e a divulgação está a cargo de Maria dos Prazeres Fortes.

T. ADULTO-
ESP: "O REI DA VEZA"

Carreio do Goló
P. Alegre - R.S.
21/05/82

TEATRO



Cena de "O Rei da Vela"

Fernando Peixoto vê e gosta de "O Rei da Vela" gaúcho

Desde ontem, está de novo em cartaz do Teatro Renascença, no Centro Municipal de Cultura, a farsa de Oswald de Andrade "O Rei da Vela", produção do Teatro Vivo, com direção de Irene Britske.

A propósito do espetáculo, o ator e diretor Fernando Peixoto, que participou da grande produção desta peça em 1968, pelo Teatro Oficina de São Paulo, opina sobre o atual espetáculo de Porto Alegre: "O Grupo fez um trabalho excelente. A concepção e realização desta montagem são absoluta-

mente fiéis a Oswald de Andrade, que neste texto demoliu as formas habituais e redescobriu o circo, a revista, a ópera. A montagem gaúcha mantém a lucidez e o sarcasmo do autor; e, infelizmente, já que o texto foi escrito em 1933, ele ainda é atual".

Depois de dois espetáculos dedicados Bertolt Brecht e um em que o mimo foi a tônica, em "Frankenstein", o que levou o grupo a participar do Projeto Mambembão, no centro do País, o Teatro Vivo parte agora para este novo trabalho, dan-

do continuidade às suas pesquisas. "O Rei da Vela" tem suas ações situadas em torno da figura de Abelardo I, arrivista burguês que, através dos negócios imobiliários, pretende integrar-se à tradicional oligarquia cafeira paulista.

Em tom de farsa, por vezes até grotesca, Oswald faz uma acintosa crítica a burguesia dos anos 30, num espetáculo dinâmico e risível, que o Teatro Vivo busca recriar nesta produção. "O Rei da Vela" pode ser assistido, semanalmente, de quintas-feiras a domingos.

VEICULO Est. de Minas CIDADE Belo Horizonte
 ESTADO MG DATA 22 / 02 / 83

COLUNISTA _____

O "Rei da Vela"



A crítica ao capitalismo é a principal tônica de "O Rei da Vela", no Teatro Marília

De volta "O Rei da Vela"

Agora, no Teatro Marília, a audaciosa montagem de "O Rei da Vela". Audaciosa por levar ao palco um autor como Oswald de Andrade e ao mesmo tempo de grande importância pelo mesmo motivo. Despreziosamente, o diretor Belisário Barros comenta a respeito dessa sua nova iniciativa: "Não pretendo com esse espetáculo menos ou mais que aquilo que pretendo com qualquer outro; Oswald de Andrade não é sagrado, tampouco "O Rei da Vela".

Satisfeita com o resultado de sua semana a preços populares no Francisco Nunes, a produção resolveu voltar em curta temporada de apenas duas semanas no Marília, novamente com a intenção de buscar o público estudantil, que se encontrava em férias na ocasião de sua carreira normal. É necessário que se apresente também a esse público um pouco do trabalho do autor, que se notabilizou como um escandalizador, um amante da rebeldia. Sua total irreverência que chocava os costumes e a moral do Brasil das décadas de 20/30, não se limitou a seu comportamento, mas incorporou-se também à sua produção artística, transformando Oswald no principal inovador da cultura brasileira.

Como o mais importante animador cultural do País, foi Oswald que em 1921 lançou publicamente Mário de Andrade e também foi ele o principal mentor da Semana de Arte Moderna de 1922. Prosseguiu radicalizando suas posições e revolucionou a literatura no País, unindo pensamento e formas revolucionárias, fundindo consciência política e vanguarda. Exemplo dessa sua ação inovadora é o "Manifesto Antropofágico", onde ele defendeu que para a criação de uma cultura verde-amarela seria necessário devorar, digerir por completo as influências estrangeiras, para assi-

milar suas qualidades. Com suas idéias e propostas avançadas, Oswald passou a influenciar artistas em todas áreas, na tentativa de resgatar as nossas raízes mais profundas até então sem identidade própria.

Oswald influenciou na literatura, no cinema, no teatro e nas artes plásticas. Basta citar Tarsila do Amaral, Raul Bopp, Mário de Andrade, Carlos Drummond de Andrade, Joaquim Pedro de Andrade e até mesmo o movimento tropicalista, que teve na sua liderança Caetano Veloso e Gilberto Gil.

Em "O Rei da Vela", o tema é a crítica ao sistema capitalista, com humor fino e picante, onde não faltam cenas de nu e até mesmo um streep-tease durante um banquete. As grandes potências são retratadas, assim como o imperialismo e a dominação econômica. Embora o texto seja da década de 30, Belisário Barros comenta: "Atualizei o texto com essa montagem e procurei no nosso passado recente enxergar críticas que cabem agora a este nosso conturbado presente". Assim, está inserido no espetáculo até mesmo o problema do Brasil às voltas com sua dívida externa.

Os cenários são de Décio Noviello, premiado pela Associação de Críticos Teatrais em 82 pelo seu trabalho na produção de "Encontro Mercado". Músicas compostas especialmente por Lery Faria sobre letras de Tião Nunes. A direção musical é de Ruffo Herrera. No elenco, excelentes interpretações de Walmir José, Elza Lanza e mais, Selme Borem, Socorro Siman, José Maria Mendes, Armando Brandão, Kleber Junqueira, Fernando Couto, Paulina Galinkim, Frederico Gonzaga. A montagem está no Marília apenas até o dia 5 de março, de terça a domingo às 21h com vespéral às 18h de domingo. Preços especiais para estudantes.

T. ADULTO -
ESP: "O REI DA VELA"

DIÁRIO DE NATAL
Natal - A. M.
16/02/87



Oswald e seu Rei da Vela no Alberto Maranhão

O Rei da Vela começa hoje no A. Maranhão

Fazer um trabalho de improviso, fugindo do academicismo - essa é uma das principais propostas do grupo de teatro "Farpa de Tão Travoso Gume", que apresenta hoje até domingo próximo, no Teatro Alberto Maranhão, a peça de Oswald de Andrade, o Rei da Vela.

Essa peça, clássico do modernismo, teve estréia no TAM em dezembro passado e agora será re-apresentada durante quatro dias, por Eli Celso, Mira, Antonio Ronaldo, Pepy, Rilmar, Paulo Dantas e Novenil, que formam o Farpa de Tão Travoso Gume, numa montagem em que se procurou dar ênfase ao texto, sem utilização de recursos de cenários. O diretor da peça, Paulo Dantas, frisa que se procurou fazer um espetáculo atemporal, até pela contemporaneidade do texto que, embora escrito em 1933, continua bastante atual.

Escrita numa época em que o País atravessava sérias dificulda-

des econômicas, provocadas pela superprodução do café e consequente queda de preço na Bolsa de Valores de Nova York, O Rei da Vela procura mostrar as relações do homem com o capitalismo. A luta pelo poder, para fazer um nome, sua ganância, tudo transformando esse homem em objeto ridículo da sociedade.

Em cena, a caracterização dos personagens é feita a partir das distorções sobre o grotesco e o burlesco e segundo afirmam Paulo Dantas e Eli Celso, "os exageros não destoam do texto, com jogos de improvisação transformando os maneirismos em repetições. O Rei da Vela mostra que a linguagem é importante ao ponto de relegar o espaço quase ao circunstancial, não evidenciando entretanto, uma perda do espetáculo, pois os elementos se transformam, envolvendo a cena nesse espaço que se cria o cenário".

ANEXO 4 – Manuscrito de Maurício Sette, que na época da encenação de *A Morta* ocupava o cargo de diretor artístico da Fundação Progresso, dirigido à Companhia dos Atores. Documento obtido no acervo da Companhia.

É muito importante, que em 92, se faça o máximo de referências artísticas à Semana de Arte Moderna de 22.

Uma montagem de "A Morta" de Oswald de Andrade, é muito bem vinda, principalmente porque se dá através do talento criativo de Kike Diaz.

A Fundação Progresso se abre para este espetáculo, e faz sua,ª referênciã aos 70 anos da Semana de 22.

Maurício Sette
 Diretor Artístico
 Shopping Cultural Fundação Progresso

ANEXO 5- Autorização para a realização de obras na Fundação Progresso pela produtora de *A Morta*. Documento obtido no acervo da Companhia.

**SHOPPING CULTURAL
FUNDAÇÃO PROGRESSO**



A U T O R I Z A Ç Ã O

Autorizamos a OC DUO PRODUÇÕES CULTURAIS SC LTDA., na pessoa de Débora Guimarães Gonçalves, a realizar no Espaço Cabaret, desta Fundação, as seguintes obras:

No primeiro piso:

Hum muro de alvenaria cobrindo toda a parede frontal do espaço,
Revestimento do referido muro com placas de compensado.

No segundo piso:

Revestimento da parede frontal do espaço, onde estão situadas as portas/janelas, com armação de madeira e fibra de vidro.

As mudanças acima autorizadas deverão ser desfeitas pela produtora no final da temporada, ficando o espaço como encontrado inicialmente.

Rio de Janeiro, 06 de agosto de 1.992


Maria Jorge Ramos

Coordenador de Engenharia

ANEXO 6 – Desenhos de figurinos do caderno do ator-figurinista Marcelo Olinto. Cópia de algumas páginas do caderno que consta no acervo da Companhia.

