

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO E DOUTORADO)

DJEINE DANIEL

**ESTÉTICA E PROCESSO SOCIAL A PARTIR DE *O REI DA VELA*,  
DE OSWALD DE ANDRADE**

MARINGÁ - PR  
2018

**DJEINE DANIEL**

**ESTÉTICA E PROCESSO SOCIAL A PARTIR DE *O REI DA VELA*,  
DE OSWALD DE ANDRADE**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.  
Orientador: Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory.

MARINGÁ  
2018

DJEINE DANIEL

**ESTÉTICA E PROCESSO SOCIAL A PARTIR DE OREI DA VELA, DE OSWALD  
DE ANDRADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: **Estudos Literários**.

**Aprovada em 30 de agosto de 2018.**

BANCA EXAMINADORA



---

Prof. Dr. Alexandre Villibor Flory  
Universidade Estadual de Maringá — UEM

- Presidente -



---

Prof. Dr. Márcio Roberto Prado  
Universidade Estadual de Maringá — UEM



---

Prof. Drª. Lourdes Kaminski Alves  
Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE

Dedico a vocês:  
vovô Galdino Daniel,  
mamãe Lina Daniel e  
meu querido irmão Djeison Daniel.

## AGRADECIMENTOS

Utilizo a expressão de Sábato Magaldi na introdução da sua obra *O Cenário no Averso* (1991), quando fala sobre “paixões literárias da adolescência”, é assim que as obras de Oswald de Andrade são para mim. No momento em que entrei em contato com sua obra quis conhecer mais, entender mais e pesquisar este integrante do trio modernista (Manuel Bandeira, Mário de Andrade e Oswald de Andrade). Anos se passaram e no meu retorno aos bancos acadêmicos voltei à antiga paixão literária da adolescência e essa trilha não foi feita na solidão, pude contar com estes presentes do Aba.

Ao orientador Alexandre Villibor Flory, “Alê”, orientador e amigo, pelo aprendizado, os livros emprestados, a paciência diante das minhas “fugas da realidade”, por me permitir a livre escrita e ao mesmo tempo “domá-la”. Acima de tudo, aprendo a ser uma professora melhor.

Ao Grupo de Pesquisa Crítica Literária Materialista, em especial as amigas Karyna, Sula e Hadassa que participaram mais de perto deste trabalho com suas orientações e contribuições generosas.

Aos queridos professores Luzia Aparecida Berloff Tofalini, Marisa Corrêa Silva, Márcio Roberto do Prado, Alba Krishna Topan Feldman, Milton Hermes Rodrigues que no caminho acadêmico tive a honra de conhecê-los e aprender muito com os mesmos.

A professora Liliam Cristina Marins, na disposição de participar da qualificação e o incentivo marcado junto aos apontamentos deram uma força maior.

Aos colegas de Mestrado, pelas conversas acadêmicas e de lazer, Angélica, Carlos, Estela, Felipe, Luana, Rafael, Nayane e Vanessa.

A equipe da secretária acadêmica do PLE, que ofereceram com presteza informações sobre todas as questões administrativas do Programa de Mestrado e Doutorado da UEM.

Ao SENAC- Maringá, por meio de toda equipe por um apoio real durante o período do Mestrado.

À minha família que incentivou muitas vezes não somente com palavras, mas também na compreensão do silêncio requisitado.

Aos meus grandes incentivadores para todas as etapas da vida Masaharu e Neuza Akimoto que sempre torceram e me fizeram acreditar que sonhos são possíveis com luta e gratidão.

A todos vocês, meus agradecimentos profundos, de coração aberto e um sorriso enorme nos lábios.

Toda a minha produção há  
de ser protesto e embelezamento  
enquanto não puder despejar sobre  
as brutalidades coletivas a potência  
dos meus sonhos!

*Oswald de Andrade*  
*A morta*  
1937

## ESTÉTICA E PROCESSO SOCIAL A PARTIR DE *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE ANDRADE

### RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo atualizar o debate sobre a importância da dramaturgia de 30, mais especificamente sobre a obra *O rei da vela* (1933-1937), de Oswald de Andrade, na formação de um teatro político cuja contribuição é significativa para entendermos o universo político, econômico e social da época. O envolvimento deste autor com a Semana de Arte Moderna de 1922 nos mostra sua preocupação com os rumos da literatura; porém, será nos anos 30, após a crise econômica mundial de 1929 e a crise política brasileira de 1930 que o autor dá início a uma nova fase em sua obra, o que ganha expressão nos três textos teatrais com uma proposta moderna que escreve então. Na trilogia composta pelas peças *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) podemos perceber como o autor vê na arte uma função social e revolucionária. Nossa pesquisa apresenta um panorama do teatro brasileiro em torno dos anos 30, bem como da teoria épica que contribui para sua compreensão, seguido da análise crítica de *O rei da vela*, sendo para isso fundamental fazer algumas digressões breves sobre as demais peças da trilogia, compondo um panorama estético do autor, na busca de se entender de que forma o processo entre arte e sociedade se fundem na visão de Oswald de Andrade.

**Palavras-chave:** *O rei da vela*. Oswald de Andrade. Teatro brasileiro. Teoria do teatro. Literatura e sociedade.

**AESTHETICS AND SOCIAL PROCESS FROM *O REI DA VELA*,  
BY OSWALD DE ANDRADE**

**ABSTRACT**

The aim of this research is to update the debate on the importance of the 30's dramaturgy, more specifically regarding the work *O rei da vela* (1933-1937), by Oswald de Andrade, in the formation of a political theater that meaningfully contributes to one's understanding of the political, economical and social universe of the time. The involvement of this author with the *Semana de Arte Moderna* of 1922 shows us his concern towards the paths of literature; however, it will be in the thirties, after the world economic crisis and the political crisis in Brazil in 1930 that the author will start a new phase in his work, which gains expression in the three theatrical texts with a modern proposal that he then writes. In the trilogy composed by the plays *O rei da vela* (written in 1933 and published in 1937), *O homem e o cavalo* (1934) and *A morta* (1937) we can realize how the author sees a social and revolutionary function in art. Our research shows a panorama of the Brazilian theater around the decade of 30, as well as of the epic theory which contributes to its comprehension, following a critical analysis of *O rei da vela*. For this it is fundamental to have a few brief digressions on the other plays of the trilogy, which form an aesthetic overview of the author, in order to understand how the process between art and society come together in the vision of Oswald de Andrade.

**Keywords:** *O rei da vela*. Oswald de Andrade. Brazilian theater. Theory of theater. Literature and society.



## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
<b>CAPÍTULO 1. ASPECTOS FORMATIVOS DO TEATRO BRASILEIRO A PARTIR DO SÉCULO XIX .....</b>	<b>14</b>
1.1. Notas sobre a comédia de costumes de Martins Pena .....	15
1.2. A comédia rebaixada brasileira na segunda metade do século XIX.....	20
1.2.1. Operetas no Brasil.....	20
1.2.2. O Circo.....	23
1.2.3. A Revista de Ano e o Teatro de Revista.....	27
1.2.4. A Ópera.....	30
1.2.5. A Tragédia e o Melodrama .....	33
1.3. Notas sobre o modernismo e o cenário teatral no início dos anos 1930.....	34
1.4. Um projeto de Teatro Épico nos anos 1930 .....	45
1.5. A paródia como princípio construtivo .....	54
<b>CAPÍTULO 2. A DRAMATURGIA OSWALDIANA DE 30 .....</b>	<b>58</b>
2.1. É uma vez Oswald de Andrade.....	58
2.2. <i>O homem e o cavalo</i> e <i>A morta</i> : notas sobre a dramaturgia oswaldiana de 1930 .....	66
2.2.1. O julgamento da burguesia em <i>O homem e o cavalo</i> .....	70
2.2.2 - O Lirismo em <i>A morta</i> .....	77
2.3. Contribuições Oswaldianas a partir de 1967 .....	83
<b>CAPÍTULO 3. O REI DA VELA E SUA FORMA .....</b>	<b>87</b>
3.1. Primeiro Ato: O Capital em Cena.....	87
3.2. Segundo Ato: A Revista sob o Modelo Familiar.....	96
3.3. Terceiro Ato: A Tragédia Oswaldiana.....	104
3.4. O teatro épico-dialético em <i>O rei da vela</i> .....	108
3.4.1. Necessidade da referência épica para o estudo de <i>O rei da vela</i> .....	108
3.4.2. Análise de <i>O rei da vela</i> a partir do teatro épico .....	110
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	119
REFERÊNCIAS .....	122

## INTRODUÇÃO

A Semana de Arte Moderna em 1922 trouxe uma revolução para a literatura brasileira e outras artes, mas o teatro, neste primeiro momento, permanecia sem grandes alterações. Dos vários nomes conhecidos e documentados que aparecem como autores de tentativas de mudanças para a formação de um teatro engajado, citamos alguns indicados por Magaldi e Vargas (2001): Mário de Andrade com *Café* (1933, 1939, 1942), Eugênia e Álvaro Moreyra, com seu Teatro de Brinquedo e a peça *Adão, Eva e outros membros da família* (1925) e Joracy Camargo, com *Deus lhe pague* (1932). Além deles, podemos pensar em Renato Vianna, com peças como *A última encarnação de Fausto*, encenada em dezembro de 1922, como se lê em Milaré (2009). Suas obras apresentam os primeiros traços de um teatro que quer ser moderno e ter identidade nacional. No caso de Mário, *Café* ficou incompleta, e os Moreyra e Vianna careciam de meios eficazes para uma atuação mais profunda, que pudesse se tornar um marco para a mudança no cenário teatral durante a década de 20. Os Moreyra ficaram limitados a um círculo muito restrito, Vianna não conseguiu nem sequer público para o seu *A última encarnação de Fausto*, e Joracy Camargo, nos anos 30, embora comunista, faz uma dramaturgia que cabe nos modelos tradicionais de então, como evidencia o sucesso de *Deus lhe pague* em 1932 com Procópio Ferreira como protagonista. Embora fundamentais para alimentar o espírito do tempo, não obtiveram êxito em suas empreitadas renovadoras. Dentro desse quadro, Oswald de Andrade, nos anos 30 em que esteve envolvido com a militância comunista, trouxe propostas que marcam a nossa dramaturgia, e que se relacionam tanto com os Moreyra (a quem dedica *O rei da vela*, sintomaticamente por contribuírem com a “dura criação de um enjeitado – o teatro nacional”), quanto com Camargo, uma de suas influências (o sucesso de *Deus lhe pague*, drama conversação, é de 1932). Oswald ainda procura Procópio Ferreira para que encene *O rei da vela*, completando o quadro de referências acima mencionado. De seu trabalho com teatro surgem três peças na década de 1930: *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937), nenhuma delas encenada ante os olhos do seu criador. Apesar de isso mostrar que também a dramaturgia de Oswald falhou em contribuir diretamente para a modernização de nosso teatro, no contexto seu contemporâneo, é inegável a força de sua recepção e repercussão em décadas subsequentes. Isso fica claro nos anos 1960, com a montagem de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, o que já é resultado de um autor que não fora esquecido pelo tempo e que trazia inovações teatrais atreladas a uma avaliação muito instrutiva do Brasil, em aspectos que pouco ou nada haviam mudado nos mais de trinta anos entre sua escrita, publicação e encenação.

As três peças não são sequenciais, porque cada qual traz uma abordagem diferente. Apesar disso, trazem a Antropofagia no seu cerne, como um princípio organizativo. O conteúdo e a forma das peças dialogam com outras culturas e movimentos estéticos, fruto de suas viagens pelo mundo e da relação com outras obras de um autor que procurava deglutir a literatura da época. Para além da mera transposição do material estrangeiro para nossas terras, aspectos históricos e socioeconômicos do Brasil de 1930 podem ser vistos na peça *O rei da vela* (1933/1937), enquanto que em *O homem e o cavalo* (1934) vemos a história da humanidade a partir de uma versão brasileira da exploração capitalista e, em *A morta* (1937), conhecemos um mundo em ruínas, no qual o lirismo e as metáforas ganham espaço no texto teatral para expor fraturas psicológicas que remontam a problemas sociais. Temos um teatro de um escritor que intenta descobrir algo novo, rastrear novas formas, desmontar o existente e remontá-lo sob um novo viés.

Assim, por exemplo, elementos do Teatro de Revista, do Circo, da Ópera, do Melodrama são trazidos para o tecido do texto, profundamente marcado pela intertextualidade pela ironia e pela paródia. Todos esses itens são deglutidos e regurgitados a partir da matéria social brasileira, tornando-se teatro. Nesses percursos e processos, Oswald nunca se repetia, até mesmo porque a acomodação o inquietava como ele descreveu em *Ponta de Lança*:

Confesso, meu prezado companheiro de *garçonnière* de 19, que a revolução modernista eu a fiz mais contra mim mesmo que contra você ou o prezado leitor Sr. Zampeta. Pois eu temia era escrever bonito demais. Temia fazer a carreira literária de Paulo Setúbal. Se eu não destroçasse todo o velho material linguístico que utilizava, amassasse-o de novo nas formas agrestes do modernismo, minha literatura aguava e eu ficava parecido com D'Annunzio ou com você. Não quero depreciar nenhuma dessas altas expressões da mundial literatura. Mas sempre enfezei em ser eu mesmo. Mau mas eu. (ANDRADE, 1972, p. 11)

E com esta necessidade de mudanças estéticas e sociais, o desejo de revolucionar, não somente a literatura, mas também o pensar de uma sociedade é que encontramos um material rico para explorarmos este modernista. Assim, nossa pesquisa tem caráter analítico e bibliográfico, sendo o nosso objeto primeiro a peça de maior recepção, *O rei da vela* (1933-1937), em busca de um dramaturgo envolvido em criar um teatro renovador e moderno, interessado politicamente, sem perder de vista o nacional. Para tanto contamos, com o auxílio dos seguintes pesquisadores, Affonso Romano de Sant'Anna, Anatol Rosenfeld, Antonio Candido, Carlos Gardin, Carlos M. C. Branco, Cristina Costa, Décio de Almeida Prado, Giuliana Simões, Iná Camargo Costa, João Luiz Lafetá, Lourdes Kaminski Alves, Maria

Augusta Fonseca, Maria Thereza Vargas, Neyde Veneziano, Sábato Magaldi, Sérgio de Carvalho, Sonia Pascolati, entre outros.

Este estudo está dividido em três capítulos. O primeiro capítulo apresenta um breve panorama da situação do teatro brasileiro a partir do século XIX até às décadas de 1920 a 1930, já sob o olhar e a perspectiva dos modernistas, para compreendermos a localização histórica na qual a dramaturgia oswaldiana se coloca. Nesse sentido interessa apresentar alguns aspectos dos gêneros e subgêneros utilizados, para o qual usamos materiais como Candido e Castello, Lafetá, Prado, Magaldi e Vargas, Miranda, Sant'Anna, Ruiz, Veneziano, entre outros. O objetivo central desse capítulo é revisitar momentos representativos do teatro brasileiro do século XIX e também contemporâneos a Oswald, mostrando a influência do teatro do século XIX e o modo como o autor se relaciona com o contexto de produção seu contemporâneo, ou seja, de que forma ele se localiza no campo teatral naquele cenário. Além disso, interessa examinar um projeto de Teatro Épico que se aproxima da visão de Bertolt Brecht. Seu caráter é tanto histórico quanto conjuntural, decisivo para um autor que não se quer isolado numa torre de marfim.

No segundo capítulo, apresentamos alguns aspectos da vida do autor e sobre o seu modo de criação pela Antropofagia, bem como seu modo de atuação ideológica. Para alcançar este propósito, os materiais consultados encontram-se em Gardin, Rufinelli e Rocha, Candido, Nunes, bem como a biografia escrita por Fonseca sobre Oswald de Andrade, entre outros. Analisaremos brevemente as duas peças da década de 30, *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937). Esse estudo importa para mostrar a variedade formal e temática que marcam o teatro de Oswald, nunca preso a fórmulas estabelecidas. Cada peça exige um arsenal teórico e crítico próprios, e apresentaremos algumas linhas dessa busca. Por exemplo: cada qual à sua maneira, nenhuma delas cabe nas formas dramáticas que então tinham espaço no Brasil naquela época, são esteticamente avançadas e têm relação com desenvolvimentos teatrais que ocorriam fora do país, seja o expressionismo, o teatro épico e o teatro de agitprop soviético, o que evidencia o quanto Oswald estava atento a uma arte renovada. Entre outros, dialogam nesse capítulo A.M. Ripellino, Branco, Prado, Kaminski Alves e Pascolati, Magaldi e Carvalho.

O terceiro capítulo se ocupa da análise do objeto central da pesquisa, a peça *O rei da vela* (1933-1937). O foco central está em estudar tanto as relações entre forma e conteúdo na própria peça, que inova nos dois âmbitos, como também a dinâmica entre arte e sociedade que dá sentido à obra. *O rei da vela* é indissociável da crise mundial de 1929 e da crise política brasileira de 1930 (econômica, política, social, estética), mas tinha uma forma e um assunto que

eram difíceis de serem encenados no Brasil de então, seja por falta de atores, de teatros, de diretores, de público e, também, da censura moral e política. Sendo assim, era tanto uma expressão muito produtiva de questões fundamentais do Brasil quanto estava longe de ser encenado, o que expõe um descompasso importante de ser comentado. Somente com a montagem do Teatro Oficina em 1967, durante a Ditadura Civil-Militar, esse quadro vai ser alterado, encenação essa que vai contribuir com o surgimento do Tropicalismo – mas a conjuntura era completamente outra, e, portanto, não cabe nesta pesquisa a discussão sobre os mesmos, porque o teatro brasileiro já passara pelos anos 1960, com a modernização do nosso teatro – embora a menção se faça importante. E somam-se aos pesquisadores já citados Rosenfeld e Szondi.

Com essa nova leitura do teatro oswaldiano, esperamos ter contribuído para o campo dos estudos teatrais e mostrar a importância deste autor para a nossa dramaturgia, tanto no século XX como também para o momento atual. Para tal tarefa lembramos o próprio Oswald de Andrade em nota nos originais do seu livro *Serafim Ponte Grande*: “Direito de ser traduzido, reproduzido e deformado em todas as línguas – São Paulo – 1933 (ANDRADE, 1988, p.5)” Que a nossa “deformação” consiga reproduzir um discurso compreensível que ajude a traduzir e criticar a realidade alienante destes tempos que vivemos.

## CAPÍTULO 1. ASPECTOS FORMATIVOS DO TEATRO BRASILEIRO A PARTIR DO SÉCULO XIX

Pelo interesse da pesquisa no teatro oswaldiano, que se exercita entre a paródia, a farsa e a ironia, partimos de um breve panorama sobre a comédia no Brasil, a qual adquire uma potencialidade crítica e tem uma tradição sólida na trajetória do teatro brasileiro que, mais tarde, será apropriada por Oswald em seu teatro. Portanto, faz-se importante destacarmos as comédias de costumes de Martins Pena e Artur Azevedo, bem como o Teatro de Revista e o circo, do século XIX. Também é importante conhecer o contexto teatral em que Oswald procura se insinuar, já nos anos 1920 e 1930: a comédia ligeira em torno do Teatro Trianon, o teatro de Joracy Camargo e a tentativa de modernização do casal Moreyra. Também nos interessa, por outros motivos, passar pela ópera-coral *Café*, de Mário de Andrade, escrita entre 1933 e 1942, que não influencia o teatro de Oswald (por ser posterior, inclusive), mas deixa clara a consciência que esses autores modernistas tinham da busca formal e da função social de uma recepção crítica da arte. Isso nos ajuda a apresentar alguns aspectos do teatro épico brasileiro que então começa a surgir, que são fundamentais para o estudo do teatro de Oswald.

Destacamos, para exemplificar, a experiência do Teatro de Revista, que pertence a um momento histórico fundamental no qual a comédia não se furtava de falar sobre o momento social e político de maneira crítica, com o uso de uma linguagem popular. No entanto, em sua época, não era considerada uma arte elevada, por conta do preconceito sobre a mesma – diferente do que ocorria com o teatro realista (e moralista) de José de Alencar. Assim sendo, o texto oswaldiano vai se servir do gênero comédia de forma mais crítica, sem as preocupações morais que marcaram o teatro realista brasileiro. Como veremos no terceiro capítulo, a linguagem da composição teatral oswaldiana é escandalosa e incisiva para a época – mesmo para os padrões atuais, diga-se de passagem. Logo, a apropriação que o autor realiza para compor suas peças cria estruturas diferentes e muito específicas. Em *O rei da vela*, percebemos no texto uma ironia constante pelo tom paródico que subverte os modos então correntes de teatro. No momento da análise compreenderemos com maior clareza o modo como se utiliza da comédia e de outros elementos de subgêneros revisitados por Oswald, sem que adote postura reverencial, de simples cópia.

### 1.1. Notas sobre a comédia de costumes de Martins Pena

Na primeira metade do século XIX havia várias formas teatrais desenvolvidas no Brasil: melodrama, drama romântico, tragédia neoclássica e comédia de costumes (FARIA, 2001). Essa última é um dos veios mais importantes do teatro brasileiro e ganha força com a obra de Martins Pena. Sua comédia visa dar expressão a algumas questões fundamentais da nossa sociedade no século XIX. Martins Pena (1815-1848) teve sua obra voltada ao teatro marcada por uma formação eclética. Seus conhecimentos variados envolviam pintura, arquitetura, música, canto, literatura, e consta que falava com fluência inglês, francês e italiano, o que contribuiu para sua entrada no mundo teatral. Sensível aos problemas de sua época, sua atenção era voltada para questões sociais. Seu conto-crônica *Um Episódio de 1831* (1838) retrata as ações brutas seguidas após Dom Pedro I abdicar. No mesmo ano de 1838, Martins Pena pode ver encenada sua comédia inicial, *O Juiz de Paz da Roça*, embora seu repertório não seja formado somente de comédias, elas se destacam em seu fazer teatral. Vilma Arêas discorre sobre os temas em torno dos quais suas comédias versavam com as seguintes palavras: “[...] nossos vícios maiores: a política do favor como mola social, a corrupção em todos os níveis, a precariedade e o atraso do aparelho judicial, a exploração exercida por estrangeiros e a má assimilação da cultura europeia importada” (ARÊAS, 2012, p. 125).

E importante sabermos que esses temas análogos são explorados de forma explícita em *O rei da vela* (1933-1937), porém, não seguindo o mesmo andamento. Ainda que nos anos 30 não houvesse indícios de estudos formais sobre a obra de Martins Pena ao alcance dos modernistas, a ideia de um teatro transgressor pela comédia tanto em Oswald quanto em Mário de Andrade segue essa tradição cômica. Todavia, esses escritores a desenvolvem esteticamente e produzem obras politicamente engajadas em outro diapasão. Em Oswald, veremos que suas peças são elaboradas esteticamente levando em conta os desenvolvimentos do teatro europeu e, ao mesmo tempo, apresentam traços de humor debochado e de ridicularização do personagem característicos da comédia rebaixada. Sendo assim, a obra de Oswald busca interlocução tanto com as formas então desenvolvidas na Europa quanto com a tradição teatral da comédia brasileira, sem perder de vista o contexto histórico de 1930, três linhas de força de sua produção dramaturgica.

Tomemos a peça de Martins Pena *Os Dois ou O Inglês Maquinista* (1842). Arêas (2012) nos explica, a respeito do título, que o mesmo é uma paródia à duplicidade que os dramas e melodramas da época tinham e, também, uma alusão aos dois personagens vilões da peça, o

traficante de escravos português (atividade já proibida naquela época) e um especulador inglês. Essa forma mais livre de tratar os temas logo sofre censura por parte da Câmara dos Deputados (ARÊAS, 2012, p. 126), por conta da cena 13:

*Entra Negreiro acompanhado de um preto de ganho com um cesto à cabeça coberto com um cobertor de baeta encarnada.*

**NEGREIRO** – Boa noite.

**CLEMÊNCIA** – Oh, pois voltou? O que traz com este preto?

**NEGREIRO** – Um presente que lhe ofereço.

**CLEMÊNCIA** – Vejamos o eu é.

**NEGREIRO** – Uma insignificância... Arria pai! (*Negreiro ajuda a botar o cesto no chão. Clemência, Mariquinha chegam-se para junto do cesto, de modo, porém que este fica à vista dos espectadores.*)

**CLEMÊNCIA** – Descubra. (*Negreiro descobre o cesto e dele levanta-se um moleque de tanga e carapuça encarnada, o qual fica em pé dentro do cesto.*) Ó gentes!

**MARIQUINHA** – (ao mesmo tempo) – Oh! [...]

**NEGREIRO** – Então, hém? (*para o moleque*) Quenda! Quenda! (*puxa o moleque para fora*).

**CLEMÊNCIA** – Como é bonitinho!

**NEGREIRO** – Ah, Ah!

**CLEMÊNCIA** – Por que o trouxe no cesto?

**NEGREIRO** – Por causa dos **malsins**...

**CLEMÊNCIA** – Boa lembrança. (*examinando o moleque*): Está gordinho... bons dentes...

**NEGREIRO** (*à parte, para Clemência*) – É dos desembarcados ontem do Botafogo. (PENA, 1966, p. 75-76)

Na interpretação da autora: “De forma provocativa, Martins Pena não só exhibe todo o trâmite da contravenção, que envolvia deputados, desembargadores e ministros, como também transforma em vilões figuras respeitadas na sociedade”. (ARÊAS, 2012, p. 126). Assim, Martins Pena, dentro dos seus limites, utiliza-se de uma comédia rebaixada que mostra um quadro vívido do Rio de Janeiro. Ele procurou fugir de idealizações e discutir os tópicos mais relevantes por meio de uma forma questionadora. Segundo Pavis, a comédia rebaixada ou baixa (que Martins Pena fazia em contraposição à alta comédia) é assim definida: “A baixa comédia usa procedimentos de farsa, de comicidade visual (surra de pauladas), enquanto a alta ou grande comédia usa sutilezas de linguagem, alusões, jogos de palavra e situações mais “espirituais”. (...) O ‘baixo’ cômico provoca assim o riso franco; o ‘alto’, ao contrário, quase sempre convida apenas a sorrir, tende ao sério, depois ao grave”. (PAVIS, 2008, p. 54, verbete Comédia Alta e Baixa).

Além disso, é marca da baixa comédia que o núcleo não está no desenvolvimento dos conflitos entre indivíduos psicologicamente bem construídos, pois esses são frágeis. Mais



importante é o entorno, a apresentação de um contexto em que tipos sociais aparecem, ou seja, os costumes de uma dada época. No caso de Martins Pena, isso se faz com alto grau de crítica social – à escravidão, às profissões como as de Negreiro e de Gainer, o inglês que pretende vender projetos incabíveis (fazer açúcar de osso, no caso desta peça). Além disso, a rica Clemência (que bate sem clemência em seus escravos) e a organização de sua vida social, que estão em primeiro plano, dizem muito mal de nossas instituições estabelecidas.

Quanto à crítica do século XIX, mais afinada com os gêneros ditos sérios (drama romântico, melodrama, tragédia neoclássica, ópera), o comediógrafo obteve aprovação com a condição de que seus textos teatrais apresentassem o pitoresco, a cor local da vida carioca – traços do romantismo que quer criar uma história literária e social do Brasil. Mas Pena, ao criar por meio de uma forma estética mais livre, colocando em cena personagens com conflitos frágeis, via seus textos serem reprovados. Isso ocorre até mesmo com Bárbara Heliodora já na segunda metade do século XX, a respeito da peça *O juiz de paz da roça*. Diz ela:

Dentro dessa frágil estrutura o que Martins Pena nos dá, principalmente, é uma série de quadros da vida da época: as dificuldades da vida do lavrador, a falta de braços na lavoura, o hábito de Manuel João de tomar um copo de jacuba ao entrar em casa do trabalho no campo, a maneira de vestirem-se as mulheres e os homens tomam a atenção do autor, e a cena da audiência do Juiz de Paz é tão gratuita dramaticamente como preciosa como documentário da época. Na realidade, que ligação tem com o problema central da comédia, isto é, com o casamento de Aninha e José, os vários requerimentos dos lavrados que se apresentam ante o juiz, bem como os pequenos subornos que ele recebe? (HELIODORA, 1966, p.33)

De acordo com Heliodora, o mais importante seria justamente o casamento de Aninha e José, sendo os julgamentos do juiz secundários e sem importância para a peça, apenas instrumento de riso fácil. Sendo assim, ela conclui que a força de Pena está na apresentação dos quadros da vida da época. Costa (1998), em seu excelente ensaio ‘*A comédia desclassificada de Martins Pena*’, é quem desmonta essa leitura, mostrando que para a comédia de costumes de Pena será justamente a formalização da vida social brasileira (no caso, os julgamentos do juiz, o modo como Aninha e José se casam, sem ninguém os impedir, e etc) que estará em primeiro plano. Diz ela não ser outro motivo pelo qual a peça se chama *O juiz de paz da roça*, e não *O casamento de Aninha e José* ou outro próximo disso. Isso porque, para classes sociais muito pobres como a de Aninha e José o casamento é um arranjo rápido que melhora a condição de vida dos dois, e não há espaço para a concepção de amor burguês, idealizado e metafísico. Estamos no contexto das necessidades materiais mais brutas. Do mesmo modo, importa

verificar que os julgamentos do juiz não resolvem nada, pois são julgados de acordo com os interesses do próprio juiz, que não está preocupado em fazer justiça. Aliás, Costa vê bem que quando o juiz diz, ao final dos julgamentos, “estão conciliados”, não houve de modo algum qualquer solução. Essa terá que ser buscada fora do sistema jurídico, instituição apropriada pelo juiz e pelos seus. A graça desta comédia está nos absurdos que são realizados como justificação deste abuso, e isso sem necessidade de um enredo dramático. O campo de atuação é do teatro épico, da formalização estética de uma realidade abusiva, por cenas fragmentadas. O conflito dramático fragilizado também indica a falsidade de se apresentar em um contexto no qual não há sujeitos que possam tomar seu destino nas mãos, pois não há liberdade nem mercado de trabalho. Esses aspectos serão fundamentais para o estudo do teatro de Oswald, em especial de *O rei da vela*, que comunga tanto a falta de conflitos dramáticos fundadores como falam em chave crítica e fragmentada da realidade brasileira. Neste caso, não é uma remissão imediata, uma citação direta, mas vemos como a comédia de costumes do século XIX, quando estudada a partir do ângulo e perspectiva adequados, tem importância para a dramaturgia do século XX que vale a pena estudar.

Moisés Nascimento (2009), ao falar sobre a peça de Pena *O juiz de paz da roça*, nos apresenta outro quadro a ser notado: os traços de circo e outros gêneros encontrados em sua peça, aqui utilizados como simples referência, serão em Oswald elaborados com maior profundidade:

E essa presença de diferentes traços sociais na peça se estende desde as camadas burocráticas e o funcionalismo público (juizes, guardas nacionais, capitães), até desembocar nas convenções teatrais populares. Já nesta primeira obra Pena faz diversas alusões ao teatro de rua, o teatro mecânico, os espetáculos circenses, as mágicas:

**“José** – Pois o curro dos cavalinhos! Isto é que é cousa grande! Há uns cavalos tão bem ensinados, que dançam, fazem medidas, saltam, falam, etc. Porém o que mais me espantou foi ver um homem andar em pé em cima do cavalo.

**Aninha** – Em pé? E não cai?

**José** – Não. Outros fingem-se de bêbados, jogam os socos, fazem exercício – e tudo isto sem caírem. ” (PENA, 1966, p.24 apud NASCIMENTO, 2009)

O circo será uma das referências do primeiro ato de *O rei da vela*, e já aparece com força como uma das formas de arte popular no século XIX. Por fim, Cláudia Braga (2012) nos relata acerca das qualidades observadas nos escritores cômicos daquele tempo:

Conhecimento técnico, fluência nos diálogos, habilidade na construção dos textos, intimidade com a carpintaria teatral foram qualidades comuns a

maioria dos escritores cômicos de nossa dramaturgia até os dias atuais, o que se explicaria, basicamente, pela inegável tradição cômica de nosso teatro. (BRAGA, 2012, p. 403).

Depois desse desenvolvimento na primeira metade do século XIX, na qual o drama sério era representado pelo romantismo, seguiu-se uma fase em que dominou o teatro realista, sobretudo a partir da dramaturgia de José de Alencar. Suas comédias, como *O demônio familiar* e, também, *As asas de um anjo*, se guiavam pelos padrões de um autor como Alexandre Dumas Filho. Elas eram marcadas por grande moralismo burguês, de tal modo que Alencar chegou a dizer que suas comédias faziam rir sem fazer corar – ao contrário das peças de Pena, por exemplo. Seu período de domínio cênico foi curto, de 1855 a 1965, a julgar pelas pesquisas de Faria (1993). A partir de 1865 foi, paulatinamente, desbancado pelo teatro cômico e musicado (em chave rebaixada), que terá grande desenvolvimento na segunda metade do século XIX. No entanto, os críticos que escreviam nos jornais e revistas eram justamente os adeptos da estética realista no teatro, motivo pelo qual o teatro cômico foi muito criticado ao longo do tempo, preconceito que até hoje dificulta o seu estudo.

Sendo assim, no teatro do Brasil tem-se uma tradição cômica que popularizou o teatro e que será desenvolvida, na segunda metade do século XIX, pelo teatro musicado, formado pelas Operetas, pelas Revistas de Ano e pelas Burletas (BRITO, 2012, p. 219-233). Todas elas foram bem aceitas pelo público e criticadas pelos intelectuais, que viam nelas um teatro sem profundidade, com função de agradar e entreter mais do que refletir. Segundo Braga (2012), a comédia de costumes brasileira seguia uma forma:

Em nosso caso específico a comédia de costumes brasileira se propôs, ao longo de sua história, tanto ao objetivo de fazer rir, de agradar, quanto ao de corrigir, através da exposição ao ridículo, diferentes *desvios de conduta*, também peculiares a grupos ou indivíduos que lhe fossem contemporâneos, obedecendo, assim, aos mais tradicionais pressupostos da comédia. (BRAGA, 2012, p. 404)

A falha que os críticos perceberam, Braga (2012) resume ao dizer que a nossa comédia de costumes coloca em cena personagens-tipo no centro das atenções. Por exemplo, Martins Pena retrata o roceiro e não o fazendeiro; o meirinho, e não o juiz; o suburbano, e não o cosmopolita (BRAGA, 2012, p. 404). Tal fato não implica dizer que o gênero era desprovido de qualidade teatral e sim, que a suposta nacionalidade que os comediógrafos pretendiam ressaltar obtinha sucesso das plateias populares, mas a elite preferia o drama burguês ou comédias estrangeiras que não lembrassem o Brasil, um país de miscigenados e colonizados.

## 1.2. A comédia rebaixada brasileira na segunda metade do século XIX

De acordo com os historiadores do teatro brasileiro, após Martins Pena surge na segunda metade do século XIX um sucessor à sua altura, Artur Azevedo, esse conhecido primeiro pelas Operetas, que era um tipo de espetáculo musicado, depois pelas Revistas de Ano e Burletas. Esse quadro é fundamental para o estudo da dramaturgia de Oswald de Andrade, motivo pelo qual resolvemos fazer um percurso por cada uma das formas que são fundamentais para o teatro da década de 30 ligado aos modernistas, sobretudo Mário e Oswald de Andrade.

### 1.2.1. Operetas no Brasil

As operetas vieram da França e Brito (2012), ao falar sobre elas, aponta que seu sucesso teve início com Jacques Offenbach, na Paris de 1850 no Théâtre des Bouffes-Parisiens. O espetáculo se dividia em duas a três esquetes de um ato cada, sendo o tom de farsa e sátira, intercalado com números musicais que tinha à sua disposição uma orquestra com dezesseis músicos. A peça que obteve grande sucesso era *Orphée aux enfers*, uma paródia da ópera de Orfeu e Eurídice. No Brasil, no teatro Alcazar Lyrique, de propriedade particular do artista francês Joseph Arnaud, um empresário que desejava idealizar os cabarés de Paris no Rio de Janeiro, o público alvo era a classe burguesa que poderia ter ao seu alcance o espetáculo dito ligeiro: o vaudeville, as operetas e até os bailes de máscaras e de fantasia trazem para a cena a mesma peça de sucesso na França. (BRITO, 2012, p.220-1)

As operetas no Brasil passam por uma reformulação pelos artistas brasileiros, que mesclavam o texto original com os costumes nacionais. Tínhamos, então, a paródia da paródia. Um exemplo é o ator Francisco Corrêa Vasques que, em 1868, apresentou o texto sob o título de *Orfeu na Roça*, um “rebaixamento típico da farsa”, de acordo com Farias (2012, p.220). Nesta peça, Orfeu passa a ser Zeferino Rabeca, barbeiro do arraial, e Eurídice Dona Brígida, roceira que sonha em morar no Rio de Janeiro; Cupido se torna Quinquim das Moças, Morfeu vira Joaquim Preguiça e Hércules torna-se Antonio Faquista. (FARIAS, 2012, p.220). Artur Azevedo coloca em cena no ano de 1876 a peça *A filha de Maria Angu*, parodiada da opereta *La Fille de Madame Angot*, de Siraudin, Clairville e Koning, com música de Charles Lecocq. Em 1882 estreia *A Mascote na Roça*, de Artur Azevedo, paródia de *A Mascote*, então encenada na corte. O enredo da adaptação de Azevedo é assim descrito por Farias:

[...] trata-se de um quiproquó devido ao nome da peça. O major Hilário está mal de vida: só lhe chegam notícias ruins (nesse sentido, como se verá, além de paródia da outra peça, a comédia parodia o *Livro de Jó*, da *Bíblia*). Seu

gado se perdeu, sua vaca foi picada de cobra, um escravo fugiu, e chega um enviado de seus credores a cobra-lhe a dívida. Mas em meio às trapalhadas, chega-lhe a escrava Fortunata, com um bilhete de seu irmão, que diz lhe enviar um cesto de ovos e “uma mascote”. Junto chega o coronel Raposo, tipo mandão do lugar (vivido na estreia pelo famoso ator Xisto Bahia). Ambos acham que a mascote deve ser a escrava, e ficam disputando sua posse, pois de acordo com a peça que está em cartaz na corte, cuja notícia o enviado dos credores (Silvestre) traz, uma mascote feminina só pode trazer boa sorte a seu possuidor. [...] O caso se explica: a “mascote” a que se referia a carta não era a escrava, mas um exemplar da peça teatral, escondida no fundo do cesto de ovos. Fica assim uma mensagem subliminar de que quem traz sorte ao Brasil é o teatro brasileiro. (FARIAS, 2012, p. 244-5)

Assim, Martins Pena, Artur Azevedo e outros dramaturgos e atores desenvolvem um veio fundamental do teatro brasileiro, ainda que os mesmos não tivessem à sua disposição uma escola de arte ou de escrita teatral. O teatro brasileiro não tem “infância”, o que nos leva a um olhar sobre os apontamentos de Willett sobre esse período. Ele usa o pensamento de Brecht, em 1927, sobre a luta que a nova dramaturgia passa diante do já está estabelecido como forma teatral:

Qualquer teatro que tente encenar para valer alguma peça da nova dramaturgia estará se arriscando a ser radicalmente transformado. O público acaba assistindo a uma verdadeira batalha entre teatro e peça, numa operação quase acadêmica na qual, havendo interesse em renovar o teatro, tudo o que se tem a fazer é verificar se o teatro emerge como vencedor ou vencido deste confronto assassino. (Em termos gerais, o teatro só pode sair vitorioso sobre a peça se conseguir evitar que esta o transforme completamente - o que acontece com mais frequência nestes tempos). O decisivo hoje não é o efeito da peça sobre o público, mas seu efeito sobre o teatro. (WILLETT apud COSTA, 2004, p.243)

Para Costa (2004), o Brasil toma uma direção contrária diante da visão de Brecht parafraseada por Willett sobre o teatro, pois, como visto, era comum o teatro brasileiro buscar na Europa as novidades para só depois montar uma dramaturgia nacional e, assim mesmo, seguindo os modelos importados. Os autores afinados com a estética realista consideravam o teatro cômico rebaixado esteticamente desprezível. Para mostrar isso, Farias (2012) coloca a visão de Machado de Assis, que interpretava ser o motivo deste resultado a falta de incentivo por parte do governo imperial, pois esse defendeu que as companhias dramáticas deveriam concorrer uma com as outras, ideia contestada por Assis em seus artigos em vários folhetins.

No folhetim de 16 de dezembro de 1861, citou Victor Hugo para demonstrar que o teatro não era uma “indústria”, que as peças não eram “mercadorias”, que o governo devia ter, sim, uma responsabilidade em relação à arte. Afinal,

“criar no teatro uma escola de arte, de língua e de civilização não é obra de concorrência”. (FARIAS, 2012, p. 217)

Logo, a dramaturgia de cunho literário perde seu espaço para um teatro que visava mais o mercado: “as formas mais populares como da opereta, da mágica e da Revista de Ano em nossos palcos”. (FARIAS, 2012, p. 218). Machado continua a sinalizar sobre o quadro teatral da época em um artigo que publica no Diário do Rio de Janeiro, em 1866:

Há bons trinta anos o Misanthropo e o Tartufo faziam as delícias da sociedade fluminense: hoje seria difícil ressuscitar as duas imortais comédias. Quererá isto dizer que abandonando os modelos clássicos, a estima do público favorece a reforma romântica ou a reforma realista? Também não; Molière, Victor Hugo, Dumas Filho, tudo passou de moda; não há preferências nem simpatias. O que há é um resto de hábito que ainda reúne nas plateias alguns espectadores; nada mais. Que os poetas dramáticos, já desiludidos, da cena, contemplem atentamente este fúnebre espetáculo; não aconselhamos, mas é talvez agora que tinha cabimento a resolução do autor das *Asas de um Anjo*: quebrar a pena e fazer dos pedaços uma cruz. (ASSIS apud FARIAS, 2012, p. 218)

As críticas que viemos acompanhando foram feitas, sobretudo, pelos autores ligados ao realismo, que não aceitavam procurar (e, portanto, não poderiam encontrar) formas elaboradas no teatro de cunho mais popular. Nesse sentido, o fato de uma Revista de Ano conseguir não apenas ficar por longo tempo em cartaz, mas fazer tanto sucesso que produza uma peça a partir dela (a Revista de Ano *O tribofe*, de 1891, teve seu núcleo dramático retomado na Burla *A capital federal*, de 1897, ambas escritas por Artur Azevedo). Foi preciso esperar o século XX para conseguirmos avaliar a ironia e a paródia como procedimentos elevados de criação, bem como formas que fugissem de enredos cheios de ação e personagens psicologicamente bem construídos.

Logo, a paródia, um elemento central no teatro cômico brasileiro, não opera apenas para atrair o público, mas também para criticar, mesmo quando parece estar apenas a imitar. É importante entendermos que essa prática da paródia, muito utilizada no teatro do século XIX, será resgatada nas obras de alguns modernistas, no caso de interesse desta pesquisa, no teatro de Oswald de Andrade, em *O rei da vela* (1933-1937). Cabe, ainda, destacarmos a própria fala do autor em seu discurso no I Congresso de Escritores em 1945 sobre o uso de humor em suas obras: “Está aqui à tradição do *humor* que é a flor cáustica da liberdade.” (ANDRADE, 1992, p. 96). A Revista de Ano, por exemplo, é uma das formas resgatadas e revivificadas na produção literária oswaldiana.

### 1.2.2. O Circo

Sobre o circo, é de conhecimento geral que se trata de uma forma de entretenimento que circula pelas cidades e até pelos mais diversos países. Ele reúne diversos artistas, como palhaços, malabaristas, mágicos, contorcionistas, para citarmos apenas os mais conhecidos e que normalmente o público espera e está acostumado a ver. A música, o colorido das roupas e do cenário são alguns dos elementos que marcam esta manifestação artística. Roberto Ruiz (1987, p.14) aponta que “o remoto ancestral do artista do circo deve ter sido aquele troglodita que, num dia de caça surpreendentemente farta, entrou na caverna dando pulos de alegria e despertando, com suas caretas, o riso de seus companheiros de dificuldades”. É certo que em vários povos, em diferentes épocas, a arte circense se fará conhecida do povo, como se depreende de Miranda (2016, p. 27): “Além da Grécia e Roma como locais que teriam oportunizado condições para o surgimento do circo, a literatura ainda aponta a China, o que dificulta ainda mais a compreensão exata das origens da arte circense”.

Um ponto interessante do circo é que ele realizava seus espetáculos nas feiras ambulantes e, assim sendo, a arrecadação para sustento dos artistas era advindo da generosidade do público, típico dos artistas de rua na modernidade. A despeito de que Bolognesi destaca:

Todavia, o esmorecimento das feiras e da cultura popular das praças e ruas proporcionou, na realidade, uma transformação até então inimaginável. A cultura popular adequou-se aos novos tempos, criando modelos novos de manifestação, comerciais por excelência. As formas espontâneas de entretenimento foram se organizando comercialmente, visando aos novos espectadores, alçados agora à condição de compradores de espetáculos e de diversão. (BOLOGNESI, 2003, p.38)

Ao fazermos um salto histórico para o século XIX, o autor sublinha a influência do circo para as artes cênicas, que é a “reposição do corpo humano como fator espetacular” (BOLOGNESI, 2003, p. 43). O ambiente francês trazia as manifestações artísticas e subgêneros para um estado paralisado, e a criação literária permanecia em luta com a rigidez dos clássicos e os impulsos do romantismo contra estas regras. Entende-se isto no caso da falta de convergência entre o tempo de ficção e o tempo real: para os românticos, a inspiração necessitava de libertação das correntes da lógica e das técnicas de criação. Enfim, para o autor as barreiras do trágico e do cômico se rompem para formar um “jogo de oposições entre o riso e as lágrimas, o corpo e alma, o homem e a sociedade, etc.”.

Os personagens do circo são únicos, não são encontrados em qualquer lugar. O palhaço dividia suas performances entre contar histórias com as mãos, atirar ou receber tortas no rosto, realizar falsas acrobacias, com seus trajes sempre coloridos e maquiagem exagerada: tudo fazia para promover os risos com suas apresentações. O acrobata, por sua vez, tem um elemento trágico em seu desempenho, ao desafiar os limites da gravidade quando arrisca a sua vida em manobras consideradas impossíveis. Tem-se no espetáculo circense, também, personagens anônimos, conhecidos mais por suas anomalias, distorções do habitual: o Anão, o Gigante, a Mulher Barbuda, a Monga, que figuram em cena entre o riso e o medo. E o circo também apresentava a figura do domador que, diante de feras que podiam lhe ferir ou matar, mostra-se impassível, e termina sua apresentação mostrando seu domínio e vontade soberana sobre elas, na base do chicote e de ordens de comando. Definitivamente, os olhos do público visualizam no espetáculo uma realidade social que compartilhava com o artista por meio do estranhamento e não pela identidade.

Todo esse quadro atrai os modernistas, que ressaltam ser o picadeiro do circo o verdadeiro teatro nacional. E, o palhaço é o seu maior representante. Para tratarmos da visão modernista sobre o circo, nos anos entre 1922 e 1929, Fonseca (1979), no livro *Palhaço da Burguesia*, pode nos ser de grande valia. A autora pesquisou em documentos da época e, em especial, nas notícias e crônicas de Mário de Andrade e João Fernando de Almeida Prado. Por meio deles sabemos que, no circo brasileiro, havia uma diferença em relação ao circo tradicional: a apresentação de pequenas comédias ou dramas em chave de farsa ou paródia. Fonseca menciona o comentário de Seyssel sobre o circo brasileiro:

O destaque das apresentações se voltava para as comediazinhas, para os entremezes dos palhaços. Waldemar Seyssel observa que esta é uma característica típica do circo brasileiro. Como era pobre, não tinha recursos para dispender com animais e tratadores, criou as pequenas comédias para suprir a deficiência. Estas eram interpretadas pelos palhaços, além das famosas pantomimas. Em geral estes “sketches” eram paródias de peças teatrais, de romances conhecidos, de particularidades da vida pública: julgamentos, aulas, casamentos. (FONSECA, 1979, p. 30)

A qualidade das apresentações fez com que, ao público da camada mais popular, se unissem aos intelectuais como Mário de Andrade, Sérgio Milliet, Antonio de Alcântara Machado, Yan Almeida Prado, Couto de Barros, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, que não restringiam suas visitas aos espetáculos circenses somente ao Brasil – quem podia se dirigir também aos circos na Europa. Para eles, a arte para o povo, sem distinção de classe e de idade, havia encontrado no circo uma fonte de inspiração. No que tange ao circo brasileiro, de acordo



com Merisio (2013), foi Benjamim de Oliveira quem consolidou e sistematizou o teatro no circo, criando o circo-teatro.

Desta forma, o circo brasileiro passa a ter um espetáculo em primeiro plano, com os números de acrobacia, excentricidades, etc., para depois de um intervalo em torno de quinze minutos, em sua parte final, apresentar a peça teatral com pantomimas, farsas, comédias ou dramas. Várias das peças eram baseadas em adaptações dos romances de folhetim, de tal modo que o apelo partia para o melodramático. As cenas continham um herói, um galã apaixonado, uma mocinha ingênua, sempre envolta em lágrimas, pois o vilão impedia o romance dela com seu protagonista. (MERISIO, 2013, p.434-5).

Ao analisar os textos não se pode pensar que eram autores sem nenhuma expressão. Benjamim de Oliveira era exigente, e os textos chegavam a clássicos como *Otelo*, de Shakespeare, *A viúva alegre*, opereta de Franz Lehár, *O guarani*, de José de Alencar. Oliveira, em entrevista a Brício de Abreu, sócio de Álvaro Moreyra, na revista *Dom Casmurro* relata:

No Spinelli é que eu lancei essa forma de teatro combinado com circo, que mais tarde tomaria o nome de Pavilhão. Spinelli era contra. Tanto que nos primeiros espetáculos tomamos roupas de aluguel, porque ele se negava a comprar guarda-roupa. Foi no Boliche da Praça 11. E a primeira peça intitulava-se “*O Diabo e o Chico*”. Pouco a pouco fomos saindo para o teatro mais forte, de melhor qualidade. E terminamos por fazer “*Othelo*”. E assim nasceu a comédia e o drama no circo, coisa que nunca se vira antes. (ABREU, 1963, p.86).<sup>1</sup>

Em sua análise das peças de Benjamim de Oliveira, Costa (2010) menciona que a montagem das cenas deve conter truques, magias e entrecos musicais. O tema da peça *O diabo e o Chico* segue a tradição melodramática, com enamorados impedidos de viver seu amor, e os quiproquós daí advindos. Há a possibilidade de que Oliveira, em 1910, tenha vivido um dos personagens, João Gostoso, que ajudava o personagem principal, Felipe. Seu personagem era o tipo caipira, que produz o momento cômico. Apresentamos um trecho do texto teatral:

**TODOS** – Ahi está o Felipe... – (amarram Felipe num pau)  
**JOÃO** – (entra, o povo ri). Na, na, na, não...Que é que estão rindo?  
**VENÂNCIO** – Quem é esse porquera?  
**DOROTHÉA** – É o patife do João Gostoso...

---

<sup>1</sup> ABREU, Brício de. **Esses populares tão desconhecidos**. Rio de Janeiro: Raposo Carneiro, 1963, p. 86. In: COSTA, Eliene Benício Amâncio Costa. **Um Estudo das Comédias Mágicas O Chico e o Diabo e os irmãos Jogadores, de Benjamim de Oliveira**. In REPERTÓRIO: Teatro & Dança - Ano 13 - Número 15 - 2010.2, p. 115. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5218/3768>. Acesso em 24 jan. 2018.

**JOÃO** – Eu não sou gostoso nada... Eu hoje estou amargoso...  
**DOROTHÉA** – Que é que vem faser aqui?  
**JOÃO** – Venho dizer que Felipe não roubou nada...  
**VENÂNCIO** – E como é que você prova?  
**JOÃO** – Provo que ahi tiver um homem que dê um passo á frente!  
**TODOS** – Espera patife! – (avançam, mas João ameaça com uma garrucha e solta Felipe que sai correndo. Chico sai carregado para frente)  
**DOROTHÉA** – Melhor; o cabra foi mais a menina ficou...  
**VENÂNCIO** – É como o outro diz: a faca foi, mas a bainha, nem trinta.  
**DOROTHÉA** – Vamos para dentro beber café por causa do susto...  
**TODOS** – Vamos!... (entram) (COSTA, 2010, p. 117)

Em apenas um ato, no final, a rubrica aponta que apareçam o Diabo derrotado, uma Fada com a varinha de condão e o casal protagonista casado. Em conclusão o circo-teatro, que permaneceu até meados de 1960 em atividade, operava dentro de um enredo simples, cômico e caracterizado como comédia mágica ou, às vezes, no registro dramático. Uma das vantagens do circo-teatro pesquisado por Ermínia Silva (2003, p.7), em sua tese de doutorado, é a intenção de Benjamim de Oliveira de sair dos grandes centros e divulgar não somente o circo, mas o teatro, a dança, a música nacional e estrangeira. Podemos afirmar que o teatro nos moldes do que queriam os modernistas tem uma de suas matrizes nesse circo-teatro que, mesmo quando tomava um assunto sério (dramático), usava um registro exagerado e não realista, seja pelo tom melodramático, seja pelo uso da paródia. Embora se pautasse por conflitos dramáticos entre personagens, o próprio espaço e a formação dos atores ajudavam no distanciamento necessário ao riso ou, mesmo, ao melodrama. Veremos aspectos disso em Oswald de Andrade, em especial em *O rei da vela*, no qual Abelardo I impede que o levemos a sério – muito embora sua representação de classe dominante, que sempre sai ganhando, seja muito pertinente. Essa é a dimensão que não cabe no circo-teatro: como veremos em Oswald o conflito se dá antes entre coletivos e classes sociais do que entre indivíduos.

No que se refere a alguns dos modernistas que, como citamos em suas viagens à Europa, aproveitavam para assistir espetáculos circenses, talvez seja difícil dizer o motivo que os impulsionava. No entanto, A.M.Ripellino (1971), em seu estudo sobre a obra de Maiakóvski e as ligações com a arte do seu tempo, traça importantes considerações que nos ajudarão a entender o diálogo intertextual entre *Mistério Bufo* (1918), de Vladimir Maiakovski, e *O homem e o cavalo* (1934), de Oswald de Andrade, a partir do interesse pelo circo. Como o assunto será tratado no capítulo seguinte, por hora, de acordo com o autor, resta saber que, após a Revolução Russa, uma “paixão pelo circo” era mantida também pelos futuristas e cubo-futuristas. Para eles, havia uma espécie de simbiose entre o teatro e o circo, onde o primeiro utiliza-se do

segundo para explorar ao máximo novas formas de arte. Em resumo, a estrutura do circo oferecia os espaços para suas experimentações que, como vimos, o circo-teatro brasileiro também fazia – só não nos moldes vanguardistas, indicação do atraso que os modernistas indicavam haver na arte no Brasil. Maiakóvski escreve também para o circo, e o faz de forma política, baseado na arte de palhaços como Vitáli Lazárienko, que já apresenta uma arte engajada.

### 1.2.3. A Revista de Ano e o Teatro de Revista

A Revista do século XX tem como precursora direta a Revista de Ano, que fez muito sucesso na segunda metade do século XIX. Foquemos em 1859, na peça de Figueiredo Novaes *As Surpresas do Senhor José de Piedade*. Sua encenação ocorreu no Rio de Janeiro, no Teatro Ginásio Dramático. Em tom de comédia, em dois atos e utilizando-se de quatro quadros, a plateia viu o retrato dos acontecimentos do ano anterior:

O roceiro Senhor José da Piedade a fazer ligações; as alegorias à imprensa – o Mercantil, o Diário, a Marmota, o Jornal do Comércio; o quadro dos teatros com o Teatro São Pedro, o Ginásio, o Teatro São Januário, o Teatro Lírico e *As Asas de um Anjo*, o texto realista de Alencar que estreara naquele 1858 e fora proibido pela censura após as primeiras representações, por imoralidade. Lá estão também, fisicamente representadas, a polícia e a censura. Personagens-tipo atravessam à narrativa, como um astrônomo, o tenente Baiacu, um tocador de realejo, um mágico, um dentista leiloeiro. E como era de praxe numa Revista de Ano apareciam também, como personagens, o ano de 1858 e o ano de 1859. (VENEZIANO, 1991, p.26)

De acordo com Roberto Ruiz, que é responsável pelo prefácio do livro acima citado, a Revista de Ano exibe a fantasia, sem deixar de criticar e surpreender o público. A recepção brasileira manifestou-se de forma contraditória, sendo a justificativa que “a crítica [era] tão pretensiosa como preconceituosa – sempre disposta a rotular qualquer manifestação do teatro ligeiro, mais próxima do povo, menos simpática às elites, como arte menor dentro da dramaturgia teatral”. (RUIZ, 1991, p. 11-12). No entanto, apesar da visão negativa sobre este tipo de teatro pelas elites e por alguns críticos, um dos fatores de mérito da Revista é sua contribuição para a formação de um produto nacional, apesar de sua origem não o ser – afinal, o gênero veio da França. Podemos citar alguns dos autores que o adotaram: Arthur Azevedo, Moreyra Sampaio, Joracy Camargo, sendo que este último, de acordo com Iná Camargo Costa (1996), teve uma influência direta para a segunda fase da dramaturgia de Oswald de Andrade, as três peças escritas nos anos 1930.

Veneziano (1991) aponta que, em 1930, esta forma teatral está em plena evidência, sendo que todos os teatros da Praça Tiradentes se ocuparam somente dela. Com isso “os quadros de fantasia e as sátiras desenvolveram-se, ressaltando a esperteza getulista dominante”. (1991, p.68). A autora aproxima sua estrutura da comédia, pois sua intenção é fazer rir, e apresentar o ridículo como seu combustível, sendo a farsa uma espécie de “parente mais próximo”, porque há uma proximidade com o burlesco. Isso é visto porque mistura o musical com a comédia, e tece uma estrutura padrão. Sua denominação apresenta parte de seu significado: **re**-vista, **re**-visão. A questão é que as normas outrora rígidas vão se esvaindo até torná-la apenas em um show de entretenimento, o que faz perder a sua força para criticar os acontecimentos do ano anterior, como fazia a Revista de Ano do final do século XIX:

Às vistas do público desfilavam os principais fatos do ano findo relativos ao dia-a-dia, à moda, a política, à economia, ao transporte, aos grandes inventos, aos pequenos crimes, às desgraças, à imprensa, ao teatro, à cidade, ao país. Era uma história miniaturizada sob o painel anual, em linguagem popular, teatralizada. Equilibrava-se entre o registro factual e a ficcionalização cômica. (VENEZIANO, 1991, p. 88).

A Revista de Ano do século XIX tinha uma estrutura de dupla articulação, pois a mesma não apenas passava em revista o que acontecera no ano anterior, mas também contava com um pequeno núcleo dramático que ligava as cenas e conferia organização ao material. Nas palavras de Veneziano sobre duas Revistas de Ano da década de 1880, *O Bilontra* e *Mercúrio*, ambas de Artur Azevedo e Moreyra Sampaio temos o seguinte:

É assim também que Faustino, o personagem central de *O Bilontra*, fugindo do trabalho, que não hesita em persegui-lo, percorre o Rio de Janeiro em busca de dinheiro. De maneira semelhante Cupido e Mercúrio, em *Mercúrio*, visitam a corte fluminense a fim de encontrarem inspiração para uma revista que Fonseca, a personagem central, deverá escrever como condição, imposta pelo seu futuro sogro para que se case com sua amada Felisberta. De visita em visita, de busca em busca, de perseguição em perseguição vão todos, personagens e plateia, tropeçando nas cenas que, sem esta dinâmica, estariam desligadas entre si. (VENEZIANO, 1991, p. 89).

Se por um lado Neyde Veneziano trata do esvaziamento posterior da forma (tanto do núcleo dramático quanto da revista crítica do ano anterior, para se firmar como Revista), percebe-se que é possível afirmar que as mudanças em sua estrutura se devem, em parte, ao enfrentamento da concorrência com o cinema falado (1929) e aos problemas socioeconômicos do Brasil (a queda da bolsa de Nova Iorque, em 1929). É possível que, diante desse quadro, as

companhias busquem mais “animar” a plateia, e, portanto, encontrar “fórmulas” de agradá-la e não a perder para qualquer outro tipo de entretenimento. Não quer dizer que o mesmo não apresenta uma estrutura organizada, mas que elas se modificam continuamente:

Seria impossível, no entanto, falar-se das convenções do Teatro de Revista considerando-o como algo estático, imutável. Pois a revista, no seu conteúdo, refere-se, por natureza, à atualidade. Ao aqui e agora. É datada. Ou não seria revista. Esse compromisso fiel com o momento presente fez dela um tipo de teatro em constante mutação, tanto no fundo quanto na forma. (VENEZIANO, 1991, p. 115)

Esta forma teatral teve sua relevância na dramaturgia brasileira e é preciso pontuar que, no início do século XX, o teatro brasileiro precisava e pedia por renovação. Nas palavras de Giuliana Simões: “havia uma insatisfação com os rumos das artes cênicas proclamada pelos críticos e jornalistas da época” (SIMÕES, 2010, p. 19). Pode-se mencionar que os críticos de teatro almejam mudanças, porém, de acordo com Simões, os impedimentos para essas renovações partiam deles mesmos, por criticarem fortemente transformações que julgassem ousadas demais. Isso irá marcar o teatro brasileiro das décadas de 1920-30, e contribui para um maior atraso na modernização teatral brasileira, que só ocorrerá a partir de grupos amadores como TEB (Teatro do Estudante do Brasil), GUT (Grupo Universitário de Teatro), GTE (Grupo de Teatro Experimental), TEN (Teatro Experimental do Negro), Os Comediantes, TAP (Teatro de Amadores de Pernambuco), TEP (Teatro do Estudante de Pernambuco), entre outros nos quais as inovações vão figurar – mas isso vai se dar ao longo dos anos 1940, para além dos interesses dessa dissertação. Um ponto a se considerar é a questão econômica: esses grupos amadores não dependiam de um mercado teatral limitado, que esperava peças já decodificadas, calcadas nos grandes atores protagonistas, e a responsabilidade de vender ingressos, de ter críticas favoráveis para que o primeiro ocorresse. Logo, isto permitia que estes grupos amadores pudessem se aventurar por autores como Tchekhov, Ibsen, entre outros. Nesse sentido, a encenação de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, em 1943 pelo grupo amador Os comediantes, dirigidos pelo polonês Ziembinski, será um marco para o teatro brasileiro. Mas voltemos à Revista.

De acordo com Neyde Veneziano (1996), a estrutura da Revista se organiza como uma “fórmula matemática” que depende da capacidade de autores, encenadores e atores. Pois a linguagem utilizada é uma mix da estética do teatro popular, ritos e convenções da comédia. Em resumo, o Teatro de Revista apresenta algumas características:

Algumas características lhe são típicas e quase sempre presentes, em suas várias épocas e nos diferentes países que conquistou: a sucessão de cenas ou quadros bem distintos; a atualidade; o espetacular; a constante intenção cômico-satírica; a tendência em utilizar o fio condutor; a rapidez do ritmo. Este último é talvez uma das mais importantes características da revista: o ritmo vertiginoso é condição básica do texto e da encenação, indispensável ao seu sucesso. Cada um dos atos deve terminar numa apoteose (grand final) e o intervalo precisa ser curto para não atrapalhar o ritmo. (VENEZIANO, 1996, p.28)

Como descrito por Veneziano, seguir esta fórmula era essencial para um bom espetáculo. A essência da Revista está em expressar questões atuais: a moda em voga, a política, quais os prazeres que ocupam a mente da sociedade. Outro elemento que compõe este tipo de teatro é o recurso da alusão: ao dizer uma coisa e para significar outra, empregando palavras e expressões de duplo sentido, com personagens que parecem ingênuos, constitui-se como caminho para elaborar críticas sem uma exposição direta. A questão é que o enredo, atores e encenadores precisam ter uma clareza da mensagem que desejam frisar para a plateia: caso contrário, há o risco de resultar apenas em paródia vazia.

Em suma, algumas questões importantes que a Revista traz para a modernização do teatro, sobretudo importantes para a obra de Oswald, são: a fragmentação constitutiva, a existência de mais de um fio condutor (dramático, épico; uso de personagens tipo e de alegorias, e etc.), uma vinculação explícita com a realidade social, o uso da ironia e da paródia, o apelo popular (o que foi feito com sucesso), muitas instâncias narrativas e, também, uma menor importância para a estrutura dramática, que é secundária em relação à paródia da vida social, política e cultural do período. Todos esses itens serão importantes para o teatro de Oswald de Andrade.

#### 1.2.4. A Ópera

Já tivemos oportunidade para discorrer brevemente sobre as operetas brasileiras, que derivam das francesas, que são, muitas vezes, paródias de óperas consagradas. Resta falar algo sobre a Ópera. O casamento perfeito entre música e o teatro, o que a faz ser uma mostra do teatro musicado. O escritor e maestro Ricardo Prado, nos relata que o surgimento da ópera ocorre no final do século XVI, fruto de um experimento das elites que eram representadas por vários grupos: intelectuais, artísticos, políticos e econômicos. Araújo (1991, p.129) ressalta que havia um pensamento para a reconstrução da “tragédia da Antiguidade” e o resultado é a ópera *in música*, ou seja, a ópera. Prado diz que os intelectuais se somam aos nobres nessa busca das qualidades do teatro clássico grego. E assim, os experimentos iniciais valorizam a palavra, a

declamação, para que o texto fique mais claro ao público. Ela nasce como uma arte para a elite, mas sua autonomia é alcançada em Cláudio Monteverdi, quando cai no gosto popular. O sucesso é tal que houve a necessidade da construção de teatros de ópera, e embora a nobreza tentasse recuperar esta arte para si, o povo responde aumentando sua frequência ao teatro, exigindo até que as orquestras aumentassem seu tamanho para conseguirem ser ouvidas em conjunto com os cantores.

Já no Brasil temos o padre José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), que pertence a uma linhagem de músicos que tiveram sua origem nas minas de ouro e diamante de Minas Gerais. Sua produção musical de óperas era realizada por músicos negros ou mulatos alforriados que se dedicam à produção musical. Eles ocupavam a função de maestros, intérpretes, compositores e produtores. A demanda da corte se voltava principalmente para a música sacra, o que não impediu Garcia de compor óperas. Ele pode ser considerado também uma espécie de patriarca da modinha que, mais tarde, convergirá para a música popular brasileira. Depois de José Maurício, teremos Carlos Gomes, que tem o apoio do imperador Pedro II para estudar em Milão, o que o capacita para se tornar o maior compositor de ópera das Américas, de acordo com Ricardo Prado. No século vinte outros compositores brasileiros de ópera surgem, como Heitor Villa Lobos, que participará da Semana de 22, e Camargo Guarnieri, que teve como mestre intelectual Mário de Andrade. Juntos, compuseram suas obras mais conhecidas, *Festa das Igrejas* e o bailado *Maracatu do Chico Rei*, além da *Sinfonia do Trabalho*. Pelo histórico vemos que, de início, a ópera tinha apelo popular. Paulatinamente, no entanto, passa a ser frequentada apenas pela elite. Marisa Corrêa Silva (2015) expõe mais sobre o tema:

[...]. Todo mundo acha que é chique, mas a ópera – surpresa! -, até mais ou menos a metade do século XX, era muito popular. As pequenas companhias de ópera europeias vinham ao Brasil e se apresentavam aonde quer que houvesse um teatro e uma ou duas famílias endinheiradas que pudessem bancar a despesa da montagem. Depois, as partes mais famosas dessas óperas eram transformadas em partituras de piano e as pequenas burguesas podiam tentar tocá-las em seus lares, nos seus pianos nem sempre bem afinados. Logo, as bandas que tocavam nos coretos animavam o povão com versões dessas melodias, e o povo saía assobiando a *Valsa de Fausto*, de Gounod, ou o *Mio Babbino Caro*, de Gianni Schicchi. [...] (SILVA, 2015, p. 67-8)

A autora discorre sobre como se dava um espetáculo de ópera no Teatro Municipal do Rio de Janeiro ou no Municipal de São Paulo. A frequência no século XIX apresenta espectadores advindos das várias classes, como na atualidade, porque eram disponibilizados ingressos de diferentes valores. É lógico que os mais baratos tinham uma visão do palco mais

reduzida. O evento marcava a oportunidade de os menos afortunados verem os ricos e famosos nos seus balcões e camarotes, e as apresentações exigiam dos cantores certa fama e brilhantismo, salvo contrário:

O público só fazia um silêncio respeitoso quando alguma estrela abria a boca para cantar. Do contrário, podiam conversar, sair da cadeira e visitar o camarote de algum vizinho, tomar uma bebida ou comer alguma coisinha... e vaiar, quando algum cantor menos querido errasse de forma espetacular. Quem assistir uma ópera hoje vai julgar, erradamente, que desde sempre o público ficava no mais respeitoso dos silêncios enquanto a música acontecia, mesmo quando a montagem era medíocre, a orquestra desafinava ou os cantores não conseguiam atingir as notas mais difíceis [...] (SILVA, 2015, p. 67-8)

De acordo com Silva, *Turandot*, de Puccini, sua última e incompleta ópera, conta a história é de uma bela princesa que, para ceder sua mão em casamento, exige que os pretendentes consigam responder três adivinhações – caso errassem poderiam ser executados. Há um motivo que a leva a este desafio: a vingança. Sua avó fora violentada e deixada à morte por um estrangeiro. O estrangeiro Calaf aceita o desafio, acerta os enigmas, mas a princesa mesmo assim reluta em cumprir sua promessa. Forçada pelo pai, aceita casar-se. Como Calaf sabe que a princesa não o quer como marido, ele lhe dá uma nova chance: se ela adivinhar o nome dele, ele se entregaria à morte. A bela princesa manda prender a serva de Calaf, Liu, apaixonada por ele, para torturá-la e então conseguir o nome do noivo. A serva, no entanto, opta pelo suicídio para não entregar o nome do seu senhor e amado. Ao saber disto, Calaf fica enraivecido e acaba por beijar a princesa. Ela revela sua paixão por ele que, em troca, lhe revela seu nome: ele é filho do inimigo do pai da princesa Turandot. Destino selado, na cerimônia, ele espera que a noiva revele seu nome verdadeiro ao rei e seja executado. A princesa responde que ele se chama: “amor”, e há um final feliz. (SILVA, 2015, p. 69).<sup>2</sup>

Percebe-se a distância que estamos aqui do que estávamos acompanhando. Os personagens são príncipes e princesas, seu casamento mobiliza todo o reino, estando seus dramas pessoais em primeiro plano. A concepção de amor é idealizada ao extremo. Com isso se entende a crítica que Mário de Andrade faz, no início dos anos 1930, à Ópera, que perdeu seu vínculo com cantos e rituais diretamente relacionados com a vida, coletivos. A Ópera defendia, quer queira quer não, os valores burgueses que deveriam ser questionados. Isso levou a experimentos como a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht, de 1928, e à terceira parte de *O rei*

---

<sup>2</sup> Deve-se indicar que Puccini escreveu a ópera até a morte de Liu, sendo depois completada por Franco Alfano.



*da vela*, que faz uma paródia da ópera, além da própria *Café*, de Mário de Andrade. Interessa muito notar que cada qual a faz à sua maneira, todas elas irmanadas numa espécie de “espírito do tempo”. Ao nomear essas três peças já estamos, indiretamente, ligando as produções brasileiras à teoria do teatro épico, que tem na Ópera brechtiana de 1928 um de seus momentos de depuração mais notáveis.

#### 1.2.5. A Tragédia e o Melodrama

Kist (2012) faz uma trajetória da tragédia e do melodrama no Brasil que passaremos a acompanhar. A produção teatral nas terras brasileiras tem seu início a partir da terceira década do século XIX. Antes disto, nos palcos brasileiros eram vistos espetáculos importados da Europa: a peça, os empresários e os artistas eram estrangeiros. A recepção se dava de maneira positiva, principalmente das companhias portuguesas, já que a língua e a cultura as aproximavam do Brasil, de tal modo que o repertório vindo das terras lusitanas poderia ser encenado sem precisar passar por adaptações. Surge então um gosto em comum pelo melodrama, com sua temática sentimental, tendência que Portugal herdou da França e transmitiu para o Brasil.

O primeiro grupo surge em meados de 1812 ou 1813: trata-se da Companhia Dramática de Mariana Torres. Depois outros se somam, como a de Ludovina Soares da Costa. Nos anos 1830 surge um nome de grande expressão para o teatro brasileiro: João Caetano. Além de ator, promove os espetáculos e textos de Martins Pena e do francês, naturalizado brasileiro, Luís Antônio Burgain, bem como peças de Gonçalves de Magalhães.

A tragédia apresentava uma ação reduzida. O drama deveria contar uma história sentimental ou podia oferecer um conteúdo histórico, e no mais aderiam ao estilo do melodrama. No Brasil, havia um diferencial, pois, o melodrama era o preferido do público. Desta forma, a tragédia tem um ritmo mais ágil do que a encenada na Europa, menos sofisticada e otimista. Os heróis e heroínas estão sempre a lutar por um destino melhor. (KIST, 2012, p. 75-6). Ao examinarmos as manifestações artísticas e subgêneros apresentados verifica-se que todos finalizam com o uso do tom melodramático, porque os espectadores desejam que as peças terminem com o “felizes para sempre”, caso contrário, um final diferente pode custar uma depreciação do público. Sobre isso Kist menciona:

O melodrama é uma composição movimentada que reúne muitos personagens e se desenvolve em torno de emoções intensas. Ele é capaz de aproximar uma soma notável de elementos díspares e até antagônicos, porque desafia conceitos de verossimilhança vigentes em outros gêneros dramáticos. Ao

misturar epopeia, tragédia, narrativas de terror e comédia no espaço de uma única peça, veem-se obrigado a encontrar solução nova para administrar um conjunto tão opulento. É por isso que introduz acasos miraculosos e coincidências providenciais. (KIST, 2012, p. 77).

A autora coloca que, apesar do melodrama se constituir como um teatro simples, não significa que a estratégia utilizada para montar um texto teatral não passasse por um trabalho bem elaborado. Em meio a todas as disputas, o recado a ser dado é que o mal pode ser poderoso, mas a virtude é maior. (KIST, 2012, p. 78). Pode-se entender o quanto um texto pode funcionar para expor ou impor um gosto, um princípio, valores e sentimentos.

A tragédia, com a responsabilidade trágica que faz com que os personagens assumam os efeitos das ações que realizaram, mas das quais não tinham conhecimento, resultava num final no mais das vezes catastrófico. Já nos melodramas havia grande maniqueísmo e um final feliz moralista. A Ópera também defende uma moral burguesa e nobre que tem pouca ou nenhuma força crítica. Essas três formas representativas do século XIX serão alvo de paródia em *O rei da vela*, como veremos. A responsabilidade trágica poderia ser vista na aceitação de Abelardo I de seu infortúnio, mas isso é na verdade encenado como farsa. Ele aceita seu destino porque, como alegoria do capitalismo, sabe que sua morte servirá para manter tudo como está inclusive seu espaço sendo tomado por outro Abelardo, o II, que se casará com Heloísa. Quando diz que seu destino é “A morte no terceiro ato” ele faz paródia da tragédia e, ao mesmo tempo, metateatro, remetendo à força do discurso dominante capitalista. O maniqueísmo nunca teve lugar, é visto pela inversão: ele faz questão de deixar claro, bem como os demais personagens, que cada um está tentando fazer o melhor para os seus interesses – de tal modo que nem se coloca a questão em termos de bem e de mal, eles estão superados, são assuntos do teatro do século XIX. Isso vale também para as virtudes do casamento, da sobriedade, da heterossexualidade, da honradez nos negócios, e etc. Quando Heloísa, por fim, chora o seu declínio, ele se ri dela, que só se recompõe quando sabe que será salva por Abelardo II, e assim, toda sua descompostura se mostra falsa, como veremos na análise.

### **1.3. Notas sobre o modernismo e o cenário teatral no início dos anos 1930**

Depois de fazer um percurso que voltou ao século XIX para compreender as bases sobre as quais o teatro de Oswald de Andrade se constituirá, faz-se necessário também conhecer o quadro em que ele estava inserido. É com o início da Primeira Grande Guerra (1914-1918) que

as produções nacionais obtêm uma abertura importante, pois as companhias estrangeiras passam a evitar as viagens para outros países por temerem estar em meio a um conflito bélico no mar. A produção cênica brasileira vai ser marcada pelo uso da comicidade. Claudia Braga (2012) nos relata que o teatro profissional dos anos de 1920 até os anos de 1950 apresenta nas comédias: “o desenho crítico e divertido de um Brasil”. O objetivo é decifrar e compreender o país:

[...] se os dramas abordavam os conflitos vivenciados pela sociedade, naquele momento, as comédias, paralelamente à afirmação nacionalista, perseveraram na risonha tradição da crítica dos costumes iniciada nos primórdios do Império, caracterizando-se como o gênero da crítica social por excelência, e tendo, no Brasil, diversos e felizes cultores. (BRAGA, 2012, p. 403)

Assim, os dramaturgos brasileiros, cada qual em seu período, compreendem que a ironia, a sátira, o deboche pode divertir, mas também servir de elemento para criticar a sociedade e seus costumes. No ano de 1915, com a inauguração do Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, teremos um teatro profissional e comercial com proeminência para os atores e textos brasileiros. As pesquisas de Adriano de Assis Ferreira nos apresentam com mais clareza o papel da Geração Trianon na historiografia teatral brasileira. O pesquisador relata que o estilo teatral dos dramaturgos e encenadores em torno do Trianon desempenhou um papel duplo: o de reanimar as comédias de costumes e, contraditoriamente, a exploração à exaustão, o leva a exauri-lo. Sua forma e conteúdo ofereciam peças com enredos ligeiros e de preferência escritas por autores nacionais - caso fossem estrangeiros deveriam ser bem traduzidas – interpretadas por atores dispostos a ensaiar, além de apresentar cenários e figurinos bem elaborados. Braga completa o quadro ao falar sobre sua estrutura suntuosa: “Seus cerca de 1500 lugares distribuíam-se em plateia, galeria, balcão simples e balcão nobre; sua caixa cênica possuía, além do amplo palco, o fosso de orquestra ainda em voga nos teatros [...]”. (BRAGA, 2012, p. 407). Em seu palco nomes como Leopoldo Fróes, Abigail Maia, Jaime Costa e Procópio Ferreira desfilavam peças representativas da época, tais como: *Onde canta o sábio* (1921) de Oduvaldo Viana, e *O bobo do rei* (1930) de Joracy Camargo. Já é lugar comum na historiografia do teatro brasileiro dizer que esses e outros formaram a Geração Trianon, cujo encargo foi o de continuar com a comédia nacional e ofertar uma produção mais requintada para o público da elite e da classe média que, nesse ínterim, estava em ascensão. Braga conclui:

Poucas coisas são tão humanas quanto à sensação ou o medo do ridículo, e é exatamente esse, como vimos, o material básico da comédia. Nossa sociedade,

com seu culto da aparência, com sua incondicional admiração pelo estrangeiro, prestou-se demais a uma avaliação cômica. Lado a lado com a consciência do aspecto burlesco de nossas misérias, entretanto, transparecia geralmente em nossas comédias uma compreensão quase fraterna por parte dos autores, do ridículo, a que se expunham aqueles que os cercavam. Talvez tenha sido exatamente essa humanidade, presente na comédia, o principal fator a determinar que o gênero sempre levasse aos teatros, as sociedades por ela retratadas, mesmo com a consciência de que o que lhes seria oferecido seria a possibilidade de rir de si próprias. (BRAGA, 2012, p. 410)

Outro fato a ser observado é que as produções demandavam um alto custo, tal como no cinema, os produtores teatrais solucionaram o problema com a apresentação dos espetáculos em várias sessões. O Trianon procurou divulgar suas peças por meio das propagandas nos jornais, nos cartazes e com o apoio de diversos críticos. A aceitação dos intelectuais pelo teatro ali produzido ocorreu por considerarem que se tratava de um passo importante para o início do teatro nacional. Assim, adotaram-no como padrão e não poupavam críticas quando algumas peças fugiam do novo modelo teatral. (FERREIRA, 2004, p. 11). Diante desse quadro, percebemos o tamanho da tarefa que os modernistas tinham que realizar para atuar no sentido da modernização do teatro brasileiro. Assim sendo, temos de um lado um teatro voltado às massas, com a finalidade única de entretê-las (a Revista), embora com enorme potencial crítico e, do outro lado, havia se cristalizado um estilo teatral que agradava a elite e a burguesia (o cômico ligeiro do teatro Trianon). Para todos os tipos de público, os palcos brasileiros apresentavam peças sem o compromisso de educar ou de refletir. Ferreira esclarece que a preferência do público por peças que conduziam apenas ao riso levou os empresários a investir no gênero para sobreviverem no mercado teatral. Tal situação cria uma espécie de co-dependência entre produtores teatrais e o público: ninguém estava disposto a se arriscar fora dos limites bem definidos de nosso teatro, mesmo que ele estivesse alheio às inovações que ocorriam mundo afora. É justo acrescentar que há um impasse da classe teatral, que não está alheia às críticas dos intelectuais: foram realizadas tentativas para introduzir peças de nível mais elaborado, tanto em termos formais e estéticos, quanto no âmbito do conteúdo, mas fracassaram no plano comercial pela recepção negativa. É o caso, por exemplo, da escrita e encenação de *A última encarnação de Fausto*, por Renato Viana, em 1921: essa peça, inovadora do texto à cena, teve público para apenas três apresentações. Embora anos mais tarde identificada como uma peça-chave para a modernização do teatro brasileiro, quase ninguém a vira, e ela só veio a ser publicada há poucos anos, em 2012, por esforço de Sebastião Milaré, pela Editora Martins Fontes. Isso levava o nosso teatro a oferecer peças sem uma “finalidade moral, ou ‘civilizadora’ que resultava em espetáculos lotados e mentes vazias. (FERREIRA, 2004, p. 9)”. Desse modo,

podemos entender melhor contra o que Oswald de Andrade se indispôs ao propor seu teatro de tese. Logo, as tragédias, dramas e altas comédias não tinham boa acolhida, e alguns intelectuais e críticos viam que a predileção pelas comédias distanciava o Brasil de um avanço significativo. O crítico Alcântara Machado, ao escrever para a revista modernista *Terra roxa e Outras Terras* (1926), faz uma advertência:

O teatro nacional, como muita história nossa, não é nacional. Os assuntos vêm de Paris. Ou melhor: o comediógrafo brasileiro imagina um enredo que ele julga parisiense. Às vezes é mesmo. Pura farsa ou comédia de costumes. Chamam os personagens de Cotinha, Serapião, Chico Biscouto, Dr. Novais, Madame Carvalho. E pensa que faz teatro nosso! O cúmulo. Resultado: o absurdo delicioso de peças de costumes nossos, mas com essência e trejeitos parisienses. É fantástico. É irreconhecível. Peças auriverdes, de fato, são raríssimas: eu conheço *Juriti*, de Viriato Correia, e *Mimoso Colibri*, de Armando Gonzaga. Se há outra, ignoro ou não me lembro. Mas acho que não há. E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada pernóstica e mulata, que diz coisas em francês da Europa. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piegas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre. A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o ítalo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não nos conhece. Não conhece o brasileiro. É pena, dá dó. (MACHADO, 1926, p. 5).

Deste modo, os modernistas encontram um teatro já ativo e lhes cabe à tarefa de torná-lo revolucionário. Encontramos um panorama histórico crítico e teatral a partir de 1920 até meados de 1937 na obra de Antonio Candido e José Aderaldo Castello (2012). Para esses autores, o uso do termo Modernismo compreende três pontos que se interligam: o movimento, a estética e o período. A Semana de Arte Moderna em 1922 toma rumos próprios em cada parte do país, sendo o alvo do movimento romper com a literatura nos moldes esperados pelo Naturalismo, Parnasianismo e Simbolismo. Esse movimento de ruptura pode ser dividido em três momentos: o primeiro momento de 1922 a 1930, o segundo momento de 1930 a 1945 e o terceiro momento de 1945 em diante. Cada um teve suas especificidades, e o que nos interessa mais de perto é a fase a partir de 1930, por ser o período em que as obras aqui estudadas se encontram. Começamos pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) esta foi motivada por desentendimentos entre Inglaterra, França, Alemanha e Itália em relação à partilha do território da África e Ásia, pois os últimos se sentiram prejudicados por receberem terras de valor inferior aos demais. Assim, o desejo de aumentar o capital foi o motivo principal para uma guerra que durou quatro anos e ceifou em torno de nove milhões de pessoas, entre civis e militares. Para o Brasil, o resultado foi o crescimento da indústria, melhorando a economia e com mudanças nos

costumes e nas relações políticas. Essas mudanças refletem em novidades na educação e nas artes. E, do outro lado, o regime político regido até a época pelo setor rural vai perdendo sua força. Com o Centenário da Independência em 1922 temos o primeiro levante político militar que resultou na Revolução de Outubro de 1930. Na ocasião, o Partido comunista Brasileiro foi fundado, sendo que em 1931, Oswald de Andrade ingressa em suas fileiras.

O ano de 1930 é bem conhecido por estar sob os efeitos econômicos advindos da queda da bolsa de valores de Nova Iorque (1929). O Brasil também sofre os efeitos dessa crise, em especial o café, o nosso principal produto de exportação, que respondia por 70% das exportações brasileiras. Assim, a oligarquia rural se vê enfraquecida, o que resulta na vitória da Revolução de 30. A arte e a literatura ligadas ao modernismo são valorizadas por expressarem a realidade vigente. E em 1937 houve a Instauração do regime político do Estado Novo, uma ditadura que trouxe uma nova Constituição Federal que dava poderes quase ilimitados para o Governo. Assim, o cenário formado com a queda do café diminui o poderio rural; as indústrias cresceram o que em termos de mercado fez com que o Brasil se tornasse uma potência modernizada, surgindo uma classe proletária que desejava uma participação política significativa; do outro lado, a democracia é abolida com o regime ditatorial de 1937. O que não muda o Brasil de ser uma nação em subdesenvolvimento e cheia de contradições sociais e econômicas; portanto, também estéticas. Oswald de Andrade, por ter sido alvo desta crise econômica, perdeu uma considerável parte da sua fortuna, o que o sensibiliza muito para a busca de uma arte engajada socialmente.

Portanto, seja tomado como movimento renovador, seja como nova estética seja como sinônimo da literatura dos últimos quarenta anos, o Modernismo revela, no seu ritmo histórico, uma adesão profunda aos problemas da nossa terra e da nossa história contemporânea. De fato, nenhum outro momento da literatura brasileira é tão vivo sob este aspecto; nenhum outro reflete com tamanha fidelidade, e ao mesmo tempo com tamanha liberdade criadora, os movimentos da alma nacional. (CANDIDO E CASTELLO, 2012, p.11)

Lafetá (2000) traz uma contribuição significativa para se entender o desdobramento do Modernismo, ao apresentar uma literatura com base ideológica pertinente à realidade brasileira. Ele principia apresentando a importância de se compreender que os projetos estéticos e ideológicos estão intimamente ligados, já que a estética apresenta uma ideologia, mesmo que não queira ou não atente para isso. Assim, se o Modernismo pretende romper com o tradicional, é importante verificar até que ponto há inovações reais ou se apenas se trata de uma mesma base ideológica disfarçada com novas roupagens. Noutras palavras, é possível mudar

esteticamente para dizer as mesmas coisas, e é somente com o estudo aprofundado da obra que se pode entender o que está em jogo. Percebe-se, então, que a análise de uma obra precisa ser bem minuciosa, pois esta pode se valer de uma forma diferente da tradicional, mas ainda carregar em si a ideologia que deseja combater, e pode resultar, de acordo com Lafetá, em “rupturas parciais com o passado.” (LAFETÁ, 2000, p. 20). E assim, Lafetá nos conduz para um estudo do Modernismo com o seguinte ponto de partida:

Sob este prisma – e com a finalidade de nos situarmos numa base teórica face ao nosso objeto de estudo: aspectos da crítica literária no decênio de 30, em São Paulo e no Rio – procuramos examinar o Modernismo brasileiro em uma das linhas de sua evolução. Distinguimos o projeto estético do Modernismo (renovação dos meios, ruptura da linguagem tradicional) do seu projeto ideológico (consciência do país, desejo e busca de uma expressão artística nacional, caráter de classe de suas atitudes e produções). (LAFETÁ, 2000, p. 21)

É conhecido que o Modernismo brasileiro vai se utilizar das vanguardas europeias, fato destacado pelo autor e, por isso, as obras modernistas irão apresentar “a deformação do natural como fator construtivo”. A título de exemplo, percebe-se na obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, admirado profundamente por Oswald, que a oração cristã Padre Nosso é alterada: Mário traz um elemento cristão para dentro do terreiro de macumba e invoca o guerreiro Exu com o intuito do seu herói sem caráter, Macunaíma, se vingar de Venceslau Pietro Petra:

Na macumba continuava o silêncio de horror. Tia Ciata veio maneira e principiou rezando a reza maior do diabo. Era a reza sacrílega entre tôdas, que se errando uma palavra dá morte, a reza do Padre Nosso Exu, e era assim:  
- Padre Exu achado nosso que vós estais no trezeno inferno da esquerda de baixo, nós te queremos muito, nós tudo!  
- Queremos! Queremos!  
-... O pai nosso Exu de cada dia nos dai hoje, seja feita vossa vontade assim também no terreiro da senzala que pertence pro nosso padre Exu, por todo o sempre que assim seja, amém! ... (Mário de Andrade, 1978, p. 81-2).

O que causa a deformação é que Mário de Andrade não poupa a forma da linguagem tradicional ao empregar a linguagem do povo. O grotesco se faz presente, ao invés da linguagem exigida e aceita pela sociedade da época e que, em uma releitura atualizada, poderia causar repúdio em alguns círculos. Houve uma tentativa dos modernistas de agregar as culturas que formavam o Brasil - a negra, a indígena e a europeia - nas suas obras. Um país formado por tantas culturas não poderia manter a sua produção artística colonizada. O escritor brasileiro tinha diante de si o desafio de buscar uma literatura de cunho brasileiro, que de fato

representasse esta mistura de povos e a sua realidade, a expressão do seu processo histórico sem o apagamento da memória, que o colonizador tenta apagar e impedir que o dominado apresente sua língua, suas tradições, sua cor de pele. Em uma de suas falas, a escritora brasileira Conceição Evaristo utiliza um termo interessante, “escrevivência”, com o intuito de estimular os autores para que escrevam sobre suas experiências sob seu próprio ponto de vista: “A nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos”.<sup>3</sup>

O movimento modernista teve a proteção e o patrocínio não dos donos das indústrias, mas sim dos burgueses do café, o que pode ser caracterizado como uma contradição. Se a modernidade tecnológica estava com a indústria e não com o setor agrário, seria de se esperar o contrário. Lafetá (2000) explica que não há muitos estudos a respeito dessa contradição entre a visão de mundo da burguesia rural e o ímpeto renovador dos modernistas, mas é possível traçar seu percurso mais amplo. De acordo com o autor, as relações de produção na época em São Paulo podem ser classificadas como capitalistas, pois boa parte da burguesia industrial é derivada da burguesia rural, de tal modo que significativa parcela do capital criador das indústrias era fruto das terras burguesas.

Desse modo, o patrocínio de parte da burguesia rural aos modernistas se justificava porque, em parte, havia uma dependência mútua: os filhos da burguesia eram educados na Europa, com os costumes da vida moderna europeia; fica óbvio a vontade de vê-los retratados em terras brasileiras, de ver o que era de moderno nas terras europeias sendo reproduzido no Brasil “contra a estética ‘passadista’, ‘oficializada’ nos jornais do governo e na Academia”. (LAFETÁ, 2000. p. 24). Para o pensamento burguês rural o que vem de fora, o importado, é sinal de mais interessante e moderno - diferente da concepção dos modernistas. Não que fossem contra o estrangeiro, pois não pregavam o nacionalismo ufanista. Veremos com clareza essa visão modernista com a Antropofagia. Não obstante, a ideia modernista ansiava pela formação de uma identidade nacional, tanto histórica quanto estética. A visão de mundo do outro, bem como suas crises do início do século XX, chegavam até nós no Brasil e impeliam não mais à cópia, mas à aclimação local, dado que tínhamos material e escritores para a formulação deste intento. Não era simples rotular a arte existente até aquele período com mero atraso histórico, social, cultural; isso equivalia a esquecer do quadro complexo das relações capitalistas transnacionais que nos conduziram para tal situação. Eram autênticos em seu modo de

---

<sup>3</sup>EVARISTO, Conceição. Nossa Escrevivência. Disponível em: < <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>>. Acesso em abril/2017.



apropriação das ideias de fora, que envolvia, na época do modernismo, até mesmo uma dimensão de luta pelo brasileiro, mas fugindo de idealizações falsas, de estereótipos consolidados, em uma dialética entre afirmação e auto-ironia. “Tupi or not tupi that is the question.” Assim o *Manifesto Antropofágico* (1928) encontra uma base adequada:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.  
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os coletivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.  
Tupi, or not tupi that is the question.  
Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.  
Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.  
(ANDRADE, 1928 in RUFFINELLI e ROCHA, 2011, p. 27)

No entanto, continua Lafetá (2000), será a partir de 30 que a “consciência da luta de classe” penetra todos os campos da vida social, inclusive a literatura. Com isso, as duas fases do Modernismo ficam nitidamente marcadas: a primeira tem uma preocupação mais estética, e a segunda marcada pela expressão ideológica. Tem-se então, um escritor que deveria saber seu papel e as mediações existentes entre arte e ideologia. Outro ponto a se considerar é como os críticos recebiam as obras literárias. Ao pensarmos sobre a importância da crítica, temos de concordar com o crítico:

Em épocas de grandes revisões nos procedimentos literários, de mudanças radicais nas concepções estéticas, o papel da crítica é fundamental; no caso contemporâneo esse papel cresce de importância, já que se trata de uma literatura que assume crítica como elemento constitutivo, que se constrói a partir da crítica constante à sua própria linguagem, a revisão da obra fazendo-se no interior da própria obra. (LAFETÁ, 2000, p. 36).

Apesar de esta afirmação ter sido escrita há décadas, enfrentam-se nos tempos de hoje dilemas análogos. Sentimos a necessidade de uma crítica que busque o equilíbrio e conduza à reflexão sobre as obras. Em especial quando elas, não obstante se “vestirem” como inovadoras, conduzem os leitores a formas já vistas e conhecidas, o que funciona como aparência de novo, porém são as mesmas com roupagens diferentes. Por outro lado, obras taxadas como “engajadas” politicamente são rapidamente avaliadas como esteticamente irrelevantes, quando de fato sua suposta simplicidade e até ingenuidade formal se configura como rica elaboração estética. Cabe ainda citar:

Pensar o desenvolvimento da tradição literária, julgar, delimitar as posições, esclarecer artistas e público, justificar, condenar. Só que, agora, acrescentasse-lhe uma nova tarefa: já que a literatura moderna se faz como exercício de sua

própria crítica, como reflexão sobre sua própria linguagem, à “velha crítica” incumbe dizer e explicitar se a obra consegue realizar essa ultrapassagem de si mesma. Em outros termos a ela cabe exercer, no mais alto grau, a consciência da linguagem. (LAFETÁ, 2000, p. 37)

A afirmação não quer dizer que se deve partir para o formalismo, ao contrário: é preciso utilizar a análise da forma para perscrutar se a mesma leva a uma reflexão crítica da sociedade, ou é somente uma obra de entretenimento que serve apenas para consumo imediato. É preciso estudar em que medida a obra consegue ultrapassar a si mesma, segundo a visão de Lafetá, ou seja, ela é linguagem e crítica da própria linguagem. Essa é uma das questões fundamentais para a análise das três peças de Oswald de Andrade da década de 1930. Como já mencionado, ele não repete fórmulas para chegar a lugares conhecidos, mas faz com que seus materiais e temas ganhem formas que refletem sobre a sua própria condição, textos que discutem a função social da arte, do teatro, numa busca de articulação entre arte e sociedade. A necessidade desta perspectiva na atualidade é correspondente à força da indústria cultural, cada vez mais pulsante nos dias de hoje. A julgar por Adorno, a indústria cultural é marcada pela operação de um esquema que é sempre o mesmo, que se reveste de outros temas, mas mantém o funcionamento alienante.

É a partir dessa percepção que os modernistas não irão poupar as formas existentes, em busca de fazer da linguagem uma arma e um objeto de análise e transformação. Dizer que a linguagem pode ser vista como arma implica dizer que eles sabiam que, para expressar a realidade brasileira, era necessário atacar sem reservas a ideologia supostamente neutra da linguagem. Assim, a função metalinguística é importante para a crítica, segundo Lafetá (2000), para apontar o jogo de linguagem que um autor elabora e utiliza para representar a sua visão do mundo. Este “jogo” com a linguagem será uma das marcas de Oswald de Andrade. A forma é levada ao seu limite, o que veremos nos próximos capítulos. Esta é a perspectiva modernista de buscar seu espaço e, ao contrário do que se possa pensar, não havia o interesse de “bagunçar” e sim de formar uma arte que expressasse o Brasil para além dos clichês que o constituíam e constituem. Mário e Oswald de Andrade, juntamente com outros autores modernistas, percebem que a língua tem suas variantes, que não são deformações que precisam ser corrigidas, mas, sim, incorporadas. Os teóricos Carboni e Maestri enunciam que:

Portanto, a sufocação dos timbres, das vozes e das línguas dos oprimidos é condição essencial para a manutenção da hegemonia dos opressores. Um processo que se impõe plenamente a partir da universalização da visão alienada da língua como fenômeno natural e universal e não social e singular. (CARBONI e MAESTRI, 2012, p.12).

Para eles: “a língua é palco privilegiado da luta de classes, expressão e registro de valores e sentimentos contraditórios de exploradores e explorados” (CARBONI e MAESTRI, 2012, p.12). Em suma, a revolução precisava a ser feita também no âmbito da linguagem e da cultura, pois os valores burgueses são transmitidos por meio dela para reafirmar uma forma de ditadura social política e econômica.

Dito isto, precisamos ver que na década de 30, há uma inquietação que marca o cenário mundial. Décio de Almeida Prado (2009) traça um quadro para entendermos melhor este momento. Há dois fatos históricos importantes que terão reflexo no Brasil: a Crise da Bolsa de Nova Iorque (1929) e a Revolução de Outubro (1917). O primeiro mostra que o capitalismo demonstra suas contradições na divisão e na exploração das riquezas, onde a abundância estava nas mãos de poucos e a miséria imperava sobre muitos. Do outro lado está a Revolução Russa, perto de completar quinze anos, e que procura trazer respostas para esta crise. O contexto é de radicalização política e social. Ele nos relata que o teatro nacional, neste momento, vai buscar soluções para manter-se, no plano econômico. Uma das soluções é a construção de salas de espetáculos que pudessem ser utilizadas tanto para o teatro como para o cinema, o cine-teatro. Em São Paulo, Magaldi nos relata sobre o contexto que o teatro enfrenta nos anos de 30: “Vinte e dois cinemas em funcionamento – esse o quadro na São Paulo de 1930”. Diante das circunstâncias, para sobreviver o crítico teatral nos informa: “A concorrência do cinema obriga o teatro a fazer as mais diversas tentativas, no empenho de atrair público: espetáculos-relâmpago, cantos, encenações atraentes e lançamentos de novos astros”. (Magaldi e Vargas, 2001, p.120-1) O riso era o elemento principal buscado em uma peça, e deveria conseguir fazê-lo em um curto espaço de tempo, pois isso era esperado e cobrado pela plateia. Interpretes como Procópio Ferreira e Jaime Costa foram capazes de conquistar suas plateias por serem capazes de oferecerem personagens que o público admirava no sentido acima indicado.

Este cenário de um teatro tradicional pode ter também outro motivo apontado por Magaldi & Vargas ao defenderem que o possível motivo da Semana de Arte Moderna de 1922 não ter o teatro como um objeto de mudança, como o fez com as outras artes, estaria no fato do teatro ser uma “síntese de elementos artísticos, ele supusesse a renovação prévia das artes que o constituem” (MAGALDI & Vargas, 2001, p. 96).

A verdade é que, no seu processo de atualização estética, a Semana se voltou mesmo contra uma das correntes mais em voga no teatro em São Paulo – a regionalista. Do ideário dos modernistas constava o combate “ao inoportuno arcadismo, academismo e provincianismo. O regionalismo pode ser um

material literário, mas não o fim de uma literatura nacional, aspirando ao universal”. (MAGALDI & VARGAS, 2001, p. 96)

Este período do teatro moderno traz uma inquietação, contudo, as atenções dos modernistas se concentravam no cinema. Os autores se baseiam no artigo da *Revista Klaxon*<sup>4</sup> que pregava que a arte cinematográfica era a que mais podia representar a sua época. (MAGALDI & VARGAS, 2001, p. 96). Em 1928, Mário de Andrade faz sua tentativa para este teatro nacional que incorpora temas brasileiros com um libreto de ópera, mas é em sua obra, *Café* (1933, 1939, 1942) que percebemos a intenção deste modernista em um processo que pedia liberdade estética e uma arte não alienante, como veremos adiante.

Entretanto, antecede a Mário de Andrade, o experimento do Teatro de Brinquedo, de Eugenia e Álvaro Moreyra, com *Adão, Eva e Outros Membros da Família* (1925). Essa peça, encenada em quatro atos, conta com um enredo que apresenta personagens que não são indivíduos: são conhecidos por Outro, Mulher, Um, em cena com outros personagens conhecidos apenas pela função que ocupam Contínuo, Redator Teatral, Secretário. As falas, na sua maioria, curtas, criam a sugestão de que eles são marionetes, o que se pode presumir na cena entre Um, Outro e Mulher:

**UM:** Cortaram os nossos fios. Tivemos princípio, meio e fim. Contamos uma história. Fim...

**OUTRO:** Fim!...

**MULHER:** Fim?... (MOREYRA, 1990, p.133)

A peça não usa os personagens característicos do teatro da época. Os personagens não têm nenhuma psicologia, eles são despersonalizados. Os Moreyra desejavam, por meio da comédia, criar um caminho para a reflexão. Magaldi e Vargas (2001, p. 113) relatam que a peça foi bem recebida e com a expectativa de novidades para o teatro.

E a outra peça que importa citar é *Deus lhe pague* (1932), texto de Joracy Camargo com a interpretação do personagem principal a cargo de Procópio Ferreira, artista de grande renome, que repartia com Jaime Costa o apreço do público. O seu texto teatral diz que é uma comédia completa em três atos divididos em nove quadros, com o prefácio de Ferreira:

Deus lhe pague... não é simplesmente uma peça que caiu no gosto do público e permaneceu no cartaz por culpa do empresário imbecil. Não é desses êxitos de gargalhadas, deprimentes, despidorados e cretinos que hão de envergonhar

---

<sup>4</sup> A revista era uma publicação responsável para divulgar o movimento modernista, cooperavam em seus artigos: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Anita Mafaldi, Tarsila e tantos outros escritores e também artistas.

suficientemente no futuro. Deus lhe pague... é a grande obra cultural do teatro brasileiro. Marca o início da nossa arte cênica, na sua verdadeira expressão: teatral, cultural e social. Com *Deus lhe pague...* o nosso teatro, até agora acanhada representação de hábitos, usos e costumes, pilhérias e sem intenções [...]. Sabemos o que somos, onde estamos e para onde caminhamos. Já não nos movem a cabeça os zurros de tais alimárias. Dentro de uma profunda solidariedade humana, só nos interessa o bem que possamos fazer à coletividade. Já rompemos o círculo de ferro das competições pessoais. Somos por todos e para todos. Do palco atiraremos aos nossos a verdade com mais puras intenções. Além de distrair, integra-se na sua alta missão educativa como fator principal da civilização. Operários da arte, a nossa produção é para todos aqueles que quiserem e souberem aproveitar deste trabalho feito com sangue. (FERREIRA, s.d. in CAMARGO, s.d., p. 9-10).

Apesar do otimismo de Procópio Ferreira ao dizer no prefácio que o caminho para um novo teatro havia sido descoberto, os autores nos informam que uma das falhas do texto é o de apontar problemas sociais, porém sem discutir como respondê-los. De fato, a peça de Camargo, embora discuta o lugar do marginal (no caso, o pedinte) na sociedade, mostrando alguém que supostamente escolheu não mais seguir as regras do capitalismo, acaba se voltando contra si mesma. Afinal de contas, o mendigo ficou rico com uma estratégia bem montada para mendigar do melhor modo nos melhores lugares, tornando-se rico. Mais do que isso, o núcleo dramático de seu amor por uma jovem que seduziu por seu dinheiro e filosofia acaba se tornando preponderante na peça, e não a situação miserável, que de fato é falsa. Assim, recai no esquema tradicional que uma leitura menos atenta poderia deixar de ver, levando-se em conta algumas tiradas marxistas e o fato do autor ser comunista. Mas o enunciado da forma diz exatamente o discurso e a dicção burguesa. Não sendo nosso ponto principal no escopo desta pesquisa, e sim salientar o quadro em que Oswald de Andrade escreve suas três peças, ficamos por aqui nesse percurso. Estivemos preocupados em mostrar as inovações do modernismo em contraste com o contexto teatral bastante tacanho e ultrapassado que vigorava no país, contradições que Oswald fará aparecer em seu teatro.

#### **1.4. Um projeto de Teatro Épico nos anos 1930**

Nesta seção, pretendemos discutir como Mário de Andrade discorreu sobre as formas utilizadas por sua ópera-coral *Café*, escrita entre 1933 e 1942, que faz parte, portanto do contexto de produção das peças oswaldianas. Objetiva-se, por meio dessa entrada, perspectivar e evidenciar a consciência com que ele usa as mais diversas formas teatrais, subvertendo-as, inclusive, como é o caso da própria obra em questão, sobretudo épicas, e da dialética que a obra

de arte realiza com a sociedade. Isso é de grande valor porque essa posição explicita uma espécie de “espírito do tempo” para autores modernistas de primeira hora e de grande profundidade estética como Oswald e Mário. Há em *Café* elementos épicos, expressionistas, líricos, além de uma releitura muito própria da ópera e do teatro em geral, bem como de sua função estética. Com isso, esperamos ao mesmo tempo completar o quadro histórico diacrônico e sincrônico que viemos construindo no capítulo, bem como apresentar algumas questões teóricas relativas ao teatro épico que serão fundamentais para a análise de *O rei da vela*. Cabe desde já uma ressalva: embora o nome de Brecht apareça aqui para apresentar questões relativas ao teatro épico, isso não é feito por uma suposta influência de seu trabalho em Mário e Oswald, e sim por ele ter sistematizado um quadro conceitual para o teatro épico que nos ajuda a compreender essas obras, o qual será exposto ao final deste capítulo.

De acordo com Engelmann (2017), revisitar a história do teatro do século XIX se faz necessário para se entender as propostas de mudanças que os autores modernistas propunham para o teatro. Como apontamos, a Semana de Arte Moderna de 22 trouxe propostas de modernização para a arte em suas várias esferas, menos para o teatro, pelas razões já colocadas na pesquisa. Apesar das tentativas de outros autores, será com Oswald e Mário de Andrade, na década de 30, que veremos traços modernos marcantes e efetivos, embora não houvesse um cenário teatral no qual elas pudessem ser encenadas. Deste modo, trata-se evidentemente de uma modernização frustrada; ela é uma etapa importante para a modernização de nosso teatro pela influência que os textos desses autores tiveram no contexto da época. No entanto, o fato de não subirem ao palco impede que vejamos essa modernização efetivar-se. Assim, é muito complexo o lugar que essas obras ocupam para a história do teatro brasileiro, mas com certeza não se constituem como um capítulo vazio.

Engelmann (2017) ressalta o longo processo criativo de *Café*, peça-coral de Mário de Andrade, que tomou por volta de dez anos para ser realizada, do primeiro esboço em 1933 à sua finalização em 1942 (embora ainda inacabada, pois não havia a música, por exemplo). Essa preocupação estética e social de Mário ao escrever *Café*, também se percebe em Oswald de Andrade em sua escrita da dramaturgia de 30. Toni (2004), em livre-docência fundamental para a pesquisa dessa peça, destaca as habilidades do próprio autor que era músico, escritor, crítico, professor e pesquisador da história cultural brasileira, o que exercita em sua obra e, em especial, em *Café*. Nessa peça, Mário se utiliza de formas musicais populares, de seu conhecimento do teatro expressionista alemão, de ocorrências históricas coletivas, articula uma dinâmica precisa e complexa entre texto, figurino, cenografia, música e construção de situações históricas, e

ainda faz um texto (que chama de Introdução) que é um marco teórico e crítico na história da cultura brasileira, por se constituir como uma espécie de filosofia da composição; o que faz, também, no corpo do próprio texto. Essa é uma diferença entre os Andrades: Mário tinha uma disciplina de estudo e de escrita muito rigorosa, enquanto Oswald tinha uma formação mais variada, embora não menos vasta, e essa característica também irrompe em suas obras – o que não desmerece nenhuma delas, antes as especifica. Com base nisso, Engelmann aponta que tanto em Mário como em Oswald a escrita não se deu por cópia e, sim, por novas abordagens que conduzissem à reflexão, muito além de apenas suscitar o riso. A remissão às formas já conhecidas e que a crítica literária da época já rejeitava se dá pela via paródica. Como diz Engelmann:

Os temas desenvolvidos pelos dois dramaturgos não se encaixam mais nas formas predominantemente encenadas, isto é, nos dramas burgueses, nas comédias realistas, no riso fácil. Eles inauguram uma dialética, ainda não vista no teatro, entre forma e conteúdo. São obras que buscam desenvolver questões históricas por meio de uma concepção épica anticapitalista, de maneira a evidenciar que a matéria histórica não se enquadra mais na forma dramática, pois com o desenvolvimento do capitalismo esses ideais formais são questionados e extrapolados. Entre outras questões, podemos dizer que, nelas, o indivíduo não é livre, mas sim mercadoria ao vender sua força de trabalho; as sociedades não são autônomas e sim problemáticas, berço de injustiças sociais. O próprio conceito de antropofagia artística deve ser entendido como uma atualização das vanguardas para o lugar periférico do Brasil na ordem capitalista, e a exposição disso como "espinafração", como sátira desabusada, aparece materializada em *O rei da vela*, pela figura ímpar de Abelardo (no caso, tanto o I como o II). (ENGELMANN, 2017, p. 48)

Assim, o percurso histórico do teatro modernista passa pelas tentativas de Oswald e de Mário de Andrade de apresentarem uma arte renovada, que incorporava uma visão crítica, social e política. Cada qual procurou, à sua maneira, abordar em suas peças temas pertinentes da época de modo a questionar e refletir sobre questões sociais e políticas, ao mesmo tempo em que também estavam preocupados em reformular a estética teatral com o objetivo de questionar o teatro que se transformara em simples mercadoria, o que discutimos neste capítulo anteriormente. Sobre essa necessidade de repensar as formas já dominantes, fica clara a insatisfação de Mário com a Ópera, que para ele era uma organização musical cheia de vaidades, bem ao contrário do ideal artístico por ele almejado. O mesmo reforça “a importância social da ópera”: sua observação versa sobre como o gênero tornara-se “arma da classe dominante” e “Ópio do povo, gozo dos ricos”. (ANDRADE, M., 1942b apud TONI, 2004, p. 166). Citamos abaixo uma de suas críticas sobre o assunto:

Era como são todas as nossas companhias líricas, uma dessas, menos tentativas que miragens desordenadas, mistura de vaidade, ignorância, pretensão desmedida e sonho ingênuo, sem nenhum profissionalismo legítimo. E esta era decerto a sua maior credencial de perdão. Se ajuntara ao léu do acaso, com esses elementos cantarino que tanto um é barbeiro como outro professor de canto, italianos, filhos de tenores, emissores de fermatas, fermentados na pobreza, incapazes de qualquer consciência do próprio desvalor. Na verdade, não eram os "profissionais" da ópera, essas organizações líricas nascidas exclusivamente para a exploração deslavada e fundamentalmente antiartística da sensualidade musical. (ANDRADE, 2004, p. 165)

Após tecer várias críticas, Mário se propõe a escrever a ópera-coral *Café*, esta composta por vários materiais, com um enredo que procura fugir do dramático de todos os modos, entre outras coisas por mirar sempre o coletivo, nunca o sujeito, além de fazer referência à crise histórica e política pela qual o país passava – o que não o impede de escrever um ato utópico, que fala sobre uma revolução socialista bem-sucedida. A obra completa é constituída por quatro partes, quatro materiais diversos. A peça em si é dividida em três atos e cinco cenas (os dois primeiros atos têm duas cenas cada, o último ato apenas uma cena). A primeira parte é a ‘Introdução’, na qual o autor desenvolve, de forma bastante precisa e elaborada, os processos que contribuem para a construção da peça, especialmente a sua estrutura formal, fazendo algo próximo de uma filosofia da composição. A segunda parte é chamada de ‘Concepção Melodramática’, que funciona como uma rubrica em forma narrativa, passando por todas as cenas. Fala de estados psicológicos dos personagens, do contexto histórico no qual tudo se insere, mesmo da concepção teórica que a sustenta. Em seguida, a terceira parte é chamada de ‘Poema’, constituída para ser cantada, é o texto dramático que compõe a Ópera. (ANDRADE, M., 1942b apud TONI, 2004, p. 166). Por fim, a última parte, ‘Marcações’, é o lugar por excelência onde indica a disposição cênica. Como se vê, desde a concepção do texto, suas motivações, a relação entre arte e sociedade, como também entre forma e conteúdo, são discutidas quando se toma o material como um todo. Sua preocupação inicial, de acordo com a Introdução, era retomar a força coletiva do canto, do ritual, que a Ópera perdera ao logo do tempo, ao se submeter aos interesses e valores burgueses, de enaltecimento do indivíduo e suas decisões isoladas. Em suma, ele queria uma arte cuja função social fosse crítica e formativa, não mera reprodução dos valores da classe dominante. Para isso, precisava de um conteúdo que estivesse à altura da tarefa. Para isso, Mário procura formalizar esteticamente a crise de 29/30, o que marcou o setor cafeeiro no Brasil e a economia mundial, passando pela política brasileira e chegando até à uma revolução contra o contexto que gerara as crises. Para Mário, não



precisava ser necessariamente o café, poderia ser outra crise social, mas o café tinha a vantagem de criar um diálogo com o público brasileiro e que apontava para as questões sociais e históricas da época. Para romper com a Ópera tradicional, Mário concebe uma Ópera Coral, em que não haverá solistas – mais tarde, aceita a personagem Mãe como solista, mas ela é uma alegoria dos séculos de opressão sobre as classes baixas, não fala como indivíduo. Fora a Mãe, não há sequer um personagem-tipo, pois isso exigiria uma determinada psicologia ou lugar social dele. Antes vemos em cena coletivos: Colonos, Estivadores, Mulheres, Casais, Comissários, Serventes, Deputados, e por aí fora. Pelo texto intitulado ‘Concepção Melodramática’, a primeira cena do primeiro ato tem como título *Porto Parado*. Como dito, são indicações cênicas complexas que funcionam narrativamente: Mário comenta, explica a situação histórica, expõe a psicologia social daquele contexto. Embora numa encenação fique de fora, faz parte do texto dramático e contribui significativamente para o todo. Nesta cena veremos a agonia narrada sobre a crise que se abate sobre todos e como cada qual lida com a situação:

Desde muito que os donos da vida andavam perturbando a marcha natural do comércio do café. Os resultados foram fatais. Os armazéns se entulharam de milhões de sacas de café indesejado. E foi um crime nojento. Mandaram queimar o café nos subúrbios escusos da cidade, nos mangues desertos. A exportação decresceu tanto que o porto quase parou. Os donos viviam no ter e se aguentavam bem com as sobras do dinheiro ajuntado, mas: e os trabalhadores, e os operários, e os colonos? A fome batera na terra tão farta e boa. Os jornais aconselhavam paciência ao povo, anunciavam medidas a tomar. Futuramente. A inquietação era brava e nos peitos dos estivadores mais sabidos do porto parado, uma hesitação desgraçada, entre desânimos, a cólera surda esbravejava, se assanhavam os desejos de arrebentar. (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 188).

A descrição da cena continua com a presença de uma orquestra agitada e retrata a agonia dos oprimidos, seguida pelas mulheres dos estivadores que desejam saber como alimentar seus filhos diante da fome. Ainda não temos o texto a ser cantado em coro, mas a peça já surge como narrativa. Na segunda cena desse 1º ato, Companhia Cafeeira S.A., o espaço é o campo, onde os colonos sem trabalho e renda, também oprimidos, estão em vias de se rebelar, mas permanecem inertes, duvidosos. São as suas mulheres que os incitam à luta: “Os colonos vão abaixar a cabeça, mas as mulheres, sempre a mulher que é mais perfeita, intervém irritadas, desesperadas [...]”. (ANDRADE apud TONI, 2004, p.192).

No 2º ato, a primeira cena, cujo título é Câmara-Ballet, se desenrola na Câmara dos Deputados. O tom é de farsa, de acordo com o autor, e ele deseja dar a maior vaia que puder nas câmaras políticas Brasil afora, com tudo que elas têm de “falsificação e de ridículo, os anões

subterrâneos do servilismo. ” (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 193). Se no primeiro ato o tom era sério, pesado, sofrido, aqui mudamos para a farsa de nossa comédia ideológica. A cena apresenta os colonos e trabalhadores sem emprego, nas tribunas e os deputados na assembleia, e seu contraste não poderia ser maior: nos ritmos que cantam, nos assuntos de seus discursos e diálogos, no modo como se comportam, nas cores que vestem. O autor nomeia os políticos pelas suas ações: “Tem, por exemplo o Deputado do Som-Só, o Deputado da ferrugem, o Deputado Cinza e o Secretário Dormido. A manipulação do povo, a conivência dos jornalistas com os deputados em não querer enxergarem a crise do povo. ” (ANDRADE apud TONI, 2004, p.194). Se o dramático era rompido, nos atos anteriores, pela remissão direta à história da crise do café e ao conflito amplo e coletivo apresentado, aqui Mário mantém essa perspectiva (coletiva e histórica), mas a amplia, pois não fala de uma câmara e circunstâncias específicas. O uso da farsa ridiculariza os deputados e seus interesses egoístas, corporativistas e patrimonialistas; são levados ao limite da caricatura. Para eles, tudo está bem e tende a se perpetuar. Isso contrasta com a presença muda dos trabalhadores, depois ruidosa, ao longo da cena. Os deputados fazem discursos inócuos e ou se alienam ou dormem. Até que surge a personagem Mãe que, de acordo com o planejado pelos deputados, deveria apaziguar as relações entre os grupos e trazer a esperança aos oprimidos de dias melhores. Mas ao se ver em meio a todos, ela se perde, esquece-se do texto decorado que o filho (deputado cinza) havia lhe passado, e fala a partir da voz dos oprimidos de hoje e ontem:

Então a Mãe se viu perdida. Numa espécie de delírio que a toma, se evapora todo o discurso decorado. Sem resolver, sem decidir, sem consciência, sem nada, apenas movida por um martírio secular que a desgraça transmite aos seus herdeiros, ela se põe a falar. Não são dela as palavras que lhe movem a boca, são do martírio secular. (ANDRADE, M., 1942b apud TONI, 2004, p.196).

Quando os deputados percebem que a Mãe, ao contrário de defender o governo e a apatia, ao falar do sofrimento e da exploração acaba incitando a revolta, retomam ritmos apaziguadores, contra o que se insurge a massa de trabalhadores na tribuna, criando um embate que é tanto musical e cenográfico, expressão da luta de classes, num dos pontos altos da peça. Na cena seguinte deste 2º ato, acompanhamos os colonos abandonando as terras que não mais produzem: o Êxodo para a cidade grande, para as periferias. A marcha é marcada apenas pelos gemidos de quem perdeu tudo e procura na mudança alguma saída. O segundo ato prepara, portanto, logicamente, o terceiro: O Dia Novo. A partir da periferia da cidade, a revolução utópica ocorre: “O que eu chamo de “Dia Novo” é o dia da vitória da revolução que afinal

acabou estourando mesmo. Chegara enfim o tempo em que o povo não tivera capacidade mais para não se revoltar, se revoltara. ” (ANDRADE apud TONI, 2004, p.200). Interessante que, apesar de lógica (“o povo não tivera capacidade mais para não se revoltar”), essa revolução não ocorreu, o que mostra a força de alianças de interesses e da falta de formação cidadã que ainda marca nossa sociedade.

A terceira parte, chamada de ‘Poema’, apresenta os diálogos que serão cantados. Já os acompanhamos pela prosa da indicação cênica, agora temos os versos. Engelmann coloca: “O Poema formaliza esteticamente as intenções de Mário de Andrade pela instância narrativa[...]” (ENGELMANN, 2017, p. 112). Conhecidos os personagens e o enredo, o poeta modernista apresenta o texto a ser cantado pelos diversos corais acompanhados pela orquestra. Por fim, a última parte, *Marcação*, também se constitui como uma espécie de rubrica. Ela dá as diretrizes para a composição cenográfica, remetendo diretamente à cena, que era, portanto, indissociável do texto.

Como visto, a escrita teatral de *Café* mostra formas criativas e inovadoras para dar expressão às situações coletivas. Não há espaço para o individualismo, a crise do café serve como elemento desencadeador para à utopia de uma revolução social efetivada. Há na obra inovações estéticas que nenhuma outra peça teatral havia oferecido até o momento, e mesmo depois não terão desenvolvimento análogo. Mário de Andrade não apenas se vale do repertório estético e ideológico do teatro épico, como mostra ser um profundo conhecedor da importância dos enunciados da forma e das especificidades brasileiras, que exigem expressão própria. Além disso, desenvolve também no campo da teoria teatral uma discussão que evidencia o grau de apropriação do debate internacional, o que contribui para compor o quadro de uma literatura dramática nos anos 1930 ainda não discutida a fundo. Não é à toa que Mário diz, ao final da *Concepção Melodramática*:

Eu me sinto recompensado de ter feito essa épica. Dei tudo o que pude a ela, para torna-la eficaz no que pretende dizer, lhe dei mesmo com paciência os mil cuidados da técnica, para convencer também pelo encantamento da beleza. Mas duma beleza que nunca perdi o senso, a intenção de que devia ser bruta, cheia de imperfeições épicas. Nada de bilros nem de buril. (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 206)

Esse necessário recurso do épico é importante tanto para o *Café* de Mário quanto para as três peças de 30 de Oswald. A base teórica e prática para se analisar essas obras desses modernistas não são mais a da ação individual, o diálogo intersubjetivo e o conflito bem estabelecido que marcam o drama. E, embora os autores aqui em discussão não sejam então

leitores de Brecht, o quadro conceitual elaborado por ele como indicação cênica para a peça *Ascensão e queda da cidade de Mahagonny* (1929) exposto abaixo nos ajuda a pensar as bases teóricas para uma crítica à altura de obras como as de Mário e de Oswald:

<b>Forma Dramática de Teatro</b>	<b>Forma Épica de Teatro</b>
A cena "personifica" um acontecimento.	Narra-o.
Envolve o espectador na ação e consome-lhe a atividade.	Faz dele testemunha, mas lhe desperta a atividade.
Proporciona-lhe sentimentos.	É trabalhado com argumentos.
Leva-o a viver uma experiência.	Proporciona-lhe visão do mundo.
O espectador é transferido para dentro da ação.	É colocado diante da ação.
trabalha com sugestões.	trabalha com argumentos.
Os sentimentos permanecem os mesmos.	São impelidos para uma conscientização.
Parte-se do princípio que o homem é conhecido.	O homem é objeto de análise.
O homem é imutável.	O homem é suscetível de ser modificado e de se modificar.
Tensão no desenlace da ação.	Tensão no decurso da ação.
Uma cena em função da outra.	Cada cena em função de si mesma.
Os acontecimentos decorrem linearmente.	Decorrem em curva.
Natura non facit saltus (tudo na natureza é gradativo).	Facit saltus (nem tudo é gradativo).
O mundo, como é.	O mundo, como será.
O homem é obrigado.	O homem deve.
Suas inclinações.	Seus motivos.
O pensamento determina o ser.	O ser social determina o pensamento.

(Brecht, 1978, p.16)

É interessante lembrar que Brecht, ao pensar o épico para o teatro moderno, o fez instado por várias circunstâncias histórico-sociais e estéticas. Esse desassossego brechtiano se dá por entender que o tempo histórico exige do teatro um registro correspondente ao do

desenvolvimento das questões sociais, tarefa nada fácil para um homem inserido num mundo das mais sangrentas guerras, que não permite mais retratar um mundo idílico: “Foi precisamente a consciência deste fato que levou alguns de nós, dramaturgos e encenadores, a pôr mãos à obra em busca de novos processos.” Ou seja, a busca desses novos processos começa por saber que o drama burguês e seus pressupostos têm interesse e já significam por si mesmos, sendo necessário romper com essa forma. O autor frisa como deveria ser o teatro moderno: “[...] creio que o mundo de hoje pode ser reproduzido, mesmo no teatro, mas somente se for concebido como um mundo suscetível de modificação”. (Brecht, 1978, p. 5)

Também os modernistas procuram esses caminhos no Brasil. *Café* tenta demonstrar como cada classe atua diante da crise. Temos a fragmentação em cada ato, pois cada qual trata de um assunto, de um grupo, com um enfoque e registro diferentes. Veremos a história da desvalorização do café sob a “perspectiva dos trabalhadores, dos estivadores, dos colonos e a interrupção da ‘marcha natural do comércio do café’” (ENGELMANN, 2017, p. 109). O público tem diante de si, esteticamente configurado, uma cena que narra a realidade que muitos testemunharam direta ou indiretamente. Nota-se traços épicos semelhantes aos pontuados por Brecht.

No segundo ato na Câmara dos Deputados, temos uma cena farsesca, que ele orienta que assim se proceda: “Estamos em plena farsa, e até o pano ‘farseia’, não querendo subir, caindo de repente”. (ANDRADE apud TONI, 2004, p. 193). O efeito épico empregado tem o intuito de levar a plateia à reflexão. O ato do Dia Novo lembra o expressionismo social de Ernst Toller. Se os dois primeiros atos têm base no contexto social direto, o ‘Dia Novo’ não tem. São registros diversos que são articulados via montagem. Tudo isso faz parte de um repertório teórico que tem ligação com o teatro épico-dialético.

Uma última observação é que, na construção do texto teatral andradino, o épico se faz presente também pelo fato de contar a história a partir dos de baixo, numa linguagem que busca a dicção popular, o que se contrapõe à linguagem dos donos da terra e dos deputados. O interesse de Mário de Andrade é expor, por meio do teatro, contradições da sociedade capitalista brasileira – a crise do capital, a quebra da economia, as injustiças sociais – pela perspectiva dos excluídos.

De modo análogo, o teatro oswaldiano nos apresenta uma paródia demolidora, que mostra haver por trás do sofrimento e do sentimento de responsabilidade trágica um enorme fingimento de classe, mera encenação da manutenção da mesma ordem vigente. E os elementos do épico que a obra de Mário apresenta se fazem presentes em Oswald, a seu modo: a

fragmentação, a tentativa de fuga do dramático, o metateatro, o antiilusionismo, o que veremos nos capítulos dois e três. Para fechar o capítulo 1, faz sentido discutir as bases teóricas da paródia, que para a análise que fazemos é uma das categorias mais importantes para a perspectiva do teatro épico brasileiro.

### **1.5. A paródia como princípio construtivo**

Vale ressaltar que o termo aparece com frequência nesse trabalho, instaurando uma chave de leitura para a peça *O rei da vela*. Portanto, consideramos importante esse percurso com o objetivo de melhor esclarecer o que compreendemos como paródia como recurso estético com base nos materiais históricos. Para Affonso Romano de Sant'Anna, “existe uma consonância entre paródia e modernidade” (2004, p.7). O autor especifica que desde o século XIX e, depois, no século XX, com as vanguardas, tais como o Futurismo (1909) e o Dadaísmo (1916), o uso da paródia se torna cada vez mais importante para se compreender as obras artísticas. Ele esclarece que, embora possa ser vista já na Grécia como em Roma e na Idade Média, o que a faz se tornar estilo da época moderna é fato de que seu uso se intensificou, tornando-se central para as composições, despertando um olhar mais detido pela crítica. Segundo Pavis, a paródia no teatro funciona da seguinte maneira:

A paródia compreende simultaneamente um texto parodiante e um texto parodiado, sendo os dois níveis separados por uma distância crítica marcada pela ironia. O discurso parodiante nunca deve permitir que se esqueça o alvo parodiado, sob pena de perder a força crítica. Ele cita o discurso original deformando-o: apela constantemente para o esforço de reconstituição do leitor ou do espectador. Sendo ao mesmo tempo citação e criação original, mantém com o pré-texto estreitas relações intertextuais. Mais do que imitação grosseira ou travestimento, a paródia exhibe o objeto parodiado e, à sua maneira, presta-lhe homenagem. O ato de comparar faz parte do fenômeno da recepção. Consiste, para o parodiante e, na sequência, para o espectador, na inversão de todos os signos: substituição do elevado pelo vulgar, do respeito pelo desrespeito, da seriedade pela caçoada. (...). No teatro, ela se traduzirá num resgate da teatralidade e num rompimento da ilusão através de uma insistência grande demais nas marcas do jogo teatral (exagero da declamação, do pathos, do trágico, dos efeitos cênicos). (PAVIS, 2008, p. 278, verbete Paródia)

Essa citação serve muito bem para compreendermos sua função em uma peça como *O rei da vela*: não se trata de ridicularizar o circo, a tragédia ou a Revista, como também o melodrama e o romantismo vulgar, mas de revisitá-los e, com isso, tanto prestar homenagem (retomando uma história teatral que precisa ser valorizada) quanto fazer a crítica de sua

utilização instrumental pelo teatro dramático então dominante (com peças meramente comerciais, servindo aos interesses da burguesia, contra a qual a peça se insurge). A paródia ainda exige uma participação ativa da recepção, sem a qual as relações passariam despercebidas. A paródia pode ser definida como uma forma de linguagem cujo uso provoca uma espécie de “jogo de espelhos”, espelho este que reproduz de propósito imagens distorcidas, porém, ainda identificáveis pela plateia – caso contrário, não causa efeito. Na modernidade a paródia é revisitada por conta do seu “efeito metalinguístico”, do uso da linguagem que “brinca” com a própria linguagem. Para compreender seu funcionamento, apresentamos uma fração do poema romântico de Gonçalves Dias, *Canção do Exílio* (1846), parodiado por Oswald de Andrade. De início o texto original:

Minha terra tem palmeiras  
Onde canta o sabiá  
As aves gorjeiam como lá. (DIAS apud SANT’ANNA, 2004, p.23)

Minha terra tem palmares  
Onde gorjeia o mar  
Os passarinhos daqui  
Não cantam como os de lá. (ANDRADE apud SANT’ANNA, 2004, p.24)

Oswald dá início à paródia do poema pelo título: de *Canção do Exílio* para *Canto de regresso à pátria*. As semelhanças na forma ocorrem com a manutenção da sonoridade e ritmo, mas o modernista se distancia no conteúdo ao fazer uma inversão na narração. Se em Gonçalves Dias a fala é do branco, em Oswald a fala é do negro que se torna escravo no Brasil, e tece uma “crítica histórica, social e racial”. Dias vê a **palmeira**, a representação da natureza brasileira, que traz ao poeta, em terras portuguesas, a saudade do Brasil; Oswald vê **palmares**, o Quilombo mais conhecido, onde milhares de escravos negros se refugiaram liderados por Zumbi- e que, em 1695, de lugar de refúgio e força se transformou em sepultura. A ironia e a crítica presentes funcionam em chave paródica para marcar na história que a terra de palmeiras é também a terra dos palmares. Sant’Anna nos alerta sobre outra parte do poema que Oswald que inverte o original: “onde gorjeia o mar”, que é *nonsense*, tendo efeito surrealista, que transforma a sequência do poema em algo estranho. Não há uma ligação compreensível entre “minha terra tem palmares” seguido por “onde gorjeia o mar” (SANT’ANNA, 2004, p.25). O texto romântico de Dias se faz presente na ausência ao passar pela paródia. Desta forma, conclui o pesquisador, exige do leitor um “repertório ou memória cultural e literária para decodificar os textos superpostos”. (SANT’ANNA, 2004, p. 26).

Em suma, Oswald de Andrade utiliza-se muito da paródia e da intertextualidade, e exige de seu leitor um conhecimento prévio da obra que passa pelo processo de paródia. Visto por esse prisma, suas peças teatrais dos anos 30 colocam questões complexas com as quais o público deve lidar, pois se imagina uma plateia com conhecimentos das formas e conteúdos que são utilizados na peça. Mas não se pense que o público deve ser erudito: Oswald faz paródia de formas populares e bem conhecidas do público que frequenta o teatro: o circo, a revista, mesmo a tragédia e o melodrama. Importante notar como ele compõe a obra para impedir que essas formas sejam lidas por seu valor de face, e sim pela chave da paródia, o que merece atenção em cada um dos atos e na criação dos personagens e do enredo (da organização dos conflitos).

Ao fazer uso da paródia, percebe-se que a comicidade presente não é gratuita, porque a intenção é a formação crítica, diminuindo a alienação que marca o drama como mero entretenimento. Até aqui é possível observar que o recurso da paródia, também utilizado por Mário de Andrade, se deve ao desejo dos modernistas de reformular esteticamente suas obras com a finalidade de romper com o drama burguês, compreendendo, naquele momento, que a crítica pretendida por eles só seria possível por meio de uma reformulação das estéticas dominantes. Por isso, os recursos das vanguardas e do teatro épico acabam se estabelecendo com força nesse momento.

A peça *O rei da vela* segue mote análogo ao visto no poema, embora atue de forma mais bruta. A essa altura percebemos que, pelo uso de um texto teatral parodístico do início ao fim, como ocorre em *O rei da vela*, a dramaticidade perde força. Vejamos:

Há também uma relação que se pode explorar entre a paródia e a representação. [...] Assim, é que ela tem uma função complementar nas peças dramáticas. E estabelece-se uma relação entre paródia, comédia e liberação das tensões. Quer dizer: a paródia tem uma função catártica, funcionando como contraponto com os momentos de muita dramaticidade. (SANT'ANNA, 2004, p. 30)

Para forçar uma conscientização crítica, a paródia na peça atua como uma tentativa de espelhar uma sociedade que se encontra mascarada, por meio de uma espécie de “charge” e “caricatura” exageradas, culminando em expressões de faces da morte. Sant’Anna exemplifica melhor o que é essa morte: “Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. É o gesto inaugural da autoria e da individualidade”. (SANT’ANNA, 2004, p.32).

Pavis (2008), em suas anotações, está mais interessado em discutir uma peça que seja paródia de outra peça, como o *Macbett* de Ionesco faz com o *Macbeth* shakespeariano. Mas ele



mesmo indica que a paródia pode servir a outros propósitos: “A paródia diz respeito a um estilo, um tom, uma personagem, um gênero ou simplesmente a situações dramáticas.” (PAVIS, 2008, p. 279). Isso amplia as possibilidades e nos aproxima do modo como Oswald a usa para a construção de *O rei da vela*. A remissão ao Circo, ao teatro de Revista, ao Melodrama, à Ópera e à Tragédia não toma essas formas de modo normativo, em seu estado puro, mas sim como paródia, o que já foi dito.

Por fim, entender a paródia como recurso estético permite compreender a peça *O rei da vela*. No entanto, é importante ressaltar que na peça em questão a paródia é um elemento que não pode ser dissociado dos outros processos instaurados pelo autor, sendo que interessa perceber que a obra se constitui pela montagem de situações e formas diversas. Isso é elemento fundamental, pois faz com que nenhuma das instâncias parodiadas esteja em primeiro plano. Em primeiro plano está a montagem épica, a desestruturação da organização dramática (dos conflitos), o metateatro (com todas as remissões) e a arbitrariedade dessas articulações. É por isso que *O rei da vela* cobra o diálogo com outras formas, mas nenhuma delas dá conta de resolver a obra, de expor sua constituição íntima, sua formalização estética. Esta depende de um estudo do que se entende por teatro épico, visto ao final do capítulo 1, que fará a articulação dialética entre as partes.

## CAPÍTULO 2. A DRAMATURGIA OSWALDIANA DE 30

### 2.1. É uma vez Oswald de Andrade

“Era uma vez um mundo”.<sup>5</sup>

Quando falamos sobre a obra oswaldiana, um ponto definitivamente é comum a vários de seus pesquisadores: a necessidade de conhecer sua biografia, por conta de sua vida estar entrelaçada em muitos pontos da sua obra. Nascido em onze de janeiro de 1890 e falecido em vinte e dois de outubro de 1954, o escritor paulista era formado em direito na Faculdade do Largo São Francisco. Foi poeta, romancista, dramaturgo, roteirista para filme e jornalista, cargo que ocupou até sua morte. Esses são alguns dos dados extraídos da pesquisa biográfica escrita por Maria Augusta Fonseca, que se baseou em um vasto material de acervos públicos e privados, e entrevistas com Antonio Candido, Rudá de Andrade (filho de Oswald com Patrícia Galvão), Décio de Almeida Prado, Marília de Andrade (filha do escritor com Maria Antonieta d'Alkmin), para citar alguns. Mais do que isso, concordamos com Branco (2011, p.10) quando cita a carta de Rudá<sup>6</sup>, filho de Oswald, dirigida a Antonio Candido: “Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida (RUDÁ apud CANDIDO, 2004, p.63)”. Para Fonseca, a colocação de Rudá sobre o pai procede:

Mas não faltam informações sobre sua vida, dadas por ele mesmo. Oswald de Andrade ocupa boa parte de sua produção literária com memórias e diários. Nos primeiros livros mescla à narrativa episódios de seus dramas pessoais, de que é exemplo *Os Condenados*. Depois é a vez da personagem João Miramar escrever suas *Memórias sentimentais*. Adiante, *Serafim Ponte Grande* surge como reportagem e roteiro de vida da personagem-título. Poesia, discurso, crônica, testamento, panfleto, páginas arrancadas de diários, fatos históricos e anotações de viagem compõem episódios do livro. (FONSECA, 2007, p. 22)

Embora sua vida pessoal seja fundamental para compreendermos a obra, é evidente que ela realiza uma formalização estética em que a realidade é transformada e deformada, nunca tomada como cópia. Em *Serafim Ponte Grande* (1933), por exemplo, o personagem-título se chama Serafim Ponte Grande Oswald de Andrade. A narrativa é típica do Modernismo: não

<sup>5</sup> ANDRADE, Oswald. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 171.

<sup>6</sup> A carta é dirigida a Antonio Candido em resposta à publicação do ensaio *Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade em Vários Escritos* (1970), reeditado pela Editora Duas Cidades\Ouro Sobre Azul (2004). Nessa carta Rudá confia a Antonio Candido suas impressões sobre o pai e de como via a luta de Oswald pela arte brasileira, relatando ao final a emoção do pai que chorou ao ver, no ano de sua morte, a montagem da 2ª Bienal de São Paulo, sentindo-se parte responsável daquele acontecimento artístico brasileiro. Apud BRANCO: 2011, op.cit, p.10.

obedece à lógica, usa e abusa da paródia e uma crítica feroz pode ser lida no livro que não obedece nenhuma forma dada, como se vê pelo excerto abaixo:

#### PRIMEIRO CONTATO DE SERAFIM E A MALÍCIA

A – e – i – o – u  
Ba – Be – Bi – Bo – Bu  
Ca – Ce – Ci – Co – Cu

#### 20 ANOS DEPOIS

– Apresento-lhe a palavra “bonificação”.  
– Muito prazer...

#### RECORDAÇÃO DO PAÍS INFANTIL

A estação da estrela-d’alva. Uma lanterna de hotel. O mar cheinho de siris.  
Um camisolão. Conchas.  
A menina mostra o siri.  
Vamos à praia das Tartarugas! [...]

#### Quinta-feira

Partida de bilhar com o Manso da Repartição. Joguei mal. Pequena emoção guerreira. Lalá quer passar o inverno em Santos. [...]

#### Terça-feira

Ando com vontade de escrever um romance naturalista que está muito em moda. [...]

Nota: Não sei ainda se escreverei a palavra “coito” com todas as letras. O arcebispo e as famílias podem ficar revoltados. Talvez ponha só a sílaba “coi” seguida de três pontinhos discretos. Como Camões fazia com “bunda” (ANDRADE, 1988, 53, 61-2).

Oswald era inquieto e sua amizade com Mário de Andrade fortalecerá em ambos a busca por novos caminhos para a arte brasileira. Junto aos demais modernistas, lutaram pela valorização da língua nacional e suas variantes. Para tal, o emprego de temas africanos e indígenas se fizeram presentes em Mário e a fidelidade às raízes tradicionais da língua em Oswald. A forma enrijecida parnasiana devia ser superada e novas formas podiam e deviam ser criadas. Lemos em Candido:

Sobre o papel da mulher, por exemplo. A visão que ele tem eu acho extraordinária. A ligação que ele faz da visão masculina com a propriedade privada. A mulher é fonte de vida, a mulher dá a vida, e não tem o senso de posse que o homem tem. Para o homem, tudo é dele: minha mulher, meu filho, minha casa, meu automóvel. A mulher é muito mais do nosso. Então ele dizia

que a sociedade futura só será uma sociedade igualitária quando a mulher tiver predominância. (CANDIDO, 2011, *on-line*)

Fonseca (2007) pontua a relação oswaldiana com as mulheres, principalmente com sua mãe, a partir de seu livro de memórias, *Um homem sem profissão* (2002), lançado alguns meses antes de sua morte em 1954. A certa altura, ele diz: “o meu dissídio com Deus produziu-se no dia 13 de setembro de 1912.” (Andrade, 2002, 118). Ao regressar de sua primeira viagem à Europa, encontra a mãe morta:

Estava eu, de novo, diante do velho oratório doméstico, com suas fulgurações de prata e os cabelos soltos dum cristo de paixão, entre imagens de santos de todos os tamanhos. E sentia desta vez, muito bem, que aquilo era uma célula vazia de significação e muito pouco digna de respeito. Por trás do oratório não existia nada. A parede, em vez do céu prometido. Nenhuma ligação metafísica unia aquelas figurações baratas a um império supraterrâneo. Nada, nada, nada. (ANDRADE, 2002, p. 119)

No ano de 1916, Oswald de Andrade faz sua primeira incursão pelo teatro. Ele se une a Guilherme de Almeida para escreverem, em língua francesa duas peças, *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*. Sua escrita se dá alguns anos após a primeira viagem à Europa, de onde traz como bagagem intelectual a leitura do manifesto futurista de Marinetti. Em nota introdutória da edição das peças francesas, Jorge Schwartz (2003) relata que, apesar de os modernistas estarem preocupados com uma literatura nacional mesmo antes da eclosão do movimento, certos estigmas ainda permaneciam, sendo um deles o mito de “Paris-Capital do Mundo”: “O fenômeno de uma vanguarda afrancesada ao sul do Equador não é privilégio do Brasil. Pelo contrário, é sintoma típico de países periféricos em que a herança colonial da adoção dos valores metropolitanos prevalece em plenos anos 1920”. (SCHWARTZ, 2003, p. 8).

Não se sabe o propósito que tinha em mente ao escrever estas duas peças, se queria exercitar certo exibicionismo ou por criar um material que pudesse atingir o mercado no exterior: o que nos importa anotar é que Oswald já tenta uma escrita teatral. As peças francesas nunca foram encenadas. Somente foi lido um dos atos de *Leur Âme* pela atriz francesa Suzanne Després, no Teatro Municipal de São Paulo, quando estava em turnê pela América Latina. Eudinyr Fraga (2003, p. 17-18) faz um resumo das peças da seguinte forma:

*Mon couer balance* se desenrola numa praia elegante do Brasil, Guarujá, certamente em 1915/1916. A Guerra de 1914 explode na Europa, mas os seus ecos são ligeiros no grupinho frívolo que borboleteia num hotel de luxo: uma senhora belga organiza cotillons para os órfãos do seu país, designa-se Luciano pejorativamente como boche (as simpatias dos brasileiros pendiam

naturalmente para a França na guerra franco-prussiana) [...] Há um fio de enredo ligando as três personagens principais: Gustavo, um jovem blagueur, de 24 anos, está apaixonado por Marcela, cuja mãe, a senhora Dória “afirma ter 17 anos”. [...] Marcela, qualificada como flirting-girl, é um caráter indefinido, coqueteando entre o rapaz e seu amigo mais velho, Luciano. [...] O encanto da peça nasce dessa atmosfera de *laissez-faire*, de sugestões pecaminosas, de um círculo onde todos rodopiam para cobrir o vazio existencial.

Em *Leur Âme* repete-se um triângulo amoroso, com marido, mulher e amante. Natália, casada com George, tem um caso amoroso com Gastão. Ao final, ela foge com outro e deixa o marido e o ex-amante a discutir a relação, as mesmas possuem formatos semelhantes. *Mon coeur balance* tem quatro atos e *Leur Âme* apresenta quatro quadros. Há o aparente simbolismo típico de uma família burguesa, com diálogos dramáticos que mostram os valores e posições da burguesia, nas quais o amor aparece como monotonia. O mundo burguês é expresso pelo tom do tédio. Mais tarde, o próprio Oswald escreveu que intencionava com as peças uma forma de “vazar” suas mágoas amorosas.

A partir de 1927 haverá mudanças marcantes na vida de Oswald de Andrade e na sua obra. Segundo Fonseca (2007, p. 204), um ponto importante foi o desentendimento com o grupo Verde-Amarelo, comandado por Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Cândido Motta Filho e Plínio Salgado, que defendia um nacionalismo puro e criticava o Movimento Pau-Brasil de Oswald de Andrade. No ano seguinte surge o grupo Anta, que é uma vertente do verde-amarelismo que irá aprofundar ainda mais o sentimento do nacionalismo sem aceitação de nenhuma influência externa, além de vangloriar a língua tupi. Em resposta, Oswald de Andrade, em conjunto com Tarsila do Amaral e Raul Bopp vão contrapor a Revista Antropofágica e seu Manifesto Antropofágico, sobre o qual trataremos depois.

Suas três peças, *O rei da vela* (1933-37), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) nos apresentam um escritor mais maduro e ousado nas suas experimentações teatrais. Para Anatol Rosenfeld (2012, p.13), Oswald era “o único dramaturgo relevante do nosso modernismo (cujo teatro foi escrito na década de 1930) [...]”. Rosenfeld registra, baseado em sua leitura em Sábato Magaldi, em *Teatro de Ruptura*, que Oswald de Andrade deveria conhecer o teatro épico, pois apresenta algumas “afinidades com a proposta de Brecht”, além de Maiakóvski.

No entanto, a falta de encenação de qualquer uma das peças citadas antes de 1967, quando então o Teatro Oficina encena *O rei da vela*, limita qualquer pesquisa sobre o quanto o teatro oswaldiano poderia ter influenciado os palcos brasileiros em busca da renovação. De fato,

Rosenfeld afirma que “o teatro brasileiro, principalmente em termos cênicos, até 1958 ainda não estava preparado para receber essa influência”. Apesar disso, são constantes as tentativas de Oswald para encená-las. Porém se faz necessário pontuar que, para Fonseca (2007, p. 205-6), Oswald não concorda que sua obra sofra uma influência “dadá ou surrealista”. Isso tem lógica na perspectiva do projeto da Antropofagia pois, para ele, a arte deveria ser “a manifestação de uma realidade oriunda das raízes culturais do ameríndio, na base da tradição formadora do país, e que exclui o caráter de exotismo com que o europeu lida com o tema”. (FONSECA, 2007, p. 205-6)

Cabe dizer que, apesar do próprio autor negar influências como a mencionada, não se pode concordar com essa posição, já que tanto o colonizado quanto o colonizador se transformam pelo contato. A Antropofagia não pode existir sem o seu choque com elementos da vanguarda europeia, que é a base de sua própria definição. Evidentemente não se trata de cópia vazia, mas de produção própria a partir de uma interlocução muito rica. Apesar de Mário de Andrade, por exemplo, não ter feito viagens internacionais, já lia obras como *Vom Roraima zum Orinoco*, de Theodor Koch Grünberg, que fala das “lendas e mitos dos índios taulepangue e arecuná” (Fonseca, 2007, p. 204), base para a escrita de *Macunaíma*- obra que Oswald considera como exemplo maior da Antropofagia. Os modernistas buscavam conhecer a origem brasileira, o que não os diferenciava dos artistas europeus, que desejavam uma arte mais original. De acordo com o crítico e filósofo Benedito Nunes:

Mário e Oswald, duas formas, dois estilos de participação dos nossos modernistas nas fontes europeias: o primeiro tão-somente pela viagem meditativa através dos textos, que se completou por duas outras viagens pelo Brasil, a Minas e ao Norte; o segundo, mais por impregnação atmosférica, por essa captação intuitiva que se faz através da convivência com pessoas e coisas. Tanto um como outro, e cada qual dentro de seu irredutível modo de ser, concentrado em Mário, dispersivo em Oswald. (NUNES, 1979, p. 25)

Sua obra não teve o reconhecimento esperado, diferente de outros modernistas. Diante destes fatos, a reação do escritor era de mostrar um “riso satírico” e emitir “críticas impiedosas”, algumas vezes injustas. Cremos que o texto de Oswald de Andrade Filho (Nonê) ilustra bem isso:

Carta a meu pai morto  
Humano, demasiado humano  
NIETZSCHE

Pela primeira vez, depois de sua morte, escrevo a você.

Não falarei de Florença, Perúgia, ou Veneza nem de Paris,  
*La Butte* ou de Léger, Picasso ou Cendrars.[...]  
Lembro-me sempre de quando você guiava os meus  
[primeiros passos na carreira de vendedor...]  
- *Os credores querem carinho...*  
Ou então, em sua casa, expondo suas ideias:  
- *A vida é devoração.*  
Depois que você partiu,  
Fiquei balançando-me entre o carinho e a devoração.  
Como é difícil viver-se nessas páginas de *Marco Zero*,  
em que você me deixou...  
E por falar em *Marco Zero*,  
Tendo estado, com seus personagens  
lá pelo litoral paulista.  
Eles continuam construindo essa história tão difícil  
Que você entendeu tão bem.  
Devemos muito à sua obra.  
Nossa arte, nosso pensamento  
Têm muito do que você criou  
e o tempo terá tempo de revelar melhor.  
Você foi **injusto**, mas nunca **desonesto**.  
Você foi inquieto, mas nunca mesquinho,  
Fausto e Quixote andaram de mãos dadas dentro de sua alma.  
E de todo esse fogaréu que foi a sua vida, resta-nos dizer que  
você foi *humano demasiado humano*. (ANDRADE FILHO, 2004, p. 25-6,  
grifos nossos).

Este texto faz parte do livro de memórias de Nonê. O dramaturgo não mostrava ser uma pessoa de fácil trato: para alguns um gênio, para outros um “palhaço da burguesia”, foi autor de obras memoráveis e renovadoras, como *Serafim Ponte Grande* (1933) e outras nem tanto, como *Os condenados* (1922/relançamento 1941). Todavia, é certo que não se acovardava diante de desafios e que buscava novas formas e novos conteúdos para a arte brasileira.

Roberto Schwarz observa, em seu ensaio *Nacional por subtração*, que Oswald tenta alterar o sentimento de cópia existente em nossa literatura, resultante de processos históricos da cultura ocidental. Schwarz diz: “Em lugar de embasbamento, Oswald propunha uma postura cultural irreverente e sem sentimento de inferioridade, metaforizado na deglutição do alheio: cópia sim, mas regeneradora” (SCHWARZ, 2014, p. 90). O antropófago Oswald nos incita a “comer” do outro; a Antropofagia nos leva a ver o que há de melhor em outras culturas e delas se apropriar. Fonseca (2007, p. 22-3) expõe que Oswald desejava conhecer mais a cultura do Brasil, “situar o indivíduo” no tempo presente. Michel Melamed (2011, p.66) acredita que a alusão do Bispo Sardinha, descrita no Manifesto Antropófago de 1928, fazia uma referência a deglutir as vanguardas europeias na criação de uma arte brasileira legítima. Isso foi considerado, no período do lançamento do Manifesto, uma proposta de seguir um processo experimental análogo ao dos europeus. Sobre isso diz Benedito Nunes (1979, p. 13): [...]

“discordamos da interpretação segundo a qual a Antropofagia de 1928 se reduz às matrizes do canibalismo europeu (modelo culinário-erótico das novelas de Marinetti e modelo antiburguês do Manifesto Canibal de Picabia) ”. Nunes (1979) nos mostra que Oswald conhecia as vanguardas europeias, e o contato com os artistas estrangeiros o fazia mais próximo do que estava ocorrendo de novo na Europa.

Temos também a famosa viagem que Oswald, Mário, Tarsila e outros fizeram para conhecer as obras de Aleijadinho e o barroco mineiro em companhia de Blaise Cendrars. A influência europeia podia ser sentida, na obra dos dois escritores, principalmente em Oswald que, no início de suas obras, tinha certa “afobação” na composição. A força antropofágica estava calcada em experimentar as formas e os conteúdos para, assim, alcançar o que almejavam: uma arte brasileira que representasse o povo brasileiro, suas questões, seus problemas, suas contradições, sua história. Essa perspectiva ensejou um amadurecimento para a criação oswaldiana por volta de 30, o que resulta na composição de peças mais elaboradas esteticamente. Diferente do caminho de outros modernistas, Oswald, com a Antropofagia, quer dar expressão à uma identidade brasileira cosmopolita.

*O Manifesto Antropófago*, ao contrário de outros grupos modernistas (como o Verde-Amarelo dirigido por Cassiano Ricardo, que apresentava um nacionalismo exacerbado), defendia um movimento nacional que aceitava o outro. Os modernistas percebiam que as pessoas precisavam de uma arte que representasse a todos, para não correr o risco de coadunarse com as políticas de raças de Mussolini e Hitler, que ganhavam força e, mais à frente, provariam seu dano para o mundo. Políticas essas que Oswald critica no artigo *Qual o Mussolini que Vamos Enforcar?*, no qual questiona como a humanidade se deixa levar por líderes que primeiramente apresentam “dragões imaginários” para se colocarem como salvadores da pátria, mas ao final são: “Hitler-Mussolini, os produtos carnais da grande indústria burguesa [...]” (ANDRADE, 1972, p.39-41). E será na conferência pronunciada em Belo Horizonte, em 1944, intitulada *O Caminho Percorrido* (Idem, p. 102), que Oswald diz: “Porque estou convencido de que só seremos felizes sobre a terra quando toda a humanidade, num mundo redimido, comer à mesma mesa, com a mesma fome justa satisfeita, sob o mesmo tendal de fraternidade e de democracia”.

A Antropofagia, para ele, não era apenas uma forma nova de se fazer arte, mas acima de tudo envolvia política, sociedade e estética. Para ele, o intelectual e o poeta deveriam ser capazes de utilizar seu ofício para transformar seu tempo. O antropófago por um tempo se distancia, como escreve no prefácio de *Serafim Ponte Grande* (ANDRADE, p.45): “O



movimento modernista, culminando no sarampão antropofágico, parecia indicar um fenômeno avançado”. Para Nunes (1979), Oswald exercia um pensamento dialético de grande vigor, sem escapar à contradição, pelo contrário. E havia concluído anteriormente que “a Antropofagia selou a definitiva aliança entre o inconformismo político de Oswald de Andrade e o fundo religioso e místico do seu espírito” (1972, p. 57). Em seu escrito *Digressão Sentimental sobre Oswald de Andrade* (1970), Candido apresenta sua visão da antropofagia oswaldiana:

Devoração é não apenas um pressuposto simbólico da Antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, tritura-lo para recompô-lo. Frequentemente a inteireza da sua visão precisa ser elaborada pela percepção do leitor, pois no seu discurso o que ressalta são os fragmentos da moagem de pessoas, fatos e valores. Daí a sua atitude constante de apreensão, traduzida na curiosidade, na insistência em manter contato com os outros, usá-los de todas as maneiras para transformá-los em substância de enriquecimento pessoal. (CANDIDO, 1970, p. 75-6).

Em seu artigo, Candido nos permite apreender mais sobre o homem antropófago que devorava o mundo, as pessoas e os eventos. A vida para ele era uma devoração construtiva, e fazia dela um meio para uma nova construção. A mesma o cansava das coisas e das pessoas.

Alves e Pascolati, (2012, p. 100) veem a Antropofagia, “princípio básico do Modernismo brasileiro”, e a intertextualidade como fundamentais para a literatura dramática oswaldiana de 30. Isso se constata pelo uso dos gêneros e subgêneros textuais encontrados na sua trilogia, já vistos na presente dissertação, bem como “os mitos, clássicos literários, personalidades históricas, textos jornalísticos, manifestos de vanguardas literárias” encontrados nas três peças e concluem: “tudo num processo de assimilação e recriação conscientemente crítico”. (ALVES e PASCOLATI, 2012, p. 100)

De acordo com as pesquisadoras, a concepção de Antropofagia defende que, para se formar uma arte transformadora, é preciso trazer o diferente sob um ponto de vista multicultural. Portanto, não se admite um padrão único. No caso, o teatro moderno não pode se limitar a seu papel de mercadoria. Portanto, a Antropofagia serve como um meio de romper e incorporar (ALVES e PASCOLATI, 2012, p. 105-6). Logo, não se pode analisar o teatro oswaldiano por seu apelo destruidor ou pela mera mistura de gêneros, pois sua criação exige uma dinâmica entre a desconstrução do velho e a construção do novo para formar o teatro nacional brasileiro. A Antropofagia permitiu ao autor construir sua obra sem destruir o melhor da tradição teatral e, ao mesmo tempo, incorporando formas novas para tratar a realidade de sua época. Por isto, é inevitável comparar o teatro de Oswald com os elementos do teatro épico de Brecht. Ao propor mudanças para a literatura dramática (e para o palco também) no teatro brasileiro, ele o faz pelo

viés crítico de quem conhecia e acompanhava “a vida cultural do país e também teve oportunidade de assistir a espetáculos de importantes dramaturgos em suas viagens à Europa.” (ALVES e PASCOLATI, 2012, p. 108). As autoras nos lembram sobre essa experiência de Oswald registrada em seu texto ‘Do teatro, que é Bom...’, em *Ponta de Lança* (1972), em que o mesmo incita o pensar em modificações sociais e culturais no Brasil de seu tempo:

O teatro francês tem dado boutades neste século, grandes boutades é verdade, mas que geralmente canalizam seu êxito nos elencos admiráveis, coisa que aqui ainda não se pode suceder. Veja o sucesso de Romaine e o de Giraudoux, é devido a Juvet [...] Veja como, graças aos Dullin, aos Pitoeff, aos Copeau, o teatro soube reacender a sua flama que parecia extinta... - De outro lado você parece esquecer Meyerhold e as fabulosas transformações da cena russa a fim de levar à massa, o espetáculo, a alegria e a ética do espetáculo .... Tudo o que tinha sido anunciado por Gorki. [...] Essas experiências intelectualistas são uma degenerescência da própria arte teatral, da própria finalidade do teatro que tem a sua grande linha dos gregos a Goldoni, à *Commedia del'Art*, e ao teatro de Molière e Shakespeare... E que um dia, talvez breve, há de somar num sentido honesto, Wagner e Oberammergau..(ANDRADE, 1972, p. 87)

Por isso concordamos com Alves e Pascolati sobre ser a crítica de Oswald uma abertura para uma “crítica de interpretação, uma crítica de escritor, que se mantém bem próxima do ato de criação e ao retomar sua obra e a de outros autores, revisa seus próprios conceitos, revitalizando-os e esboçando um projeto estético e ideológico” (2012, p. 111)

## **2.2. O homem e o cavalo e A morta: notas sobre a dramaturgia oswaldiana de 1930**

É comum que alguns pesquisadores tratem a dramaturgia de Oswald de Andrade da década de 30 constituída pelas peças: *O rei da vela* (1933,1937), *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) como uma trilogia. No entanto, se faz necessário explicar que elas não são sequenciais. As mesmas não foram encenadas em sua época por nenhum grupo profissional, e estudos apontam que um dos motivos (mencionado por Procópio Ferreira) era a censura do período.

Quando se fala de censura na história do teatro em São Paulo, a obra organizada por Maria Cristina Castilho Costa *Censura, Repressão e Resistência no Teatro brasileiro* (2008), resultado das pesquisas feitas no Arquivo Miroel Silveira<sup>7</sup>, nos ajuda a entender o controle que

---

<sup>7</sup> O Arquivo Miroel Silveira é o objeto de pesquisa do projeto encabeçado pelas professoras Maria Cristina Castilho Costa, que ocupa a função de coordenadora, e Mayra Rodrigues Gomes, Roseli Fígaro Paulino, e mais um grupo considerável de pesquisadores formado por bolsistas de Iniciação Científica, mestrandos e doutorandos da ECA-

o Estado realizava sobre a produção intelectual nos anos de 1930 a 1940. Miroel Silveira, professor, da ECA-USP, escritor, ator produtor e diretor de teatro reuniu os processos de censura prévia aos anos de 1930 a 1970, compreendendo os anos da “Velha República, o Estado Novo e a criação do DIP, o período de redemocratização no pós-guerra, o desenvolvimentismo do período JK, o Golpe Militar, a promulgação do AI-5, até 1970”. (COSTA, 2008, p.13).

De acordo com a autora, a censura é uma constante no Brasil. Seu início remete à colonização, pela Monarquia, aliada aos princípios da Igreja Católica que procurou “controlar, aculturar e reprimir tudo aquilo que parecesse estranho, inadequado, libertário ou inconveniente aos olhos e interesses dos colonizadores”. (Costa, 2008, p. 15). À Igreja cabia a evangelização dos índios e também a defesa moral. No campo da arte, a censura reprimia qualquer manifestação que poderia se caracterizar como imoral aos olhos dos jesuítas. Em 1843 é criado o primeiro órgão oficial de censura teatral, no Rio de Janeiro, o Conservatório Dramático Brasileiro. Sua tarefa era investigar os textos teatrais e qualquer outra apresentação para verificar se correspondiam aos padrões religiosos, se respeitavam as autoridades constituídas e se obedeciam a norma culta. Segundo Costa (2008, p. 16), para a Monarquia ser preservada qualquer nacionalismo e civismo seriam censurados. Houve a colaboração de aristocracia intelectual formada pelo clero, professores, magistrados e escritores, como Araújo Porto-Alegre, Machado de Assis e José de Alencar, que constam na lista do Conservatório como censores. Citamos algumas das peças que foram censuradas pelo órgão: *Antonio José ou o poeta e a Inquisição* (1838), de Gonçalves de Magalhães, *O noviço* (1845), de Martins Pena e *O Amor de um Padre ou A Inquisição em Roma* (1850), de Luís Antonio Burgain. O Conservatório é fechado em 1897, entretanto mais de cinquenta anos de atuação foram suficientes para definir uma censura que perdura até os nossos dias em defesa da tradição que, como vimos, atendia aos interesses dos poderosos da época. Segundo Costa, no governo de Washington Luís, em 1928, teremos a Censura das casas de Diversão, que abrangia a avaliação dos censores sobre o teatro, cinema e rádio. O texto teatral precisava ser apresentado a eles para liberarem sua encenação, estando a censura focada nos seguintes pontos: “conter as críticas ao poder, à expressão popular, às liberdades e à ousadia, quer temática, quer de linguagem” (COSTA, 2008, 18). Se de um lado alguns dramaturgos ousavam romper com esses padrões, do outro lado temos os produtores, autores e artistas que preferiam a preservação da tradição, por uma questão de

---

USP. O grupo desenvolve este projeto desde 2002, que tem sua base de dados no endereço: [www.eca.usp.br/censura](http://www.eca.usp.br/censura) em cena, além da obra impressa consultada para esta dissertação.

concordância com a tradição e, também, por receio de perderem seu sustento. As atividades da censura eram efetivas:

Desse modo, percebemos que a censura não se constitui em uma série de proibições e cortes, nem em um conjunto de regras sobre aquilo que é ético, correto ou adequado, mas um campo de relações sociais entre artistas e governo envolvendo barganhas, negociações, interferências, recursos narrativos e literários. Também o veto ou a liberação são parte dessa relação de troca: espetáculos liberados podem ser suspensos caso haja denúncia da transgressão dos limites estabelecidos para os artistas, ou caso alguma autoridade se sinta atingida pelo que é dito no palco. (COSTA, 2008, p. 23)

A proibição de uma peça não dependia só dos órgãos do governo: outros órgãos os auxiliam, como entidades ligadas à Igreja e às políticas conservadoras que manifestavam seu desprezo a qualquer tema que pudesse ir contra a tradição. Por meio do material do Arquivo de Miroel Silveira, o grupo de pesquisa de Costa desenvolveu um quadro que nos dá a ideia de como as peças eram classificadas:

**Liberadas:** - Quando o Certificado de Censura e despachos no próprio texto da peça indicam que ela foi liberada para qualquer idade, integralmente, sem modificações ou cortes propostos pela censura.

**Liberadas para menores de 18 anos.** - Quando o certificado de censura estabelece a faixa etária do público para a qual a peça é liberada.

**Parcialmente liberadas** – Quando os textos são liberados para determinada faixa etária e apresentam cortes, modificações de conteúdo ou de rubricas. Esses cortes podem ser de uma única palavra ou de um ato inteiro.

**Vetadas** – Quando as peças são proibidas de serem encenadas. (COSTA, 2008, p. 24).

Esse relato sobre a censura nos serve para entendermos as dificuldades com quais lidava a dramaturgia de 1930 de Oswald de Andrade, cujas peças não poupam nenhuma instituição. Seus olhos estão voltados contra as forças conservadoras de sua época, pelo desejo de fazer uma reflexão teórica e prática sem meias palavras, além de uma enorme licenciosidade no campo da moral sexual. Sua Antropofagia passa pela transgressão pelo interesse de discutir uma identidade brasileira, de fugir do “desrecalque localista”.<sup>8</sup> As peças de Oswald da década de 30

---

<sup>8</sup> Na dissertação de Jurandir Josino Cavalvalcante, *Desrecalque localista*, lê-se que Antonio Candido explica ser o “desrecalque localista” uma conquista importante do primeiro Modernismo. Consistia na superação dum sentimento de inferioridade que nosso povo, mestiço, de nação muito jovem, sentia em relação ao europeu, mais antigo, depositário de cultura milenar. Atinou cedo para isto Mario de Andrade, um dos primeiros a encetar esse novo espírito, que inaugurava, no dizer de Candido, “um novo momento na dialética do universal e do particular”. Escreve centenas de cartas aos intelectuais de seu tempo, a fim de fazê-los compreender a importância dessa mudança de atitude, que tinha como objetivo uma expressão ao mesmo tempo local e universal. Disponível em:

desafiam abertamente a censura, seguindo de perto as orientações de Mário de Andrade aos modernistas. Encontramos em Oswald tentativas de ruptura com o desmascaramento dos poderes instituídos em *O rei da vela* (1933,1937), pelo triunfo socialista em *O homem e o cavalo* (1934) e o mergulho corrosivo no Eu em *A morta* (1937).

Em suas três peças há elementos que os censores, conforme os documentos do Arquivo colocados por Costa (2008, p.25-26), tinham ordens de combater: palavrões, xingamentos, palavras que se insinuam como atos de natureza sexual, adultério feminino, desrespeito com as instituições. *O rei da vela*, como veremos mais adiante, se constitui como uma ofensa contra tudo aquilo que os bons costumes pregavam – o trabalho, o mérito, o casamento por amor, a decência, o celibato, o respeito à ordem, etc. É proibida toda e qualquer insinuação ou até a menção negativa a respeito do país, contra a ordem social vigente, bem como qualquer referência à Rússia. Não era permitido fazer menção explícita à situação política do Brasil, o que a peça *O homem e o cavalo* (1934) expõe com nitidez. Temos ainda a censura motivada por referências negativas à religião, à vida dos santos, aos dirigentes das instituições católicas, bem como vedado tratar de polêmicas sobre racismo ou xenofobia. Além disso, outra questão é a língua padrão que não poderia ser violada - como no quadro O País da Gramática, de *A morta* (1937).

A resistência oferecida pelas improvisações do Teatro de Revista e pelo circo-teatro para apresentar suas peças sem restrições chegaram até os modernistas. O recado oswaldiano diante desse quadro foi incisivo e aberto - como resposta, não pôde ver seus textos dramáticos subir à cena. A partir de agora, esse capítulo trata das duas peças de Oswald escritas nos anos de 1930: *O homem e o cavalo* e *A morta*, para depois, no terceiro capítulo, nos determos sobre *O rei da vela*. Interessa-nos mostrar como Oswald buscava formas inovadoras para tratar de assuntos da ordem do dia do Brasil, o que comprova seu conhecimento significativo do teatro realizado na Europa e nos Estados Unidos, bem como o modo como ele se apropria disso. Isso nos ajuda a construir um quadro mais rico em torno de *O rei da vela*, aproximando-nos dessa peça.

### 2.2.1. O julgamento da burguesia em *O homem e o cavalo*

Magaldi (2004), em *Teatro da Ruptura*, descreve que a peça *O homem e o cavalo* (1934) é uma espécie de “julgamento da civilização burguesa, pela nova sociedade soviética” (MAGALDI, 2004, p. 110). A peça, dividida em nove quadros, monta um painel histórico no qual o sistema burguês e seus valores são condenados para dar início à organização socialista. Para que essa breve apresentação seja produtiva, vale um resumo da peça. *O homem e o cavalo* (1934) apresenta nove quadros e inúmeros personagens, e convida o público a realizar uma espécie de excursão panorâmica pela história da humanidade. O dramaturgo modernista exige da plateia o conhecimento dos temas políticos, sociais, religiosos, e culturais prévios, sem os quais há o risco de perder-se neste mosaico histórico. Há mais de cinquenta personagens no elenco:

1º Quadro	<b>O céu</b> São Pedro, O professor Icar, O Poeta-Soldado, O Divo, 1ª, 2ª, 3ª e 4ª Garças e O Cachorrinho Swendemborg.
2º Quadro	<b>O interior do Ícaro I</b> Os mesmos e Icar desencarnado.
3º Quadro	<b>Debout les rats (de pé os ratos)</b> Os mesmos, o Cavalo de Tróia, o Cavalo branco de Napoleão, o Tratador de cavalos, o Vendedor de jornais, a Voz de Job, vozes, uma Valquíria montada.
4º Quadro	<b>A barca de São Paulo</b> Os mesmos menos as 4 garças, o Poeta-soldado, o Divo, o Tratador, o Vendedor de jornais, Cleópatra, Mister Byron, Lord Capone, o Tigre do Mar Negro, o Soldado Vermelho de John Reed, Marinheiros, Soldados, Povo.
5º Quadro	<b>S.O.S</b> Os mesmos, menos Cleópatra.
6º Quadro	<b>A industrialização</b> Os mesmos, menos o Tigre, o Soldado, Byron e Capone, M <sup>me</sup> . Icar, a voz de Stalin, a Voz de Eisenstein, Operários, Operárias.
7º Quadro	<b>A verdade na boca das crianças</b> Os mesmos, o Médico, Três Crianças Soviéticas.
8º Quadro	<b>O tribunal</b> Os mesmos, menos o Médico e as Crianças, mais o Tigre, o Soldado Vermelho de John Reed, M <sup>me</sup> . Jesus Cristo, Madalena, a Verônica, o Barão Barrabás de Rotschild, Fu-Man-Chu, D'artagnan, um Espanhol, um Pequeno-burguês, um Romancista inglês, o Camarada verdade, um Poeta católico.
9º Quadro	<b>O planeta vermelho</b> Os mesmos, menos as personagens do tribunal, a Baronesa do Monte-de-Vênus, o Conductor de Marcianos, o Empregado do estratoporto, o Vendedor de câmbio negro, o Agente da GPU, um Grupo de Marcianos, o Cachorrinho Swendemborg.

De fato, exigiria um número considerável de atores e atrizes, além de um grande espaço cênico. O tema a ser tratado é “o julgamento da civilização burguesa pela nova sociedade

soviética”. Magaldi (2004) defende que Oswald, ao escrever sua peça em 1934, tem o intuito de combater o Integralismo, liderado por Plínio Salgado, que nos anos 30 apoia ideias nazifascistas. Seu lema era “Deus, Pátria e Família” (MAGALDI, 2004, p.110).

O primeiro quadro tem início no céu. O cenário deve ter um carrossel e um elevador velhos. O Céu, na visão de Oswald, está corrompido. Ele faz uma crítica severa à ao capitalismo, para o qual o céu é o lugar onde os operários podem descansar de todas as dores sofridas na vida terrena. Mas o ambiente celestial é apontado como um lugar monótono e chato, onde todos estão sujeitos aos desmandos dos donos do poder. As quatro garças, Etelvina, Malvina, Balduina e Querubina (que, para Carlos Gardin (1995. p. 133), fazem trocadilho com a palavra francesa *garce*, prostituta) são mulheres recatadas e tranquilas que passam o tempo bordando. No entanto, suas falas contradizem essa posição:

#### CENA I

As 4 Garças, sentadas em banquinhos, fazem bordados.

ETELVINA (Bocejando.) — Ih! Que dia pau! Quando é que acabará esta eternidade!

MALVINA — Eu é que não posso ficar sem ocupação. São Pedro me pediu para fazer umas toalhinhas, o fio de nuvem acabou...

BALDUÍNA — Não esqueça as iniciais...

ETELVINA — Ih! céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!

BALDUÍNA — A culpa foi do Iussupof que não deu tempo dele se confessar!

QUERUBINA — Mas vocês queriam o Rasputin aqui?!

ETELVINA — Pelo menos se tirava linha... (ANDRADE, 1976, p. 131)

O paraíso pregado na sociedade capitalista se apresenta na peça de modo bem diferente, lugar de pasmeira e tédio. O Poeta-soldado ainda almeja a guerra: “Quero restaurar a guerra e o sentido da guerra. Única higiene do mundo”. (ANDRADE, 1976, p. 134). São Pedro revela não ser nenhum santo: “Mas já se foi a era das suntuosas festas do céu, quando fazíamos correr a grande loteria da Graça, quando se celebrava, entre mártires frescos e virgens garantidas, o dia dos anos de Deus! ” (ANDRADE, 1976, p. 136). Os valores burgueses são os únicos apresentados, em um lugar em que a classe operária nem sequer é mencionada. O que vemos é a exposição do pensamento burguês e da vida burguesa. No segundo quadro, os personagens estão em uma nave que vai conduzi-los de volta à Terra. Questões relacionadas ao preconceito de raça são expostas pelo Poeta-soldado: “Não quero saber! Em negócio de raça, eu não transijo! Nada de misturas. Não sofro de delicadezas! Vou matando logo. Vocês sabem que as almas são brancas. ” (ANDRADE, 1976, p. 144). Isso faz remissão à ascensão da extrema direita na Europa desde o final dos anos 1920. Hitler, que se torna chanceler da Alemanha em 1933, faz da crença em uma raça superior, branca e ariana, um dos pontos de apoio de suas

teses supremacistas. Desde o início dos anos 1930 a campanha antissemita na Alemanha era terrível. O Poeta-soldado continua: “Inaugurou-se há dois dias na Alemanha de Hitler a campanha de morticínio contra os judeus...” (ANDRADE, 1976, p. 148). Vê-se que ecos do contexto histórico mundial ganham expressão na peça – e a crítica ao nazismo pela figura asquerosa do Poeta-soldado se fazia sobre o governo Vargas que se manteve neutro (para alguns até flertou com o nazismo) até nada menos que 1941, já em meio à 2ª Guerra Mundial.

No terceiro quadro, o palco é ligado à plateia. Intenta-se fazer remissão às corridas de cavalo, sendo a mais famosa à época o Derby de Epsom. Ali o Cavalo de Troia e o Cavalo de Napoleão discutem sobre sua importância na história. No quarto quadro temos a representação do Vaticano em uma barca, sendo que no primeiro andar tem um “*dancing*” com Lord Capone e Mister Byron, outro trocadilho. No quinto quadro, este mundo burguês tem o acréscimo da Cidade Industrial: surgem os marinheiros, a burguesia e a aristocracia – Capone e Byron pedem socorro diante da revolução. Para o sexto quadro, teremos a entrada da maior usina socialista do mundo, assim introduzida pela voz de Eisenstein: “ Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarniçada do proletariado na frente camponesa, na frente industrial[...]” (ANDRADE, 1976, p. 189).

No sétimo quadro, o mundo idealizado socialista é exposto pelo personagem Médico para as crianças, em uma creche no país socialista: “Não foi milagre. Nada é misterioso na aplicação prática da ciência social. Não temos mais as desigualdades e as infâmias produzidas pela herança burguesa” (ANDRADE, 1976, p. 198). O oitavo quadro apresenta um grande julgamento: na sala do ex-prêmio Nobel, a religião, a burguesia e a aristocracia são julgados. É dada a fala para A Camarada Verdade:

A CAMARADA VERDADE — Eu sou a Verdade! Sou a defesa da espécie. Da humanidade pobre que habita um planeta milionário. Fui a geografia de Ptolomeu e a geometria de Euclides. No meu caminho tortuoso, ensombrado e dialético, fui sempre a certeza dos que trabalham. Fui a voz dos profetas bíblicos que mandaram arrasar a Babilônia capitalista. Morei nas Catacumbas. Fui o platonismo e a patrística, enquanto se conservaram fiéis às reivindicações sociais de seu tempo. Compareci ao tribunal de Galileu. Humanista no século XVI, eu vinha das batalhas populares da Idade Média, onde fui a força rude dos camponeses e a consciência de Albi. Estive na caravela de Vasco da Gama. Acompanhei a travessia de Colombo. (ANDRADE, 1976, p. 217)

No último quadro, o futuro da Terra Socialista, tem nave espacial com viagens para todos e para vários planetas. Ainda veremos o desejo da burguesia de tentar se reerguer, mas



Icar irá a anunciar sua derrota definitiva: “a burguesia está liquidada na terra”. (ANDRADE, 1976, p. 221).

Essa recapitulação serve apenas para percebermos o quão distante estamos do drama. Diante de nós está a história da humanidade, contada não a partir do sentimentalismo progressista da ciência ou do humanismo, mas da verdade nua e crua da opressão e exploração das classes baixas para o regozijo dos dominantes. Há mesmo um tempo significativo em que se fala de uma vida burguesa tediosa, porém estável, até que o surgimento dos proletários faz ver que a verdade da riqueza não é a melhoria de vida comum a todos, mas a apropriação do trabalho alheio, explorado. Isso leva, na peça, à superação do capitalismo pelo socialismo, sem que a luta seja apresentada por meio de ações dramáticas – antes vemos em cena os discursos contraditórios e a superação dialética. Vemos que não há personagens como indivíduos e, nem mesmo, tipos sociais ou psicológicos, mas sim a construção de um quadro histórico amplo da luta de classes. A ironia e o deboche estão presentes em várias partes do texto, por isto podemos afirmar que já estamos diante de teatro épico em *O homem e o cavalo*.

A contradição é exposta desde o início: o descanso prometido pelo sistema, na verdade, não se concretiza, porque ao abrir o pano o público pode ver as mulheres a trabalhar como nas fábricas e a seguir ordens. A personagem Balduína mesmo reconhece a falácia em que acreditavam: “Decerto! Lá embaixo contavam que o céu era uma boniteza. [...]. Falavam em festas de entontecer. Cardeais! Ceias. Não encontrei aqui nem um periquito macho pra me coçar...” (ANDRADE, 1976, p. 133). Como na peça anterior (*O rei da vela é de um ano antes*), as promessas de mudanças do sistema capitalista são falsas: nas cenas iniciais percebemos que os mortos continuam sofrendo abusos análogos aos que viveram na Terra. Podemos ver a importância do contexto político e social que o teatro oswaldiano de 30 procura dar expressão: nesse texto teatral, o tema central é o poder alegorizado na figura do cavalo, no Brasil de 1930 com Getúlio Vargas e na Alemanha de Hitler, que em 1933 chega ao poder.

**POETA-SOLDADO** — Eu sou o companheiro de leito da morte! A morte é o cabaço da necessidade! Como é que um espermatozoide pretende ser imortal! Que és tu, espectador, senão um espermatozoide de colarinho! E por isto te recusas a conhecer a verdade que a guerra traz nas artérias. [...] (ANDRADE, 1976, p. 131)

Sem um protagonista específico que pudesse trazer à cena algum conflito dramático interpessoal, a história é construída diante do espectador pela voz de vários personagens. Até o rádio funciona como um personagem, apresentando os fatos históricos que se desenrolam. Isso

funciona dentro da cena de forma dupla, primeiro, didaticamente, por duas vezes, uma representando o capitalismo, e outra o socialismo e também como efeito de distanciamento, pois há de se prestar atenção para se distinguir uma voz da outra:

**O RÁDIO** — Ooooooooooooo! O povo invade, não respeita nada!

**O POETA-SOLDADO** — Mamma mia!

**O RÁDIO** — O povo protesta.... Um tiro certeiro! A polícia toma posição no campo para evitar maiores desordens...

Barulho ininteligível.

**SÃO PEDRO** — Parece que é uma revolução!

**O POETA-SOLDADO** — Que droga! Será a revolução social? Volto para o céu!

**SÃO PEDRO** — Deve ser! Que barulho!

**O RÁDIO** — Ministrinho passa a bola. Com um certeiro tiro, Friedenreich marca o primeiro gol para o São Paulo...

**SÃO PEDRO** (Fechando o rádio.) — Ora essa! É uma partida de futebol no Brasil. Podemos ficar tranquilos. As massas iludidas ainda se divertem com isso.

**O POETA-SOLDADO** (Retomando a sua posição de comício.) — Heil! Heil! Duce! Heil! Que a máquina do universo pereça na psicose da guerra!

**SÃO PEDRO** — Se você continua esse discurso, eu abro o rádio! (Abre.)

**O RÁDIO** - Terra! A Terra! P.R.A.O.T. Terra firme. O objeto do trabalho humano. As provisões. Os meios de vida. Os celeiros capitalistas! E a fome das massas!

**O POETA-SOLDADO** — É uma estação bolchevista! Muda!

**AS QUATRO** — Ora, vamos ouvir!

**O RÁDIO** — Terra! Humanidade! As trocas entre o homem e a natureza. A evolução! O capital! A luta contra o capital! (ANDRADE, 1976, p. 149-150)

A cena final do quadro três remete a outra categoria do teatro épico, na peça, a indicação cênica demonstra: “Ouve-se na distância a trompa heróica de Lohengrin. Uma Valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes, atravessa a plateia e o palco, montada sobre um cavalo de guerra, protegido também pela máscara” (ANDRADE, 1976, p. 162). A cena retrata o horror da guerra que o dramaturgo indica pelo passeio da mulher nua com máscaras em meio à multidão, o que choca nos sentidos moral, social, político e econômico.

Pelo interesse de apresentar um teatro político, segundo Gardin (1995), Oswald faz uso de trechos no texto teatral que parecem saídos de um panfleto político. O posicionamento de Oswald pretende expor de modo grotesco a ideologia do discurso dominante, em chave alegórica. Se em *O rei da vela* a exposição da opressão imposta pelos dominantes é vista pelo prisma de personagens de cima que teriam uma psicologia bem definida (mas que resolvem justamente expor as contradições dessa construção, como é o caso de Abelardo D), Gardin nos aponta que em *O homem e o cavalo* (1934) o procedimento é outro: “Oswald opta pelo discurso às avessas, do vencido. Coloca uns e outros lado a lado. Confronta-os”. Além disso, estamos

diante de personagens sem densidade. Gardin ainda nos fala sobre a estrutura gigantesca da peça, a serviço de politizar a estética, e não de fazer uma nova forma ou um novo gênero a ser copiado. (GARDIN, 1995, p. 146).

*O homem e o cavalo* apresenta a história da luta da nobreza e da burguesia, apresentando seus personagens que, ao longo dos tempos, são vencidos pela revolução do povo. Para isso, Oswald não usa do quadro de referências do drama, pois a luta de classes que está em jogo não pode ser apresentada pelos conflitos entre sujeitos bem delineados, mas sim pela perspectiva histórica, ampla e coletiva: pelo teatro épico. Os capitalistas ainda estão presentes, embora sem forças, saudosos do passado. Para o teatro que se quer didático em chave crítica não poderia ser diferente, pois o sistema capitalista é parte da história e precisa ser superado dialeticamente, não esquecido e desprezado. O personagem O médico, apesar da carga um tanto positiva, frisa isso:

**O MÉDICO — Não foi milagre.** Nada é misterioso na aplicação prática da ciência social. Não temos mais as desigualdades e as infâmias produzidas pela herança burguesa. Eliminamos com isso 90% das tragédias sociais. Não temos mais adultério. Não temos prostituição. Eliminamos as nevroses, os assassinatos, as depravações, que eram apanágio da burguesia. A sífilis desapareceu, a loucura se extinguiu. Fechamos as cadeias. Possuímos 2 000 maternidades gratuitas. Temos 10 000 creches. Colocadas ao lado das fábricas, dos laboratórios, das universidades. Suprimimos a contradição e as lutas entre o campo e a cidade. Matamos o monstro empolado do urbanismo. Liquidamos o desemprego. (ANDRADE, 1976, p. 198, grifo nosso).

A encenação dessa peça deveria ocorrer no Clube dos Artistas Modernos de São Paulo (CAM)<sup>9</sup> em 1933, onde ocorriam as atividades do Teatro de Experiência<sup>10</sup>, porém a censura interveio e a polícia fechou o CAM. Magaldi relata que:

---

<sup>9</sup> Clube dos Artista Modernos (CAM) fundado em 1932, em parceria com Antonio Gomide, Di Cavalcanti e Carlos Prado (1908-1992). O local abrigava um espaço para exposição e conferências, onde os artistas tinham um espaço para um debate que envolvia arte, cultura e política. Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>, Acesso em: 25 jan/2018.

<sup>10</sup> O Teatro de Experiência nasce em decorrência do debate traçado entre Flávio de Carvalho, Oswald de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald Sampaio, entre outros. “O teatro seria um laboratório e funcionaria com o espírito imparcial das pesquisas de laboratório. Lá seria experimentado o que surgia de vital no mundo das ideias: cenários, modos de dicção, mímica, dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicação de predeterminados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina e escrever para o teatro... e muito mais coisas que no momento me escapam”. (Flávio de Carvalho, 1939). Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculoxx/modulo2/modernidade/eixo/cam/teatro.html>, Acesso em: 25 jan/2018.

[...] segundo Oswald de Andrade Filho, o Teatro de Experiência, realizado no clube dos Artistas Modernos, sob a direção do desenhista, pintor e arquiteto Flávio de Carvalho, não tinha preparo técnico. Tratava-se, na opinião do autor, de uma peça de estádio, e a sala era de bolso, com apenas 250 lugares. Oswald Filho não se lembrava de pormenores dos ensaios – nem chegou a haver ensaios – mas mencionou a presença de uma polonesa, que deveria entrar nua, como Walkíria, montada num cavalo branco. Na realidade eram trechos da obra, numa adaptação feita pelo próprio Oswald, por Flávio de Carvalho e um pouco por todos os participantes. Oswald Filho me disse que era “teatro feito no tapa”. O Clube ficava embaixo do viaduto Santa Ifigênia e o imóvel depois se transformou em sede do Partido Integralista. E, a seu ver, foi providencial a interdição do espetáculo, porque a estreia teria escandalizado o público e criado outros problemas para o pai. (MAGALDI, 2004, 110-1)

Pelo relato percebemos que se repete a censura sobre a dramaturgia oswaldiana, não obstante questões técnicas que porventura inviabilizariam a montagem, que fora concebida para espaços amplos, como um estádio. Em suma, o palco italiano que representa o mundo capitalista em *O rei da vela* não seria apropriado para que o autor pudesse mostrar o julgamento da perspectiva burguesa e o nascimento do socialismo brasileiro. A peça exige mais personagens, mais espaço, de tal modo que o tempo e a história são devorados sob uma ação antropofágica que reconta a história sob outro viés. Para Sérgio de Carvalho “*O homem e o cavalo* é assim sua mais radical experiência de “refundição de formas coletivas”, que segundo o escritor pediam a sujeição das personagens ao catedralismo da história, para que o homem deixe de ser apenas um indivíduo “interessante e novelesco.” (CARVALHO, 2002, p.152).

É importante também registrar uma observação realizada por outros pesquisadores. *O homem e o cavalo* (1934) têm afinidades com o *Mistério Bufo* (1918), do escritor russo Vladímir Maiakóvski, que escreve após a Revolução Russa de 1917, para conscientizar e lembrar a todos como se deu o processo revolucionário. Esse quadro é completamente distinto do que havia no Brasil de então, sob Vargas – e logo sob a ditadura do Estado Novo. Isso nos ajuda, inclusive, a compreender as dificuldades de encenação. Por isto apresentamos uma síntese entres estes dois escritores e suas duas peças. O crítico francês Francis Combes nos informa que Maiakóvski defendia uma “revolução baseada muito além do poder político e uma economia coletivizada, devia haver a transformação da vida cotidiana, da vida toda, do amor e da arte inclusiva”. (COMBES, 2007, p.12). Isso, de maneira geral se aplica à proposta dos modernistas, sobretudo a de Oswald de Andrade, em sua busca de um teatro engajado.

O escritor russo exibe em sua obra uma linguagem popular, com construções gramaticais familiares. Todavia, não se perde na banalidade de uma conversa despropositada de mesa de botequim (COMBES, 2007, p.12). Na obra oswaldiana, a fuga da gramática do colonizador é uma constante em prol de uma linguagem que simule o popular. Combes assinala que o lirismo do poeta russo se estende do individual para “uma dimensão de um combate planetário.” (COMBES, 2007, p.12) Em ambos se fazem presentes traços do expressionismo alemão: “a mesma visão alucinada do real, o mesmo horror da guerra, o mesmo gosto pela distorção, a dissonância, a violência das metáforas” (COMBES, 2007, p.15).

Sobre as aproximações entre as duas peças, diz Magaldi (2004):

O levantamento de personagens, com numerosas figuras históricas, já se assemelha ao processo que Oswald adotaria depois. Há sete pares de “puros” \_ o Négus da Abissínia, um rajá indiano, um paxá turco, um especulador russo, um chinês, um persa nutrido, Clemenceau, Um Alemão, Um Americano e Um Diplomata; sete pares de “impuros” \_ Um Soldado do Exército Vermelho, Um Acendedor de Lâmpadas, Um Chofer, Um Mineiro, Um Marceneiro, Um Trabalhador Agrícola, Um Empregado, Um Ferreiro, Um Padeiro, Uma Lavadeira, Uma Costureira, Um Maquinista, Um Esquimó-pescador e Um Esquimó-caçador; e o Conciliador, e etc. (MAGALDI, 2004, p. 134)

O crítico aponta que o imaginário oswaldiano está em evidência, mas o seu repúdio ao uso da análise psicológica, comum ao teatro realista, o aproxima de Artaud e Brecht. Com essa ação diante de um público acostumado com as comédias de costume e peças europeias, o poeta modernista oferece um teatro moderno. Para Magaldi a peça é datada por esta questão política, contudo a “construção utópica ainda é válida” (MAGALDI, 2004, p. 140), ou seja, na melhor das hipóteses a teatralidade e a utopia presentes conduzem a uma reflexão que é uma das marcas esperadas para um teatro que se propõe a discutir a realidade que nos cerca.

## **2.2.2 - O Lirismo em *A morta***

Oswald nos apresenta *A morta* (1937) como um ato lírico em três quadros, e a dedica a sua esposa Julieta Bárbara (o casamento durou de 1936 a 1942). Em sua carta-prefácio teremos o tema a ser o centro do texto:

É o drama do poeta, do coordenador de toda ação humana. A quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbucionamento e na telepatia. (ANDRADE, 1976, p. 3)

Cada quadro tem seu desenvolvimento cênico único: o país do indivíduo, o país da gramática e o país da anestesia. Surge de início na indicação cênica o Hierofonte. Magaldi (2004, p. 143) explica que este era o “sacerdote que presidia os mistérios de Elêusis, na Roma antiga, o grão-pontífice; e hoje, o cultor de ciências ocultas, adivinho. Mas Oswald não lhe deu nenhuma conotação mística”. No texto teatral, ele é quem tem a primeira e a última palavra, um personagem antigo que traz outra quebra na tradição teatral, a não-ilusão, o desejo de ter um público para refletir, de contemplar a ação e conduzi-lo a uma decisão, uma ruptura com a forma dramática: Rompe-se com a quarta parede em diversos momentos da peça, um desafio claro ao teatro dos anos 30: “Senhoras, senhores, eu sou um pedaço de personagem, perdido no teatro. Sou a moral. Antigamente a moralidade aparecia no fim das fábulas. Hoje ela precisa se destacar no princípio, a fim de que a polícia garanta o espetáculo”. (Idem, p. 7). Outra cena inovadora é descrita na didascália no quadro do país do indivíduo, que indica que as cenas devem acontecer tanto no palco quanto na plateia:

A cena se desenvolve também na plateia. O único ser em ação viva é *A Enfermeira*, sentada no centro do palco em um banco metálico [...] Em torno da *Enfermeira*, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar no solo, *Quatro Marionetes*, fantasmais e mudas, que gesticulam, exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones, colocados em dois camarotes opostos no meio da plateia [...]. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as *Marionetes* a eles correspondentes, executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da plateia, jorram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise. (ANDRADE, 1976, p. 13)

De início se percebe a necessidade do poeta ao falar sobre a dificuldade do escritor moderno ao propor mudanças. No entanto, não se pode deixar de notar que a Antropofagia é presente também neste texto teatral, porque temos Beatriz e a Outra de Beatriz (o antigo e o moderno), ambas do mesmo lado: “no camarote da direita, estão Beatriz, despida, e A Outra, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés”. (ANDRADE, 1976, p. 13). Essa dubiedade é perceptível no primeiro quadro e representada pelas suas falas, que são intercaladas de início pelo poeta:

**A OUTRA** – Somos um colar truncado.  
**O POETA** – Quatro lirismos...  
**BEATRIZ** – E um só lírio doente...  
**A OUTRA** – Da existência estanque...  
**BEATRIZ** – Não te assustes, Outra!  
**A OUTRA** – Sou a imagem impassível onde ondulam tuas cargas...  
**BEATRIZ** – Minha imagem frustrada.

**A OUTRA** – O silêncio é necessário à nossa amizade.

**O POETA** – Toda mudez termina no útero de amanhã. (ANDRADE, 1976, p. 14)

O poeta quer representar aquele que a deseja viva, mas renovada, pois entende que o novo depende do antigo. As suas dúvidas são expostas de forma poética pelo Poeta: “Aqui não há portas”, “A porta dá sempre na jaula” ou “O que haverá atrás de uma porta?” (ANDRADE, 1976, p. 14). As falas parecem fragmentos desconexos, mas é o modo do escritor se expressar poeticamente. Oswald não receia expor a dificuldade que um modernista enfrenta diante da busca do moderno. Isso nos indica outro elemento do épico, no qual o homem, no caso o próprio poeta, é analisado.

No segundo quadro, no país da gramática, os Marionetes saem de cena para que os autores assumam seus postos. A tradição e a modernidade dialogam por meio de seus representantes, dentre os quais: O Hierofonte, O Grupo de Conservadores de Cadáver, a Polícia Poliglota e os Mortos. A modernidade se faz representar pelo Poeta, o Cremador, o Grupo de Cremadores e pelos Vivos. Beatriz está do lado do conservadorismo: “Somos todos mortos!”, (ANDRADE, 1976, p. 37), porém para o Poeta ainda há a esperança de salvar sua musa.

No terceiro quadro, no país da anestesia, o dramaturgo insere outros personagens: a Dama das Camélias, a Criança de Esmalte, Seus Pais, Caronte, o Urubu de Edgar. A discussão avança, agora, com esses personagens a insistir com o *status quo*. O poeta percebe que sua inspiração precisa ser revista também:

**O POETA** – Estás deformada, longínqua, inexata.... Pareces despedada dos ossos, como aquele que te cumprimentou.

**BEATRIZ** – Tenho um encontro marcado com ele.

**O POETA** – Impossível. É um morto! (ANDRADE, 1976, p. 38)

A dúvida do poeta, apresentada no primeiro quadro, e o desejo de salvar sua musa no segundo quadro o levam à decisão final neste último quadro: incendiá-la e libertar-se, porque observa em si as várias influências que recebeu e, portanto, como um bom antropófago, necessita selecionar do que deve se alimentar e o que deve ser preterido:

**BEATRIZ** – Poeta! Permanece para sempre dentro de mim! Sê fiel!

**O POETA** – Devoro-te trecho noturno de minha vida! Serei fiel para com os arrebóis do futuro... [...]

**O POETA** – (Passa o facho acesso ao corpo de Beatriz, frouxamente coberto pelo renard argenté) – Todo mistério será aclarado. Basta que o homem queime a própria alma! [...]

*Flamba tudo, nas mãos heroicas do Poeta.* (ANDRADE, 1976, p. 56)

E o final, com a fala do Hierofante direta ao público, pode ser considerado um desfecho épico:

O HIEROFONTE – (Aproximando-se da plateia) – Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira acesa do mundo! (ANDRADE, 1976, p. 56)

Para Leites e Alves (2014) *A morta* apresenta um material mais maduro, pois as frases panfletárias presentes nas peças anteriores não tem mais lugar neste texto teatral. Os pesquisadores entendem que os valores do passado podem ser deglutidos para formar valores novos que permitem conduzir a sociedade a uma reflexão crítica:

*A morta* é a reafirmação desses valores a partir do equilíbrio entre o velho e o novo, também observado nos manifestos, agora estetizados por meio da linguagem do teatro. Nesse processo de passagem da linguagem dos manifestos para a linguagem do teatro, do dado político para o dado literário, Oswald mostra a maturação do conceito de antropofagia, ao assimilar em sua escritura ambos os fatores. Assim, em *A morta*, pode-se observar a concomitância de valores e discursos do passado e do presente e a consciência de que um pensamento vanguardista, se tiver força suficiente para ser aceito e assimilado, se tornará também tradição. (LEITES E ALVES, 2014, p. 68-9).

Esta reflexão crítica é feita por Hierofante ao apresentar o nervo principal da peça: uma crítica da sociedade a partir da exposição dos interesses por trás da ideologia de classe dominante. O indivíduo é visto em fatias, fragmentado, e como parte de algo maior, uma coletividade, um ser social. Estamos em ruínas e, embora o personagem se diga solidário com a compreensão de classe do público burguês, ele permanecerá fiel a seus propósitos – que são diversos dos do público. A falsidade de sua solidariedade fica patente quando diz para o público agir cinicamente quando chegar o fim de seu “banquete desagradável”. Em suma, ele procura ironicamente se dizer respeitoso ao público que o visita, mas ao fazê-lo o tom acusatório está sempre presente, pois o banquete da burguesia contrasta com a trupe teatral, formada por esfomeados. Está dado o conflito da peça, ao menos um deles, que se constrói entre o palco e a plateia.

Um ponto importante é que não há uma estrutura comum às três peças de Oswald de 30. Ele se reinventa em cada dramaturgia. O tom irônico e paródico permanece, mas a forma se distancia uma da outra – em cada peça exercita sua crítica de um modo diverso. Em *A morta* a



diferenciação está no uso da poesia lírica que ajuda a criar agilidade entre as cenas, e o teatro de falas mais longas que encontramos anteriormente passa por uma transformação com as falas curtas que aqui encontramos. Essa experimentação cênica propõe que o público aceite o convite de manter-se desperto diante do espetáculo, mesmo que o momento pareça funesto. Décio de Almeida Prado ressalta:

O ano seria o da implantação do Estado Novo [...]. O comunismo perdera o tom róseo que *Deus lhe pague...* lhe emprestara, tornando-se a partir de 1935 alvo de uma implacável repressão que, começando pela esquerda, acabaria por alcançar o próprio centro. Com a ascensão do nazismo e o espectro da guerra desenhando-se de forma cada vez mais concreta, a luta aos poucos se deslocava, passando a ser travada mais em termos de fascismo e antifascismo que de comunismo e capitalismo (refeito, neste ínterim, de sua crise econômica) (PRADO, 2009, p.33)

Pensamos ser essa a percepção que conduz o dramaturgo a mudar sua abordagem teatral. Além disso, o Estado Novo de Vargas implanta uma censura com maior rigor, que exige moderação dos escritores. No primeiro quadro, na cena que transcorre tanto no palco quanto na própria plateia, teremos uma triangulação interessante: camarotes, palco e público. A rubrica deixa claro que, nos camarotes, os atores devem apenas falar nos microfones em câmara lenta e estáticos: o movimento cênico caberia às marionetes no palco. A cisão não poderia ser maior: palco e plateia, marionetes e personagens, imagem e som. As falas assumem um tom lírico, pelo qual cada personagem expõe sua angústia:

A OUTRA: Eu me jogo seminua da minha posição social abaixo.  
BEATRIZ: Entras pela janela equívoca de meu ser, poeta!  
O POETA: És belo horrível!  
A OUTRA: Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta – o teatro.  
O POETA: Se te atirasses do primeiro impulso não morrerias inteira.  
BEATRIZ: Permaneceria aleijada e bela diante de ti vendendo pedaços de meu espetáculo.  
A OUTRA: Ganharíamos dinheiro.  
BEATRIZ: Me arrastarias torta e bela pelas ruas como a tua musa quebrada!  
A OUTRA: Seria a irradiação do meu clima!  
O POETA: Qual dos crimes?  
BEATRIZ: Fui violada como uma virgem!  
A OUTRA: Estão batendo outra vez, escutem...  
O POETA: Vou abrir. Não vou.  
BEATRIZ: Tens medo que seja um personagem novo!

Observamos que o lirismo em *A morta* não remete ao Eu lírico exaltado, mas à uma sociedade fraturada. E nesta fusão entre o lirismo e o épico vemos uma espécie de autópsia do

Brasil, termo que o autor utiliza no *Compromisso do Hierofante* para o público: “Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia”. (ANDRADE, 1976, p.7), em conjunto com a do próprio artista quando a questão é discutida no segundo quadro, no país da gramática. O Brasil imigrante, multicultural, porém, obrigado a preservar somente a cultura do colonizador, precisa de um teatro com novas formas. O didatismo oswaldiano permanece na peça, mas não é mais pela ironia, nem pela paródia. Para Gardin, *A morta* é um desnudamento da “essência do poeta Oswald em suas experiências, em seu cansaço de muitas lutas, muitos caminhos trilhados, muita invenção”. (GARDIN, 1995, p.60). Concordamos com sua afirmação de que a abordagem aqui é mais sutil, mais poética: ele assume uma voz que exige maior atenção e um respeito à inovação formal, pois não resta quase nada das categorias de análise dramática. O conceito de personagem é revisto a partir de um esvaziamento que é tanto do sujeito histórico como metáfora da objetificação e alienação do homem. No país da anestesia ele denuncia que os sistemas de opressão e alienação estão ativos e sua formalização estética pode servir de alerta para que os olhos do espectador não se iludam: mesmo que o capitalismo tenha se recuperado, ele continua dependente da exploração e de ditar leis e regulamentos que atendam aos interesses da classe dominante (burguesa). A crítica às alianças denunciadas em *O rei da vela* e julgadas em *O homem e o cavalo* assume outro nível e outros personagens. O Hierofante indica qual deve ser a solução, a incineração:

**O HIEROFANTE** (Aproximando-se da plateia.) — Respeitável público! Não vos pedimos palmas, pedimos bombeiros! Se quiserdes salvar as vossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombeiros ou se preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salveis da fogueira acesa do mundo! (ANDRADE, 1976, p. 14)

No entanto, a cena final com Beatriz a pegar fogo e a rubrica a indicar que o ator deveria estar em pose heroica destoa em relação à fala do Hierofante e faz uma mistura de dramático com o épico. Sem falar que a cena com uma personagem sendo queimada viva em pleno palco tem tons grotescos, o que não ocorre em *O rei da vela*, onde ele se utiliza de recurso bem diverso para o suicídio de Abelardo I. Para Carvalho (2002), o drama evitado até o momento pelos quadros anteriores irrompe ao final da peça, pois Oswald de Andrade não consegue fugir da “solução dramatizante” no desfecho: “Nessa escolha, o vigor voluntarista de certas falas poéticas, tão altissonante em suas lamentações (e que já foi tratado como patético), se converte na retórica cênica da esperança de um futuro coletivamente mais ativo”. (CARVALHO, 2002, p. 173).

Esse seria o senão da peça, que de alguma forma se ancora nessa esperança burguesa de uma conscientização do quadro vivido e de sua alteração pela força do próprio indivíduo. Porém, se o indivíduo estava fraturado, isolado, alienado sob um sistema que se esmera em oprimir ao máximo a tudo e a todos, como conseguir fugir desse quadro por uma decisão individual? É uma contradição que indica os limites do projeto da peça, o que não a diminui ou inviabiliza, mas qualifica o nosso debate no Brasil – sempre alheio às questões mais urgentes que estão na ordem do dia em outras latitudes.

### **2.3. Contribuições Oswaldianas a partir de 1967**

Em *Cultura e Política 1964-1969* (1978), Roberto Schwarz faz uma localização histórica que nos auxilia a entender melhor a encenação de *O rei da Vela* (1933,1937) pelo Teatro Oficina e o Movimento Tropicalista (1968-1969). De acordo com o autor, no ano de 1964 o regime militar se instala para “garantir o capital e o continente contra o socialismo”. A presidência do país esteve sob o encargo de João Goulart desde a renúncia de Jânio Quadros em 1961 até o golpe. Ele promoveu políticas consideradas esquerdizantes e prometia uma ampla reforma de base, dialogando com movimentos sociais. Isso levou à organização de forças reacionárias contra ele: deposto, preferiu o asilo político no Uruguai para evitar uma guerra civil. O resultado é a tomada do poder pela direita em conluio com os generais. O papel do povo é descrito pelo autor:

O povo, na ocasião, mobilizado, mas sem armas e organização própria, assistiu passivamente à troca de governos. Em seguida sofreu as consequências: intervenção e terror nos sindicatos, terror na zona rural, rebaixamento geral de salários, expurgo especialmente nos escalões baixos das Forças Armadas, inquérito militar na Universidade, invasão de igrejas, dissolução das organizações estudantis, censura, suspensão de habeas corpus, etc. (SCHWARZ, 1978, p. 62).

O golpe mudou a estrutura de governo do país, mas a presença cultural da esquerda ainda era livre para uma produção cultural de qualidade. Schwarz diz que isso se constata pelo material sobre o marxismo disponível nas livrarias de São Paulo e Rio de Janeiro; no teatro, ainda que ameaçado pela invasão policial, a linha de atuação segue bastante crítica. Iná Camargo Costa (2016, p. 55) cita que podia ser visto musicais como o *Show Opinião* (1964), com direção de Augusto Boal, e *Arena conta Zumbi* (1965) de Boal e Guarnieri, que procuram meios de responder ao golpe militar. O grupo intelectual de esquerda era formado por estudantes, artistas, jornalistas, sociólogos, economistas, e tinham a liberdade de preparar

material, mas não de divulgá-lo abertamente. O rádio, o jornal e a televisão, que poderiam ser utilizados para a propaganda socialista, não o foram diante da ameaça de desemprego, prisão e exílio. Todavia, a liberdade e a organização dos intelectuais de esquerda estavam limitadas e o governo resolve tomar algumas medidas:

O regime respondeu, em dezembro de 68, com o endurecimento. Se em 64 fora possível a direita “preservar” a produção cultural, pois bastara liquidar o seu contato com a massa operária e camponesa, em 68, quando o estudante o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constitui massa politicamente perigosa, será necessário trocar ou censurar os professores, os encenadores, os escritores, os músicos, os livros, os editores, - noutras palavras, será necessário liquidar a própria cultura viva do momento. (SCHWARZ, 1978, p. 63)

Dentro deste contexto histórico, encontramos dois eventos pontuais que receberam a influência de Oswald de Andrade e marcam a história cultural brasileira. A encenação de *O rei da vela* em 1967 pelo Teatro Oficina e o movimento estético conhecido como Tropicalismo. Tomemos como exemplo, nesta pesquisa, apenas a encenação do Oficina, havia passado 30 anos e o texto de *O rei da vela* não fora encenado por nenhum grupo profissional, parecia que tinha entrado numa espécie de “baú” de literatura passadista. Marília de Andrade (2011, p. 34) diz: “Ouvi-o muitas vezes se queixar, desencorajado, de que suas ideias não eram aceitas, sua obra não era lida e talvez seu valor nunca chegasse a ser reconhecido”. Em 1967, o Teatro Oficina se deparou com esse texto dramático e decidiu encená-lo.

Sábato Magaldi informa que as atividades do *Oficina* se iniciam em outubro de 1958, com o propósito inicial de ser um laboratório com textos de autores brasileiros e estrangeiros que não fossem profissionais do ramo. E de fato, duas peças são encenadas por três dias consecutivos: *A ponte*, de Carlos Queirós Teles, e *Vento forte para um papagaio subir*, de José Carlos Martinez Corrêa, um dos fundadores do grupo.

Com o tempo, o grupo recebe a influência das discussões teatrais de Antonin Artaud, embora o grupo não possa ser rotulado como artaudiano; há um impulso antropofágico, não idêntico ao desenvolvido por Oswald de Andrade, mas moldado pela visão de José Celso Martinez Corrêa, conhecido mais pelo nome de “Zé Celso”, que assume a direção na década de 60. Sua primeira marca no teatro brasileiro se dá com a encenação, em agosto de 1963, de *Pequenos Burgueses*, de Gorki, sob a direção de Zé Celso. Rosenfeld diz que, instigados pelo método Stanislávski, o Oficina evolui para “as técnicas brechtianas”. Zé Celso, no entanto, conduz o grupo para práticas diferentes das de Brecht.

Segundo Rosenfeld (2012, p.20), “O Oficina adotou uma postura não meramente crítica, mas de “correção em ato” daquilo que, a seu ver, seriam os desequilíbrios sociais, e que, através de sua “te-atuação” voltariam ao equilíbrio desejado”. Essa postura tomada pelo Teatro Oficina o faz um grupo teatral bem distinto, que alavanca críticas positivas e negativas. Essa será a perspectiva da encenação de 1967 (sendo que em 2017 foi realizada uma nova encenação em comemoração aos cinquenta anos da primeira).

A encenação de 1967 foi dedicada a Glauber Rocha, que no mesmo ano havia lançado o filme *Terra em Transe*. A Ditadura Civil-Militar já durava três anos, e se avizinhava o (AI-5), o mais rígido de uma série de atos institucionais imposto pelos militares, de 13 de dezembro de 1968. O Teatro Oficina estava em reconstrução após um incêndio e à procura de um texto dramático de impacto, algo que dialogasse com o momento de vida do povo brasileiro. Decidem-se por *O rei da vela*. Fernando Peixoto, também fundador e nome decisivo no Oficina nesse momento, afirma:

*O rei da vela* foi uma desenfreada descoberta crítica do Brasil. Uma implacável e impiedosa revisão de valores que começava agredindo a nós mesmos, numa etapa de um vertiginoso processo de libertação de preconceitos e formação cultural colonizada. E terminava agredindo o público, inclusive a chamada elite intelectual e política, porque devolvia uma imagem crítica constituída basicamente de deboche e irreverência, não poupando mitos e estereótipos, investindo com fúria avassaladora contra códigos sacralizados de comportamento. Incorporando a postura livre e anárquica proposta por Oswald de Andrade, nosso espetáculo não conhecia limites em sua ânsia de questionar o que para nós significava a essência do processo ideológico e político tanto da direita quanto da esquerda [...] *O rei da vela* foi uma forma de realizar uma espécie de radiografia do país, revelando sua podridão, seu tecido interno canceroso e assim mesmo resistente, porque se renovava em nossa passividade e nosso ingênuo conformismo (PEIXOTO, 1982, p.72).

O texto de *O rei da vela* coadunava com o período histórico social, político e econômico de 60. Era preciso “incendiar” o momento com um teatro político. Em breve, a história nos trouxe os resultados do retrocesso que a Ditadura Civil Militar impõe com o AI-5, um contexto castrador de qualquer liberdade. Com a restrição estabelecida pelo governo aos intelectuais da esquerda, o Teatro Oficina soube aproveitar os espaços permitidos. O contexto histórico de 30 se assemelhava ao de 60, quanto ao crescimento da direita patrocinado pelo Capitalismo. Para Schwarz (1978), Zé Celso promoveu uma resposta aguda a 64, mas sem atuação política social coletiva:

De fato, a hostilidade do *Oficina* era uma resposta radical[...] à derrota de 64; mas não era uma resposta política. Em consequência, apesar da agressividade,

o seu palco representa um passo atrás: é moral e interior à burguesia, reatou com a tradição pré-brechtiana, cujo espaço dramático é a consciência moral das classes dominantes (SCHWARZ, 1978, p. 86)

A posição política de Zé Celso à frente do Teatro Oficina é indiscutível. Em variadas intervenções públicas, posicionou-se com a esquerda. A discussão aqui apresentada focaliza a forma como a encenação da peça é conduzida, por uma luta de libertação individual, sim necessária, mas não se pode esquecer que há lutas sociais mais amplas, e assim sendo, exige a coletividade.

### **CAPÍTULO 3. O REI DA VELA E SUA FORMA**

Até agora, foi feito um percurso histórico do teatro brasileiro, do século XIX aos anos 1930, com o intuito de estabelecer aspectos que seriam úteis para a compreensão da análise de *O rei da vela*, bem como foram apresentadas discussões teóricas a respeito do teatro épico, sobretudo sua apropriação brasileira por Mário e Oswald - que não deve nada a Brecht diretamente, mas à situação brasileira e ao interesse desses autores de falar disso em suas obras, pela forma. Esse foi o percurso do capítulo 1, sem o qual as obras de Oswald perdem grande parte de sua força. No capítulo 2, revisitamos um pouco conceitos decisivos para a arte de Oswald, como a Antropofagia, e também fizemos incursões por suas outras duas peças de 1930, para mostrar como Oswald conseguia dar expressão diversa à materiais também diversos que tomava como tema. Elas são fundamentais para compor o quadro em torno do qual *O rei da vela* opera. Agora, no capítulo 3, chegamos à *O rei da vela* - muito embora, nos capítulos anteriores, estivéssemos sempre orbitando em torno desta peça, muitas vezes trazida ao texto para já realizar ligações que poderiam ficar perdidas pela distância entre os capítulos.

#### **3.1. Primeiro Ato: O Capital em Cena**

No primeiro ato da peça, o autor descreve as indicações cênicas bem específicas para o cenário. Pascolati (2009, p. 95) salienta a importância de que um bom dramaturgo deve dar ao seu texto dramático, pela questão de que: “Virtualmente, o espetáculo está inscrito no texto dramático. Caracterização de personagens e movimento de atores, iluminação e marcações, gestos e atitudes, tudo vem indicado nas rubricas”. *O rei da vela* é montado com uma preocupação de Oswald nestes detalhes: “A lista de personagens, a indicação do cenário, as entradas e saídas de personagens e até mesmo sugestões de encenação também fazem parte das rubricas” (PASCOLATI, 2009, p. 95). Por isso, a nossa análise inicia-se com uma atenção a este cenário que traz algumas informações esclarecedoras.

Tudo começa com a descrição do escritório Abelardo & Abelardo, localizado em meio ao barulho provocado pela cidade de São Paulo, sendo um dos negócios principais a agiotagem. Na decoração teremos o retrato da Gioconda, a Mona Lisa de Leonardo da Vinci, caixas amontoadas, que se pode presumir que guardam os objetos, frutos de resgate das dívidas dos inadimplentes, um divã futurista, o mostruário de velas de diversos tamanhos, uma porta enorme de ferro com seu interior formado de grades de uma jaula. E completa o quadro várias

gavetas que servem como arquivos dos cadastros de clientes rotulados como malandros, impontuais, suicidas etc. A descrição do escritório é ambígua, o que ocorre também com os personagens: nada é apenas o que se vê, o enredo será montado em chave de farsa. Ao atentarmos para o escritório vemos que parte dele indica seu lado ilícito, por se apropriar da desgraça alheia por meio da apreensão dos objetos dos clientes incapazes de pagar suas dívidas constituídas por altos juros, prática comum de um escritório de usura. Junto ao escritório, temos a administração de uma fábrica de velas, uma alegoria de um Brasil atrasado em vários segmentos. Sendo assim, as atividades de Abelardo I se misturam de maneira ilícita e lícita, e ambas oriundas da exploração. Abelardo II defina bem esta ação: “Só se pode prosperar à custa de muita desgraça. Mas de muita mesmo...” (ANDRADE, 1976, p. 71). Como vimos no quadro conceitual apresentado no primeiro capítulo, o teatro épico tem como objetivo trabalhar com argumentos e apresentar visão de mundo, de modo que essas frases ditas de maneira inescrupulosa por Abelardo I lançam luzes sobre o funcionamento do sistema. Oswald retrata a realidade de 30 que repercute nos nossos dias – o famoso caixa dois, o falso empreendedorismo, elementos tão comuns no mundo empresarial.

No início da cena vemos dois personagens, Abelardo I, agiota e industrial, e Abelardo II, seu assistente. Este último está trajado com um figurino composto por referências as mais diversas: roupas de domador de feras (um elemento que remonta ao circo), além do monóculo usado pelos cavalheiros da alta sociedade e um revólver na cintura, como um capanga. A incongruência do figurino justapõe algumas contradições do personagem: deseja fazer parte da alta sociedade, polida e supostamente esclarecida, mas de fato é um instrumento do capital que necessita usar de violência. Ele está pronto para cumprir ordens, porém também preparado para assumir o lugar do patrão. Não há nenhum conflito ético e dramático entre os Abelardos que se depreenda de seus diálogos:

**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 ideias, mas não é de ferro.

**ABELARDO II** – Sim, sem quebrar a tradição. (ANDRADE, 1976, p. 69)

Não há, no diálogo acima, qualquer traço de desconfiança por parte de Abelardo I, nem de estratégia de Abelardo II: seus interesses são postos a nu, sem constrangimento, evitando



derramamento dramático. Seus nomes parodiam a sucessão em um Reinado: Abelardo I sucedido por Abelardo II: a visão negativa de que as trocas de poder só mudam, e pouco, os nomes dos envolvidos. Neste ato se apresentam cenas e personagens diante da crise econômica de 30, em uma espécie de desfile grotesco de uma exposição aberta da exploração do homem pelo homem e da aliança entre a burguesia e a aristocracia do café para se manter no poder. Ainda no início desse primeiro ato surge o Cliente, de nome Manoel Pitanga de Moraes, de “chapéu na mão”, a expressar uma submissão, e de “gravata de corda no pescoço”, o que diz muito sobre sua situação. Ele representa a realidade da maioria em meio à crise, dos que tomam empréstimo e não têm condições de pagar. Seu nome consta na gaveta dos “IMPONTUAIS” (ANDRADE, 1976, p. 65). Um ponto a se observar na exposição dos personagens é que Abelardo I não tem nenhuma referência à sua indumentária, ele funciona como uma espécie de narrador, de Raisonneur<sup>11</sup> às avessas: suas ações visam à preservação do capital, do sistema; suas atitudes se voltam para oportunidades de enriquecimento legal ou ilegal. Abelardo I não é herói nem anti-herói. Sua posição também é daquele que está tão à vontade no quadro social que não se importa em humilhar a tudo e a todos, pois não precisa esconder o que faz.

No diálogo entre ele e o Cliente (devedor), o último fala sobre sua decadência: de proprietário passou a ser funcionário e até a fazer alguns trabalhos extras. Sua queda não ocorreu de repente, mas sim de forma gradativa: “Eu era proprietário quando vim aqui pela primeira vez. Depois fui dois anos funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana. O empréstimo, o primeiro, creio que foi feito para o parto. Quando nasceu a menina...” (ANDRADE, 1976, p. 65). Seu relato serve para expor o sistema econômico diante da crise de 1929, que fragilizou em muito a economia brasileira. Dependendo do capital estrangeiro, no caso dos Estados Unidos, que era o nosso maior comprador, conduziu o país a uma crise não só econômica, mas também política e social. Na peça, o próprio sistema capitalista é exposto por suas instabilidades, pois basta uma crise para desequilibrar e mudar a riqueza de mãos.

Será pela conversação entre Abelardo I e o Cliente que se apresenta o tema dos empréstimos a juros exorbitantes, com os quais os agiotas, aproveitando-se da crise, aumentaram seus lucros. Isso chega a tal ponto que o governo de Getúlio Vargas tem de intervir

---

<sup>11</sup> No dicionário de Patrice Pavis, a definição de *raisonneur* é de ser um personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregada de fazer com se conheça, através de seu comentário, uma visão “objetiva” ou “autoral” da situação. [...]. Esse tipo de personagem aparece, sobretudo na época clássica, no teatro de tese e nas formas de peças didáticas. Surge - ou retorna sob a forma paródica - no teatro contemporâneo. PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro: tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.172.

com um decreto contra a lei da usura<sup>12</sup>. Em teoria, a lei visava proteger os que tomavam empréstimos; na prática, a história era bem diferente:

**O CLIENTE** – Mas eu fui pontual dois anos e meio. Paguei enquanto pude! A minha dívida era de um conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de dois contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra a usura.

**ABELARDO I** – (Interrompendo-o, brutal.) – Ah! Meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas. Saia daqui! (ANDRADE, 1976, p. 66)

As leis aprovadas com o intuito de proteger o direito do cidadão e as instituições são desprezadas por Abelardo I, que ante tal ameaça interrompe qualquer negociação (de rolar a dívida e aumentar ainda mais seus dividendos) e protesta a dívida em questão. Fica claro que a lei pouco pode ante a prática dos agiotas, que estão do lado dos dominantes. Isso fica exposto de maneira explícita e crítica na peça:

**ABELARDO I** – Suma-se daqui (Levanta-se.). Saia ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime neste aparelho. A polícia ainda existe...

**O CLIENTE** – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

**ABELARDO I** – Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. (Toca a campainha.) Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa. (ANDRADE, 1976, p. 67)

Um empréstimo tomado a uma taxa de juros calculada de tal modo que não possa ser paga é muito vantajosa, pois rende ao credor juros constantes. E o agiota nunca perde, pois, os bens de quem não pagar podem ser tomados: “Tomo-lhe até a roupa ouviu? A camisa do corpo”. (ANDRADE, 1976, p. 67). A lei está do lado de Abelardo & Abelardo.

Logo em seguida, o autor usa o recurso do metateatro, pois não é preciso que Abelardo II solte outro devedor: “Mas esta cena basta para nos identificar perante o público” (ANDRADE, 1976, p.68). O uso deste recurso é importante para interromper qualquer envolvimento da plateia com a situação, rompe-se com a quarta parede e o expectador é levado a reflexão, bem ao gosto brechtiano. O abuso é a norma, e não o sentimentalismo pelo futuro do cliente, ou dos demais. A peça, que se mostra como peça, faz pilhéria com o ilusionismo que

---

<sup>12</sup> Decreto 22.626, denominado a Lei da Usura. Vejamos alguns pontos do decreto. O interesse era o de proteger o desenvolvimento das classes produtoras, as taxas de juros não podiam ser maiores do dobro da taxa legal. Até 1938, eram de 1% ao ano com a garantia de hipoteca urbana e 8% das hipotecas rurais e 6% sobre qualquer outra modalidade da dívida, com garantia. Outro ponto é que os juros não podiam ser aplicados sobre os juros. A punição para quem praticasse a usura era de prisão e multa de cinco a cinquenta contos de réis. < [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/d22626.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/d22626.htm)>, acesso em 06 de janeiro de 2018.

foi criado no embate. Nós acompanharemos, quer queiramos ou não, os Abelardos e seu sistema. A intenção de Oswald não é direcionar o público para um quadro dramático: depois de acompanharem a situação do Cliente, o público deve notar o sistema em operação, não os desdobramentos do personagem. A situação que importa expressar não é a dor de um oprimido específico, mas a operação e legitimação do sistema; para isso, não serve a forma dramática, que focaria no indivíduo, mas a renovação épica, que vê o conjunto e expõe seus modos de justificação. O assunto de Oswald exige essa visada:

**ABELARDO II** – Este está se queixando de barriga cheia. Não tem prole numerosa. Só uma filha... Família pequena!

**ABELARDO I** – Não confunda, Seu Abelardo! Família é uma cousa distinta. Prole é de proletário. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedades deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre... (ANDRADE, 1976, p. 68)

A família tradicional burguesa é, aos olhos de Abelardo I, organizada em cima da posse: “Seu Abelardo, a família e a propriedade são duas garotas que frequentam a mesma *garçonnière*, a mesma farra... quando o pão sobra. Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela”. (ANDRADE, 1976, p. 68). O pensamento burguês sobre família é apropriado pelo *O rei da vela* e ao mesmo tempo o ironiza. E assim, apresenta o motivo de casar-se com Heloísa, a filha do Coronel Belarmino, aristocrata do café, falido, mas detentor de título:

**ABELARDO II** – A família é o ideal do homem! A propriedade também. E dona Heloísa é um anjo

**ABELARDO I** – Você sabe que não há outro gênero no mercado [...]

**ABELARDO II** – O velho está de tanga. Entregou tudo aos credores.

**ABELARDO I** – Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso. O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?

**ABELARDO II** – E o resto da população?

**ABELARDO I** – O resto é prole. O que eu estou fazendo, o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo. (ANDRADE, 1976, p. 69)

A visão de família expressa pela burguesia e patrocinada na arte serve para produzir o discurso da classe: “A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe”. (ANDRADE, 1976, p. 69). Há, portanto, a necessidade de mudanças na arte para que pudesse expor a realidade de todas as classes. Os modernistas perceberam que o discurso burguês

conduzia toda a sociedade, não só na economia, mas também seu padrão comportamental, cultural e social.

Nesta marcha fragmentada de ações um tanto grotescas, em chave paródica, o autor deixa claro para os olhos do leitor/plateia que há algo mais por debaixo da superfície, que os bastidores precisam ser identificados e expostos. A falta de uma sequência mais lógica em cena provoca certo estranhamento no público, mas é este que pode levar à reflexão que o teatro nacional carecia. A preocupação do autor está em expor a operação do capitalismo brasileiro:

#### **MAIS CLIENTES**

Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II.

**ABELARDO I** – Rua! Nem mais um negócio! Vou fechar esta bagunça.

**VOZES** (Da jaula) - Pelo amor de Deus! Por caridade! Eu não posso pagar o aluguel! Reforme! Vou à falência! (ANDRADE, 1976, p. 72)

Se no espetáculo do circo tradicional da época, os animais realizam atividades que se esperaria de humanos, aqui os homens é que ocupam os lugares dos animais. Há vários representantes da sociedade, pequenos empresários, donas de casa, imigrantes. A crise atinge a todos. A ruptura com o drama reforça a concepção de que a luta de classes não pode ser realizada por indivíduos isolados; não pode haver revolução calcada na individualidade. O Cliente diz algo importante sobre isso: “Eu sou um covarde! O senhor abusa de um fraco, de um covarde”! (ANDRADE, 1976, p. 67). Ele sabe que é explorado, mas não tem como lutar contra a situação; justifica sua inércia pela sua impotência.

Para finalizar este ato, seremos apresentados a dois outros personagens, Heloísa e o Americano. No início do ato sua presença é anunciada de forma quase poética. Entretanto, logo o autor faz uma quebra, para evitar a direção para o dramático: “[...] Heloísa de Lesbos que, vestida de homem, entra como a manhã lá de fora”. (ANDRADE, 1976, p. 77). O casal da peça parodia o Abelardo e Heloísa do século XII, da França. Ali a história nos traz um Abelardo que é professor de Heloísa, e ambos se envolvem em um romance impossível pelas regras da sociedade. Ela engravida e eles são obrigados a se afastarem. Abelardo se torna monge e Heloísa abadessa. Mesmo separados, mantém a chama do amor por meio de cartas. Abelardo morre em 1142, Heloísa em 1164. No século XVIII, no cemitério de Père Lachaise é erigida uma cripta em homenagem ao casal, e seus restos mortais são ali depositados para realizar a união póstuma dos dois amantes. Sua história simboliza o amor e a fidelidade.

Em *O rei da vela*, Oswald apropria-se dessa história romântica para subvertê-la, pois mostra que os nossos Abelardos e Heloíças não têm idealizações sobre o amor e o casamento, mas interesses econômicos. Entre Abelardo e Heloísa há um acordo comercial. Abelardo I quer o título, o brasão familiar, para dar legitimidade e respeitabilidade a suas posições, além de aproximá-lo de outros grandes, decaídos ou não. Heloísa sabe que sua posição na sociedade não vale nada sem o capital para manter seu padrão de vida, e, portanto, capitula sem qualquer arroubo sentimental. O resultado se apresenta assim:

**ABELARDO I** (Rindo) – Você! Meu amor! Na hora do expediente!

**HELOÍSA** – O nosso casamento é um negócio...

**ABELARDO I** – Por isso vieste de Marlene?

**HELOÍSA** – Mas não há de ser um negócio como esses que você faz com esse bando de desesperados que saiu daí vociferando... (ANDRADE, 1976, p.77)

Diga-se que teríamos aqui um conflito dramático potencial. Contudo, o texto não permite tal desenvolvimento. Notamos que quem vai negociar o casamento não é o pai da noiva e sim ela própria, com clareza completa do que está em jogo e participando dele com desenvoltura e sem qualquer sinal de arrependimento. Portanto, ela não assume o papel de vítima social. Sua vestimenta demonstra que, no mundo dos negócios, a mulher não tem espaço: ela se apresenta como homem. Abelardo I, durante a conversa, busca convencê-la da vantagem da união dos dois sem nenhuma jura de amor e sim lhe oferecendo uma ilha: “Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só” (ANDRADE, 1976, p.77). Heloísa brinca com a situação, já definida e negociada: “Ora uma ilha brasileira... Estou quase não querendo”. (ANDRADE, 1976, p.81). Para reforçar o que motiva na realidade o casamento de ambos a peça, como sempre, nos mostra nos mínimos detalhes:

**HELOÍSA** – Em troca da minha liberdade. Chegamos ao casamento... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.

**ABELARDO I** – E a mais útil à nossa classe... A que defende a herança...

**HELOÍSA** – Enfim... aqui estou... negociada. Como uma mercadoria valiosa.... Não nego, o meu ser mal-educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras ... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria ... [...] (ANDRADE, 1976, p.81)

A liberdade é uma ilusão dentro desse sistema, pois para manter-se é preciso negociar, se vender, explorar e ser explorado. Heloísa de Lesbos é mercadoria, valiosa, declara ser refinada, uma vez que foi educada nos melhores colégios – ela aceita sua condição e reforça ser

mercadoria. E assim, o texto oswaldiano narra sobre o funcionamento de um sistema, o capitalismo, e das classes que orbitam ao seu redor, na figura de Abelardo I, que explica em conversa com Heloísa o modo como sua fortuna foi obtida, no espaço de dois anos. Usou da exploração por diversas maneiras: pelo crime, pela compra do silêncio da imprensa e da justiça, pela obtenção de informações privilegiadas dos órgãos públicos na compra no momento da baixa do café, pelo empreendedorismo na fábrica de velas, ações de um verdadeiro oportunista (ANDRADE, 1976, p. 82). E encerra este diálogo ao deixar claro que o poder no sistema capitalista tem o aspecto de rotatividade gerado pela crise:

**ABELARDO I** – Estamos de fato num ponto crítico em que podem predominar, aparentemente e em número, as pequenas lavouras. Mas nunca como potência financeira. Dentro do capitalismo, a pequena propriedade seguirá o destino da ação isolada nas sociedades anônimas. O possuidor de uma é um mito econômico. Senhora minha noiva, a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com as minhas mãos. Sob a lei da concorrência, os fortes comerão sempre os fracos. Desse modo é que os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários. (ANDRADE, 1976, p.83)

E como fica o papel do proletariado? A este respeito o discurso do personagem completa a visão do pensamento comunista de Oswald: “Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas”. [...]. Apesar disso, não há nele nenhum arrependimento ou autocrítica, o texto prossegue assim: [...] “Mas eu tenho tanta culpa disso como o papa-níqueis bem colocado que se enche diariamente de moedas. É assim a sociedade em que vivemos. O regime capitalista que Deus guarde...” (ANDRADE, 1976, p.84). Neste instante, o público tem a certeza do caráter oportunista de Abelardo I, destituído de qualquer máscara.

O primeiro ato é finalizado com a chegada do Americano. Este personagem denota a ação imperialista dos Estados Unidos em relação ao Brasil, de nossa subserviência ao capital internacional. Nota-se a total submissão de Abelardo I ao Americano. Em cena, isso fica expresso pelo gesto exagerado de Abelardo I, que se curva até o chão para recepcioná-lo e procura recebê-lo falando em inglês: “Faça o favor de entrar, Mister Jones! Come back!” (ANDRADE, 1976, p. 85). Em clara alusão de que permanecemos uma colônia, só mudamos de dono. Como se vê, a forma não é a dramática, ele se vale do teatro épico. Isso já é percebido no primeiro ato, no qual encontramos cenas fragmentadas, sem linearidade, sem conflitos dramáticos efetivos. Os personagens são exagerados e impedem uma identificação com o público, construídos em perspectiva farsesca.

O texto coloca uma questão, dada a sua construção complexa: é para rir ou não? Costa (2016) faz algumas observações pertinentes para que se entenda o motivo de Oswald de Andrade se preocupar com o teatro. Um deles é que o autor, ao estreiar no jornalismo, ingressa na seção de “crítica teatral” do noticiário Diário Popular. A autora nos lembra de que o papel do teatro dentro da Revolução Russa já traz, desde 1920, uma questão para os integrantes do PCB sobre o teatro no Brasil:

Basta lembrar alguns de seus mais conhecidos veteranos: Aníbal Machado, Oduvaldo Vianna (pai) e Joracy Camargo, que comoveu o Brasil inteiro com seu *Deus lhe pague*, além do próprio Álvaro Moreyra, que já fazia parte da história de nosso teatro moderno por conta do seu Teatro de Brinquedo, declaradamente inspirado no Vieux Colombier, de Jacques Copeau e de curta duração, mas suficiente para dar a conhecer uma peça como *Adão, Eva e outros membros da família* que, segundo Sábato Magaldi, também teria fornecido pelo menos a ideia do *raisonneur* a Oswald de Andrade. (COSTA, 2016, p. 158)

O destaque, segundo Costa, é o fato de que, ao ingressar no PCB, Oswald se apresente como “dramaturgo revolucionário”. Costa (2016) nos aponta que a visão da família burguesa por Oswald de Andrade descrita na peça já tinha sido declarada em artigo no jornal *O homem do povo*. Vejamos um trecho do artigo *Estalinho - Ideologia criminosa*, reutilizado no texto teatral:

É impossível que estes jornalistas não saibam que a família “burguesa” é um complicado saco de gatos onde o ódio impera e o amor é completamente desconhecido. O lar “burguez” é um doce recanto do qual eles todos fogem espavoridos e que a tal sociedade é um cúmulo de disfarces cínicos, eivada de vícios, corroída pelos preconceitos. [...]

A família, por sua vez, também está em franca decomposição porque os pais, na sua maioria, não hesitam nunca em vender a própria filha a qualquer velho endinheirado; logo ainda neste caso é a vez de triunfar o comunismo! (ANDRADE, 2009, p. 6)

Do artigo de jornal veremos em cena o pensamento oswaldiano e demais modernistas pensavam dos usos e costumes da família burguesa. A espinafração é visível no segundo ato que pela via cômica nos apresenta a “franca decomposição” da família de Heloísa que é negociada de modo aberto, e sem apelo ao dramático.

### 3.2. Segundo Ato: A Revista sob o Modelo Familiar

No segundo ato há uma quebra no espaço e no tempo da peça, uma vez que o primeiro ato se encerra no escritório. O espectador se depara com um cenário totalmente novo, uma ilha tropical no Rio de Janeiro sem indicações de passagem temporal. Este fato se repete mais uma vez, do segundo para o terceiro ato, quando da ilha voltamos ao escritório, agora com algumas modificações. Essa mudança se configura como amostra clara do desejo de romper com o gênero dramático. Pascolati (2009, p. 99) esclarece: “O gênero dramático define-se por fixar-se no tempo presente: é apenas a ação que se desenrola no aqui e agora que interessa ao drama”. Não há na rubrica, nem nas falas dos personagens qualquer sugestão de passagem do tempo entre os atos, eles simplesmente se modificam em conjunto com o espaço.

Na indicação cênica permanece o cuidado do dramaturgo em retratar a cena na qual deveriam se desenrolar as ações dos personagens. Acompanhamos a apresentação da família de Heloísa. Se o cenário ostenta a riqueza, os personagens ostentam o caráter – ou a falta desse. Oswald realiza um desmonte da família tradicional: vamos da beleza da natureza à caricatura dos personagens, com a utilização de elementos do Teatro de Revista e do circo. Da Revista, um cenário que frisa a paisagem tropical nacional, exótica, com figurantes vestidos com traje burguês – a rubrica indica que seja a “mais furiosa fantasia burguesa e equatorial”, com mulheres “morenas seminuas” e “homens esportivos, hermafroditas, menopausas” (ANDRADE, 1976, p. 87).

Deseja-se apresentar o exagero e o colorido. Há um mastro com a bandeira americana para lembrar a hipoteca brasileira, como já fora adiantado em uma fala do primeiro ato: “Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos. Hipotecamos palmeiras... quedas de água [...]” (ANDRADE, 1976, p. 84). A Revista era um gênero que, embora surgisse no século XIX com postura crítica, chegara ao século XX como uma apresentação do pitoresco e dos clichês mais batidos. Embora a falta de pudor das dançarinas pudesse ser visto com reservas pelo conservadorismo burguês, era aceito como diversão sem grandes questionamentos. Nessa leitura oswaldiana, no entanto, não sobra pedra sobre pedra, pois todos os lugares comuns são vistos de soslaio, com distância, parte que eram da estrutura das relações de poder então dominantes.

O exagero nas tintas mostra que por trás da aparente banalidade há interesses muito bem definidos. O constrangimento vem da facilidade com que todos aceitam os arranjos e estratégias para manter as coisas como são. Embora flerte com uma espécie de festa contínua,



de carnaval sem fim, fica evidente que há um preço enorme para que tudo isso seja mantido, há uma violência social que é mais aguda agora que não aparece o oprimido, apenas os que se dão bem no quadro pintado. Todos os que aqui aparecem se dão bem, em alguma medida: quem paga a conta não tem como ir para uma ilha e curtir as coisas boas da vida. Os explorados (como o cliente do primeiro ato) são a contraparte ausente desse ato, mas esse clima de comemoração só é possível entre os que podem se arranjar. Daí a decadência física, moral, financeira, comportamental e sexual estar em primeiro plano.

O mastro e outras coisas como a vara, o bagre (peixe de cabeça grande), o peixe-espada e o sorvete Banana Real são metáforas fálicas que abundam nesse segundo ato, índice da degradação moral dessa família rural. O desfile dos personagens despe suas máscaras e expõe seus vícios, de modo análogo ao que ocorre no primeiro ato: naquele, a degeneração ética e econômica que o sistema capitalista provoca na sociedade por meio da exploração do homem pelo homem e a corrupção das instituições; neste, a degeneração moral da elite que se diz detentora da moral e dos bons costumes. Oswald organiza um desfile: toda a família de Heloísa passa em revista aos olhos do público, para conhecermos seus costumes e prazeres, pisando “o terreno revisteiro” apontado por Veneziano (1996, p. 29). Pela rubrica, os personagens devem desfilar no palco antes da encenação, com exceção de Perdigoto, fica explícito o uso dos elementos do Teatro de Revista e do Circo. No segundo ato, Abelardo I e o Americano são os únicos personagens que não pertencem à família do Coronel Belarmino. Na cena inicial estão Abelardo I e D. Cesarina, sua futura sogra. Eles têm uma conversa marcada por insinuações sexuais e flertes, justificada pelo próprio agiota, ao se definir como um “personagem de Freud”:

**D. CESARINA** – Pois é. Eu disse para o Belarmino. Nunca na minha vida tomei um sorvete daqueles! Uma delícia! Só mesmo um futuro genro distinto e rico como o senhor, havia de me oferecer um sorvete daqueles. Como é que se chama?

**ABELARDO I** – É Banana Real!

[...]

**D. CESARINA** – [...]. Por essas e por outras é que não gosto de me iludir. Os seus galanteios...

**ABELARDO I** – Os meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra.... Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste? Olhe, é sério, sério demais! (ANDRADE, 1976, p.89-90)

A relação de Abelardo I com sua sogra foge ao esperado pela convenção burguesa, que pediria por respeito e por certa distância protocolar. Mas não prevê insinuações sexuais ou flertes diretos. A seguir, em cena temos um dos irmãos de Heloísa, Totó Fruta-Do-Condé. Seu

nome mistura referências de cachorro e de fruta, essa última com nítida indicação de homossexual do gênero masculino. Seu tom caricato não deixa dúvidas sobre sua sexualidade:

**TOTÓ FRUTA-DO-CONDE** (Aparece à direita, com uma vara de pescar e um saco de bombons na mão, absorto e pesaroso) – eu sou uma fracassada!

**D. CESARINA** – Meu filhinho venha cá. Benzinho do meu coração!

**TOTÓ** – Não quero. (Bate o pé). Não quero. (ANDRADE, 1976, p.91)

O texto nos permite entender que, ao colocar em cena um homossexual assumido, Oswald podia ter a intenção de identificar a decadência moral com a homossexualidade e a infidelidade. Mas o texto, cheio de armadilhas formais, pode também ser lido às avessas: ele faz ironia com quem identifica a decadência apresentada (social, política, econômica) com o homossexualismo, com a infidelidade ou com a licenciosidade. Todos, da secretária que o chama de garanhão à D. Poloca, passando pelo próprio Abelardo I, não se deixam julgar por critérios como a luxúria, a insinuação sexual, o flerte homossexual. A diferença se faz notar entre os clientes do seu escritório de usura e os que costumam seus arranjos para fazerem parte da classe dominante. Nesse sentido, é pouco dialético criticar a Oswald de Andrade à luz de um discurso afeito à luta pelas minorias.

**TOTÓ** – [...]. Meu futuro irmão. Que boas cores! Que idade o senhor tem, héim? Sabe qual é a luva da moda? Eu agora vou dar bombons aos bagres. É servido?

**ABELARDO I** – Eh! Obrigado, amigo! Não gosto desses peixes, não. Nem de bombons! Mas que família. (ANDRADE, 1976, p.91)

Depois, o agiota dialoga com D. Poloca, irmã de Belarmino, que preza muito pela classe aristocrata, fato denunciado por Abelardo I. D. Poloca expressa o discurso de sua classe com o cuidado com as aparências:

**ABELARDO I** – [...]. Por que é que a senhora há de ser tão simpática quando estamos a sós. E tão infame na frente dos outros?

**D.POLOCA** – Mas como é que o senhor quer que eu proceda em sociedade?

**ABELARDO I** – Quero que proceda humanamente.

**D.POLOCA** – Desde quando a humanidade é um pedaço de marmelada, Seu Abelardo? Eu defendo o meu ponto de vista de tradição e de família? Intransigentemente. Mas não posso dar confiança em público a um novo-rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!

**ABELARDO I** – Mas me diga uma coisa só, D. Polaquinha, perdão, D. Poloquinha. Em sua vida toda, tão cheia de nobreza, nunca amou um plebeu?...

**D.POLOCA** (Graciosa) – Em segredo. Mas nunca em público como essa desfrutável que Deus me deu por cunhada!  
(ANDRADE, 1976, p.94-5)

Na cena a seguir surgem Heloísa e Joana (ou o João dos Divãs, como aponta a rubrica). Embora Heloísa de Lesbos tenha um nome que sugira o lesbianismo, suas investidas sexuais na peça são direcionadas aos homens e às vantagens que eles podem lhe trazer – o que, para Costa (2016, p. 176), pode ser uma possível falha do dramaturgo. A pansexualidade apontada por Costa pode ser melhor definida por Messer, que identifica as questões de orientação sexual na peça como “formas não ortodoxas” que ocupam uma função mais crítica do que preconceituosa. Para Messer, isso se configura como uma revisita a um dos gêneros conhecidos pelos frequentadores do teatro:

[...] lesbianismo, o homossexualismo, a bissexualidade e a assexualidade, todas convocadas para substituir o espaço dado pela comédia de costumes a relações triangulares de adultério, tidas até então como a única válvula de escape para o casamento convencional. (MESSER, 1995, p. 107)

A crítica é dupla, para a sociedade e para o próprio gênero da comédia de costumes do início do século XX, que perpetua a defesa do padrão de família burguesa. Na peça oswaldiana ocorre a crítica do mesmo. Sendo assim, preferimos entender que não foi um descuido por parte do autor na composição da cena, e sim uma elaboração na escrita que pode ser considerada frágil e conduz o leitor a pensar de imediato em uma escrita preconceituosa explícita. Mário da Silva Brito faz uma observação pertinente sobre o modo de escrita oswaldiano:

[...] exercia severa vigilância sobre sua produção de escritor. O homem imprevisto e repentino, que aturdiava os espíritos com suas réplicas instantâneas e ágeis, como autor tinha outro comportamento: era moroso, trabalhava laboriosamente os seus textos, punha-os em repouso para a eles voltar mais tarde, ora com o fito de cortar largos trechos, ora de acrescê-los. Era mais de diminuir do que de aumentar. (BRITO, 2012, p. 15)

A peça foi dedicada ao casal Eugênia e Álvaro Moreyra. Ela scandalizou a muitos pelos seus trajes e por ser a primeira repórter do Brasil: [...] “ela se veste com trajes masculinos - terninho e gravata, calça e chapeuzinho de feltro - e anda na companhia de jovens boêmios.” (ALMEIDA, 2008, p.9). Seja qual for a intenção do modernista, temos que concordar com Costa (2016, p. 177): “um magro resultado para quem prometia superar a velha dramaturgia do século XIX e o seu rançoso moralismo”.

O Coronel Belarmino trava alguns diálogos com Abelardo I antes para afirmar sua passividade do que acrescentar algo à peça, visto pela sua fala: “Continuo sempre a apreciar a paisagem que se descortina desta ilha encantada. Uma verdadeira ilha paradisíaca. Aliás, o Rio

de Janeiro talvez seja mesmo a mais bela cidade do mundo! [...]” (ANDRADE, 1976, p.95). Ao final do segundo ato, o desfile de personagens dedica-se ao Americano e a Perdigoto, o quarto filho de D. Cesarina. O Americano é banqueiro e ora fala inglês ora português. Ele faz algumas considerações sobre as finanças brasileiras no exterior e sobre o casamento por interesse de Heloísa:

**HELOÍSA** (Festejando no braço do Banqueiro) – Então, Jones. Como vão os negócios de Abelardo?

**BANQUEIRO** – Finanças domina o mundo. Abelardo, tem cheiro... Vai dar salto...

**ABELARDO** – No abismo...

**HELOÍSA** Dos meus braços! Diga uma coisa, Jones, por que é que o Brasil não paga as dívidas com o café que está queimando?

**BANQUEIRO** – No Brasil precisa aviões... metralhices. Muitos

**HELOÍSA** – Mas para quê?

**O AMERICANO** – Trocar por café. Oh! Good business! Shut up!

**ABELARDO I** – É verdade! A guerra! Precisamos nos armar para a guerra...

**HELOÍSA** – Mas contra quem?

**ABELARDO I** – Contra qualquer pessoa! Qualquer guerra. Externa ou interna. É preciso dar emprego aos desocupados. Distrair o povo. E trocar café pelos armamentos que estão sobrando lá fora. As sobras da corrida armamentista. Você vê logo? Ou então contra a Rússia! A Rússia está aporrinhando o mundo! (ANDRADE, 1976, p. 100-1)

Outra cena do texto é o flerte aberto de Heloísa com o Americano. Abelardo I, ao ser questionado por sua sogra, diz não ter ciúmes ao ver sua noiva ser alvo das investidas do Mister Jones. Ele se justifica: “eu me prezo de ser um homem da minha época! A senhora quer que eu perca tempo em ter ciúmes”? (ANDRADE, 1976, P. 92). E termina o diálogo com ela comparando suas intenções com as da personagem da comédia de costumes de Oscar Wilde (1893), *O leque de Lady Windermere*, cuja personagem planeja trair o marido por desconfiar de que ele a trai. Desde o início da peça até seu final a visão de Abelardo I em relação ao Americano é de submissão. Por outro lado, temos uma crítica de Oswald ao apelo romântico passadista que a sociedade moderna deveria extinguir.

Perdigoto entra em cena com a indicação cênica de bater as botas e fazer um cumprimento militar. Ele se apresenta como trapaceiro, ardiloso, falsificador, ladrão, bêbado e fascista em uma só pessoa. As alianças forjadas pelo *O rei da vela* não se limitam apenas ao casamento por interesse, mas também com qualquer tipo de regime político que garanta que ele permaneça no poder: [...] “Mas sua ideia não é má. Não deve ser sua. Aliás, é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero! (Prepara um cheque) [...]” (ANDRADE, 1976. p. 105). Essa articulação é explicitada na passagem abaixo:

**HELOÍSA** – Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais? Físicas? Políticas... bancárias...

**ABELARDO I** – Mas que às vezes, de repente, perco a confiança. É como se o chão me faltasse. Sei que as tuas relações são boas. Amanhã teremos um jantar de conagração sob as estrelas do pavilhão *yankee*. Até o mais degenerado dos teus irmãos me será útil.

**HELOÍSA** – O Frutinha?

**ABELARDO I** - Por enquanto o outro. O ébrio. Vai fundar a primeira milícia fascista rural de São Paulo. [...] (ANDRADE, 1976, p. 106)

As instituições religiosas também têm um papel importante na acomodação das relações de classe:

**ABELARDO I** (Rindo) - É. A gente nos momentos difíceis é obrigado a fazer concessões. Depois o Americano quer união, das confissões religiosas, dos partidos.... É preciso justificar perante o olhar desconfiado do povo, os ócios de uma classe. Para isso nada como a doutrina cristã...

**HELOÍSA** – Hein? Você já está assim?

**ABELARDO I** - O catolicismo declara que esta vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu... (ANDRADE, 1976, p. 106)

O próximo tema que se levanta em cena é consequência da visão da época sobre o papel do socialismo no Brasil. Abelardo I conversa com Heloísa: “Tenho estudado melhor. Somos parte de um todo ameaçado – o mundo capitalista. ” (ANDRADE, 1976, p. 107). A solução para o rei da vela é empregar o mesmo discurso do Socialismo: “Organiza-se como classe. Politicamente. Esse momento já soou na Itália e se implanta pouco a pouco nos países onde o proletariado é fraco e dividido...” (ANDRADE, 1976, p. 107).

Oswald expõe na peça o que ele e Patrícia Galvão (Pagu) já promoviam em seus textos com o jornal *O homem do povo*<sup>13</sup>. Em 1931, com sua entrada no Partido Comunista, intensifica-

---

<sup>13</sup> O jornal, de cunho político, dirigido por Oswald e por Patrícia Galvão, teve uma vida curta, de março a abril de 1931. O editorial de sua primeira edição, com o título ‘Ordem e Progresso’, fala nesses termos: “Não temos gerais, nem profetas. Somos a opinião livre, mas bem informada. Sabemos nos colocar no espaço-tempo. Sabemos que existe em São Paulo uma corrente separatista que prefere a ocupação estrangeira à evolução do Brasil na direção do estouro do mundo pela guerra e pela revolução social. [...]. Sabemos que o partido comunista, auxiliado pelos fatos, prepara as massas das oficinas e dos campos enquanto resistência Kulak se forma na dissolvência natural dos latifúndios. Nesse setor o determinismo histórico se biparte e defronta. Sabemos que há místicos estômagos vazios no Nordeste, cavadores ao sul, indiferentes a oeste, canhões imperialistas no nosso mar. Sabemos que existe uma ala canhota no mundo e aqui. Nela se encartam os que acreditam ser da esquerda, mas não passam de direitistas confusos. Entre uns e outros nos colocamos com uma imensa e clara simpatia pelas reivindicações da nossa gente explorada. Nosso programa é simples – basta entrarmos na nossa bandeira. Dar vida, força e sentido a um lema que até ontem parecia vazio e irônico – ORDEM E PROGRESSO. Milagre das ideias chamadas subversivas! Queremos a revolução social como etapa da harmonia planetária que nos promete a era da máquina. [...]. Aqui os capitais estrangeiros deformaram estranhamente a nossa economia. De um país que possui a maior reserva de ferro e o mais alto potencial hidráulico, fez um país de sobremesa. Café, açúcar, fumo, bananas.

se a sua militância, a inquietação para a transformação da sociedade já existente em tempos anteriores vai encontrando outras maneiras de se fazer útil. Na sua biografia encontramos o relato sobre a recepção do tabloide pela elite burguesa:

Por razões morais e ideológicas *O homem do povo* certamente incomoda a elite burguesa. Sem rodeios, promove a exposição pública de figurões, passando da política ao clero. O jornal circula, invariavelmente, com sua enquete: “Qual é o maior bandido vivo do Brasil?”. Políticos, padres, nomes de destaque da vida nacional misturam-se na lista impressa que acompanha a votação. Sem meias medidas, os assuntos tratados são polêmicos e visam atingir com suas críticas a classe dominante. A Igreja, a moral católica, os costumes da sociedade bem-pensante. (FONSECA, 2007, p. 228)

Este posicionamento lhes custa uma animosidade de tal vulto pelos conservadores da época, a tal ponto que os estudantes de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo tomam a decisão de “calar” Oswald e Pagu na força bruta, porque a Faculdade foi citada pelo dramaturgo em seu editorial<sup>14</sup>: “Precioso e ridículo como literatura política, nulo de visão social, fechado no mais estreito e pífio provincianismo, vertendo apenas o pus que brota dos dois cancros de São Paulo: a Faculdade de Direito e o café”. Ser comparada a um câncer foi uma provocação não aceita pelos estudantes, e estes partem para a sede do jornal, na Praça da Sé, em São Paulo, para protestar de modo agressivo contra o casal. De escritores de notícias, transformam-se na notícia de vários jornais<sup>15</sup>, que não pouparam o escritor e Pagu. Os acadêmicos puderam contar com o apoio de alguns órgãos da imprensa da época, como é o caso do jornal Folha da Noite (1921 -1959), que traz o seguinte título: “Um justo revide dos estudantes de direito aos insultos de um antropófago”.

Oswald teve o seu endereço residencial divulgado em jornal, recebeu comentários pejorativos sobre sua aparência e habilidades, além de precisar lidar com a falta de imparcialidade e a aprovação da violência empregada pelos acadêmicos de direito pelos jornais

---

Que nos sobrem ao menos as bananas. Os capitais estrangeiros compraram as nossas quedas d'água e criaram um sórdido e meigo urbanismo colonial que passou a ser o que eles queriam – um dos melhores mercados para seus produtos e chocalhos. [...] É esta a situação do Brasil, onde *O homem do povo* se situa para dizer o que sofre o que pensa e o que quer.” (*O homem do povo*, São Paulo, 27.3.1931, p.1).

<sup>14</sup> ANDRADE, Oswald de. **As Angústias de Piratininga**. *O homem do povo*, São Paulo, 09.4.1931, p.1.

<sup>15</sup> Todos os conflitos entre os estudantes, Oswald e Patrícia Galvão são divulgados nos jornais Folha da Noite São Paulo, 9.4. 1931, p.8, A Gazeta, 9.4.1931 p.10, Diário de S. Paulo, 10. 4.193, p.5, A Gazeta, 13.4.1931, p.8, Folha da Noite 13.4.1931, p.10; Diário de S. Paulo, 14.4.1931, p.5, Folha da Manhã, 14.4.1931, p.5 e Diário Nacional, 14.4.1931, p.8. As matérias reproduzidas constam na edição completa e fac-similar de *O homem do povo*. 3ª edição, Editora Globo e outros, 2009p. 60-63. Os exemplares integram o Fundo Astrojildo Pereira, Centro de Documentação e Memória, Universidade Estadual Paulista “Júlio Mesquita filho” (CEDEM-Unesp). O microfilme pertence ao Arquivo Público do Estado de São Paulo.

locais. Em sua tréplica, o escritor emprega o seu tom usual quando provocado, com palavras ácidas e mordazes:

Meninos, eu vos conheço! Também passei pelas arcadas [...] eu não desejaria a vossa desgraça, como desejam os que vos encaminham para a carnificina que será fatal um dia, colocando-vos como inimigos do *O homem do povo* batido, humilhado, explorado, no seu salário miserável para vos dar, os colarinhos que vestis as casas luxuosas em que viveis, e os bengalorios catitas com que agredis os seus defensores.  
(*O homem do povo*, São Paulo, 13.4.1931, p.1).

O dramaturgo lhes orienta sobre o posicionamento colonizado: “Reflitam e vejam que absurdos vocês são os únicos seres que continuam a acreditar no Tamanduateí, na Ilha dos Amores e na grandeza das arcadas conventuais [...]”. Incita-os, para que percebam no que estão envolvidos, o porquê das causas que defendem: “Não me iludo. Sei que a cena de quinta-feira, como todas as que se seguirem, são episódios da luta de classes, agravada pelo momento da crise feroz em que o Brasil pela primeira vez se debate” (ANDRADE, 1931, p.1). E inclui seus interlocutores:

Porque os estudantes agressores infelizmente representam os condes de dinheiro, os sacripantas da Indústria e da finança, os exploradores de toda ordem, os padres de qualquer seita parasitária, os patrões, os usurários e os fazendeiros feudais. São seus filhos. “Isto aqui é Coimbra”? (*O homem do povo*, São Paulo, 13.4.1931, p.1).

Os estudantes respondem ao artigo, protegidos pela polícia, em uma destruição noturna ao jornal. Ao final, o semanário é proibido de circular pela própria polícia. Pode-se afirmar que reflexão análoga ao que o autor quis produzir em 1931 pelas páginas do noticiário, em 1933 chegam pelo teatro. Rita Santos (1981) apresenta uma colocação interessante no seu artigo *Questionamento estético e socioeconômico em O rei da vela*. Para ela, é curioso como o conservadorismo semelhante ao dos acadêmicos de Direito do Largo de São Francisco pode criar certos tipos de sociedade: “é o que nos parece ser a formação embrionária da organização TFP, já colocado no primeiro ato, quando Abelardo II afirma que ‘A família é o ideal do homem! A propriedade também. E Dona Heloísa é um anjo!’ ” (SANTOS, 1981, p.4). A organização a que ela se refere se trata da Sociedade Brasileira da Defesa da Tradição, Família e Propriedade.

Este segundo ato encerra-se com uma referência de que Abelardo I e D. Poloca se dirigiram ao Rio de Janeiro para uma noite de amor. Assim termina o desfile da família aristocrata cafeeira: espinafrações feitas, máscaras expostas, formas de circo, de Revista, o uso

do metateatro, da farsa. Um *raisonneur* às avessas mais ativo do que nunca faz deste ato um tanto quanto cansativo.

### 3.3. Terceiro Ato: A Tragédia Oswaldiana

No terceiro ato, a peça volta para a mesma sala do primeiro ato. A indicação cênica é mais sucinta, o que é explicado, talvez, porque a esta altura o público já conhece o cenário do escritório, com apenas algumas mudanças: o acréscimo de objetos que foram penhorados da Casa de Saúde, como uma maca, uma cadeira de rodas e um rádio. É noite, o que sabemos pelo relato algo poético, só que agora funesto, da “iluminação noturna” que vem de fora, pela mesma janela ampla que deixou a manhã entrar. Encontramos Heloísa aos pés de Abelardo, chorando. Surge a dúvida: neste último ato teremos o drama burguês? O desespero dela é digno de uma cena de Ópera, sem a música? Deparamo-nos com Heloísa lastimando porque o “negócio”, seu casamento, não se concretizaria. Até esse momento, a plateia não sabe o motivo disso. Os personagens do ato final são os conhecidos Abelardo I, Abelardo II, Heloísa, Mister Jones e um novo, o Ponto, Seu Cirineu. Sobre este último, é interessante a explicação de Carlos Gardin sobre como o ponto se torna personagem na peça:

É típico do teatro antigo e principalmente do teatro circense. É o elemento integrante deste tipo de teatro em que os atores não têm tempo para decorar suas falas e até mesmo o posicionamento em palco. O ponto, uma pessoa com o texto e indicações cênicas na mão, fica escondido em um buraco no centro do proscênio seguindo toda a encenação e “soprando” o texto para os atores. Exerce uma dupla e interessante função: é ao mesmo tempo solidário e policiador. Isso é, ele polícia na medida em que não permite a improvisação, a saída das personagens para inserir “cacos” em suas falas, policiando-os para que fiquem restritos ao texto; é ao mesmo tempo solidário na medida em que auxilia os atores quando do esquecimento de suas falas. O ponto tem sido, ou foi, muito utilizado metalinguisticamente pelo teatro nacional, inclusive para dar este clima de humor. Em Oswald, o ponto assume a posição de metalinguagem, sai da vala, do buraco sob o palco e ascende em forma de personagem. É uma das principais peças para o efeito de estranhamento e distanciamento na construção do texto. (GARDIN, 1995, p. 152-3)

Como se vê, o Ponto serve como categoria metateatral nesse ato, que evidencia a teatralidade do mesmo. Entre as lamentações de Heloísa e as pontuações de Abelardo I saberemos, narrativamente, o que se deu. A encenação que nos traria até aqui é suprimida, já estamos diante de fatos consumados, e mesmo as decisões de Abelardo I já estão tomadas. O espectador deve ficar atento, porque tudo que parecia sólido começa a se dissolver. O recado



oswaldiano para a elite que se iniciou no primeiro ato ganha novos contornos agora. Se lá não havia como ser atingido ou questionado, no momento em que cai não há muito que fazer. Abelardo I diz: “Essa falência imprevista vai me desmascarar...” (ANDRADE, 1976, p. 111). O rei da vela está falido, e se vê entre a prisão ou ser assassinado pelos credores. Diante disso, como um “rei” vencido, digno de uma tragédia, parte para o suicídio:

**HELOÍSA** – Abelardo. Não faça essa loucura. Vamos recomeçar. Fugiremos daqui para bem longe! Vamos...

**ABELARDO** - Recomeçar... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. As soluções do teatro. Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico. Vou até o fim. O meu fim! A morte no Terceiro Ato. Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim, sobre o Nirvana! (Grita para dentro) Olá Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à-toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar... (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita.). Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.), por favor, seu Cirineu... (silêncio. Fica interdito). Vê se afasta de mim este fósforo...

**O PONTO** - Não é mais possível!

O que veremos em cena a seguir é uma sequência de desmonte de classe e do teatro dramático: Heloísa desespera-se não pela perda do noivo, pois isto seria apelar para o conflito dramático. Ela está preocupada consigo mesma: “E, eu como é que fico? Na miséria outra vez. Eu não sei trabalhar, não sei fazer nada. E a minha gente.... Eu acabo dançando no *Moulin Bleu...*” (ANDRADE, 1976, p. 112). Logo depois, a explicação sobre a falência nos é dada: Abelardo II é seu algoz, roubou seus títulos ao portador. Mas não se preocupa em resolver sua situação, e sim tranquilizar Heloísa, que pode se casar com Abelardo II. Ou seja, em tudo contrário ao que se espera de um conflito tradicional, Abelardo I não fica nem chateado com Abelardo II, pelo contrário: organiza o casamento dele com Heloísa! Justifica sua tranquilidade dizendo que o verdadeiramente importante é que nada mudará de mãos, estará na mesma classe. Nesse momento ele se expõe como alegoria do capitalismo, interessado apenas em manter tudo como está no contexto da luta de classes. Mesmo um personagem tipificado lutaria pela vida, ao menos, mas Abelardo I nega sequer pensar sobre uma saída para se manter vivo. Aceita a morte, combina com o Ponto, organiza o fim da peça com sua morte triunfal.

**ABELARDO I** — [...] Mas o outro casa. É um ladrão de comédia antiga.... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado! Olhe, ele roubou os cheques assinados ao portador. Operou

magnificamente. Mas veja, rebentou a lâmpada... arrombou a secretária... Deixou todos os sinais dos dedos. Para quê? Se tinha furtado a chave do cofre. É um ladrão antigo. Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa! **HELOÍSA** — Já sei! É o seu domador! Que homenzinho horrível, meu Deus! Eu não quero... (ANDRADE, 1976, p. 112)

Abelardo I vai ter de enfrentar seus atos, como uma personagem da tragédia grega enfrenta seu destino, traçado pelos deuses. Mas isso não ocorre por uma questão de caráter ou de integridade, mas sim por subserviência ao sistema vigente, que não está sendo questionado: Abelardo II agiu dentro das regras do jogo, que incluem a corrupção, a falta de escrúpulos, a traição, o egoísmo. O agiota é antes um instrumento do capital, um servo do Americano, uma alegoria do ímpeto destruidor do capitalismo, e, portanto, aceita morrer para que tudo permaneça como está. Não tem nada de destino, ou de elevação moral, e sim o resultado do cálculo da classe. Isso se percebe em passagens como a que segue:

**HELOÍSA** — Mas eu gosto de você.... Você vai embora.... Para onde você quer ir.... Eu também vou.... com você...

**ABELARDO I** — Não vou não. Fico. [a cena mostra que ele pronto para suicidar-se]

**HELOÍSA** — Mas meu amor! (Levanta-se e agarra-se a ele). Mesmo que você esteja arruinado. Mesmo que seja verdade.... Você pode ganhar ainda, recuperar.... Você, tão inteligente, tão ativo... (ANDRADE, 1976, p. 112-3)

De imediato, o agiota rompe com a quarta parede e com qualquer traço de ilusionismo: “(Grita para dentro). Olá! Maquinista! Feche o pano [...]” A orientação da próxima rubrica diz que Abelardo I deve olhar para o público e lhes dirigir sua fala: “Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem!” Logo em seguida, conversa com o Ponto, oferecendo-lhe o revólver: “Por favor, Seu Cirineu...” (ANDRADE, 1976, p. 112-4). A indicação cênica para o suicídio é que isto ocorra atrás da cortina, fora dos olhos da plateia. Oswald prepara a cena para depois abortá-la: de novo, o metateatro se faz presente.

Nos momentos finais de vida e da peça, os diálogos se resumem apenas entre os Abelardos. Uma espécie de punição para Abelardo I e a continuidade do sistema em Abelardo II. Com a morte de Abelardo I, Heloísa faz um novo negócio, mesmo a contragosto: ela se casa com Abelardo II, mantendo o acordo entre a burguesia e a aristocracia rural. O dinheiro muda de dono, entretanto permanece na elite: “O que troca de dono individual, mas não sai da classe. O que, através de herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos...” (ANDRADE, 1976, p. 115). O autor permanece com seu tom forte de denúncia: “Produto do clima, da economia escrava e da moral desumana que faz milhões de onanistas desesperados e de

pederastas... Com esse sol e essas mulheres!... Para manter o imperialismo e a família reacionária.” (ANDRADE, 1976, p. 115-6). Como no primeiro e segundos atos, o assunto sobre a família e o capital são tratados pelo agiota: “Amanhã, quando entrares na posse da tua fortuna, defenderás também a sagrada instituição da família, a virgindade e o pudor, para que o dinheiro permaneça a através dos filhos legítimos, numa classe só...” (ANDRADE, 1976, p. 116). E a resposta de Abelardo II mostra que está à altura da tarefa: “Eu sempre defendi a tradição... e a moral...” (ANDRADE, 1976, p. 116).

Já nos seus últimos momentos, Abelardo I quer o comunismo, mas admite que a escolha se dá mais por vingança do que por ideologia: “O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. Ia ser pior do que fui”. (ANDRADE, 1976, p. 118). Todo seu discurso não é de um convertido, mas de um conhecedor da luta de classes que a ela se apega como um arrivista. Ao analisarmos a forma adotada pelo dramaturgo, entendemos que sua intenção é didática e crítica, a primeira porque aproveita o momento para transmitir sobre sua posição como militante comunista engajado que coloca sua arte à serviço da formação de um novo teatro que opere não para acobertar a realidade brasileira, dos acordos que beneficiam a alta sociedade. A intenção crítica é constantemente abordada nos três atos, como visto.

O final da peça mostra Abelardo I morto e substituído, sem que seja sequer lembrado – afinal de contas, vive com o sucesso de sua classe, o que se verifica pela fala final da peça, do Americano:

Heloísa hesita um instante perto do morto, depois ampara-se sobre o ombro de Abelardo II, que a mantém estreitamente no centro da cena. Ouvem-se os acordes da Marcha Nupcial e uma luz doce focaliza o par. Aparecem então em fila, vestidos a rigor, os personagens do Segundo Ato que, sem dar atenção ao cadáver, cumprimentam o casal enluarado, atravessando ritmadamente a cena e se colocando por detrás dele, ao som da música. O fascista saúda à romana. O Americano é o último que aparece e o único que fala.  
**O AMERICANO** - Oh! Good business! (ANDRADE, 1976, p. 121)

Se o final da peça pode ser considerado por alguns pesquisadores como de mal gosto ou exagerado, talvez em uma das frases de Mário de Andrade a Tarsila do Amaral em carta ao referir-se a Oswald nos ajude a entender: “Mas quem não sabe que a imaginativa do Oswald é um microscópio (?) faz dos micróbios, mastodontes” (ANDRADE, 2001, p. 72)

### 3.4. O teatro épico-dialético em *O rei da vela*

Na pesquisa apontamos a necessidade de analisar as peças oswaldianas de 30 pelo teatro épico, pois vemos que as mesmas não se enquadram no teatro dramático. Por conta disto, discorreremos em seguida as razões que reforçam esta afirmação.

#### 3.4.1. Necessidade da referência épica para o estudo de *O rei da vela*

*O rei da vela* é composta por atos e cenas sem ligação linear, num ritmo acelerado que coloca uma após a outra sem que se encontre um conflito dramático que nos sirva de guia, nem uma psicologia dos personagens complexa que nos envolva, pelo contrário: quando a situação cria alguma cena que poderia levar ao envolvimento, Abelardo I expõe o ridículo da armação e a desmonta... Ao analisar esse texto teatral é preciso desvendar sua estrutura, a maneira como foi construído para que a forma e conteúdo se harmonizassem e pudessem dar conta do seu intento: a luta pela formação de um teatro nacional, com conteúdo da realidade brasileira. Esse é o pano de fundo de uma peça como *O rei da vela*, e daí seu interesse em se relacionar com subgêneros do passado brasileiro e de buscar interlocução com o contexto seu contemporâneo do teatro brasileiro, sem deixar de falar diretamente da realidade da vida social brasileira, seja econômica como política. Na verdade, o conteúdo crítico que confere forma estética à nossas contradições históricas exigem, no plano formal, distância épica – montagem, paródia, desdramatização dos conflitos, cenas autônomas, personagens alegóricos (Abelardo I é uma alegoria do capital, que não se importa em morrer desde que seu espólio continue nas mãos da mesma classe, no caso, de Abelardo II). Para discutirmos isso, precisamos fazer algumas perguntas: qual é (ou quais são) os conflitos principais da peça? Por que o autor optou em cenas fragmentadas sem uma linearidade? Quem é o herói? Afinal, estamos diante de uma peça dramática ou épica?

São apenas perguntas iniciais para se estudar uma peça que se nos apresenta como uma espécie de jogo no texto teatral, do seu início ao seu final. O enredo é costurado com os personagens se desnudando, com exceção de Abelardo I que, desde o primeiro ato até a sua morte, não muda – há uma distância de tudo por parte dele, que sempre mostra os interesses escusos por trás das máscaras sociais, primeiramente em relação a ele mesmo. Não que o personagem faça uma autocrítica psicológica, que o levaria à um julgamento que poderia trazer

alguma mudança. Há, na verdade, o gozo com a contradição – o que é permitido pela posição que ocupa, a de quem tem o chicote nas mãos, o dono do dinheiro e das vidas que se submetem a ele – sejam os devedores, seja Heloísa e sua família, seja seu serviçal Abelardo II. Para entendermos melhor a peça oswaldiana, devemos recorrer ao teatro épico para analisarmos como Oswald de Andrade apresenta inovações em seu teatro – num mesmo espírito que animou Mário de Andrade para a escrita de *Café*, como visto no capítulo I, e que nos serve de guia para compreender o teatro de Oswald também. Para retomar aquela discussão, agora já com o intuito de estudar *O rei da vela*, comecemos pelo conceito de drama.

Em suas pesquisas, Szondi (2011) data a origem do drama moderno no Renascimento. A realidade dramática surge no momento que o homem tem que tomar decisões por si mesmo, entrando em conflito com outros personagens por meio do diálogo dramático. Esse conflito se desenvolve por meio de ações que compõem o enredo. Nesse sentido se pode dizer que esse drama é absoluto, ele não depende de nenhuma instância exterior a ele mesmo. Por isso elementos que remetem à história ou fazem comentários sobre o andamento da ação dramática como o coro, bem como o prólogo e o epílogo, foram retirados do drama. Percebe-se, aí, a diferença entre uma tragédia grega e uma tragédia clássica francesa: mesmo que esta última remeta aos mitos gregos, não há coro, o que por si só é uma diferença muito significativa. Embora não estejamos no contexto do drama, o processo no momento histórico do classicismo francês já é visível. A plateia apenas assiste as cenas personificadas pelos atores sem nenhuma interferência direta. O tempo do drama é o presente, o passado não é encenado, o que só é possível porque há uma estrutura fechada onde as relações intersubjetivas são a base, não a referência histórica. Um exemplo usado por Szondi é que, se houvesse uma tentativa de encenar a vida de Lutero e o processo da Reforma, a forma dramática não seria suficiente, por exigir no enredo não apenas decisões de Lutero pela Reforma, mas sim remeter à situação histórica que leva à Reforma, o que desviaria das exigências do drama.

O drama, visto como forma pura, está em seu elemento no contexto de ascensão e consolidação dos valores burgueses, de tal modo que seu ápice se dá com o realismo teatral a partir de meados do século XIX, com autores como Alexandre Dumas Filho. Está relacionado ao sujeito relativamente autônomo, que sabe quem é e o que quer, entrando em conflito com outros homens usando de sua razão para resolver os problemas. Quando a ideologia burguesa começa a ser questionada, seja pelo socialismo, seja pela crise do modelo liberal, ainda no final do século XIX, a sociedade se depara com conflitos sociais, coletivos e de fundo histórico, que não podem ser resolvidos isoladamente, pela força e vontade de um indivíduo. No teatro, isso

se expressa desde o naturalismo e a concepção de que a situação de crise pode ser mais importante do que o conflito entre subjetividades – o que começa a questionar as bases do drama. Vemos isso facilmente em peças como *Os tecelões*, de Hauptmann, cujo título já indica um sujeito social, cuja opressão não acaba com o fim da peça. A peça fala de uma greve da metade do século XIX na Alemanha, que ganha expressão na peça do final do XIX. A história, o coletivo, os conflitos sociais ganham expressão formal com a crise do drama. O expressionismo teatral leva essa discussão adiante, aprofundando seus efeitos para a subjetividade em crise, e o quadro estético culmina na elaboração do teatro épico, que se expande para o âmbito da teoria, da prática, da didática, da epistemologia; é um momento ímpar de acumulação crítica. Sobre esse momento já traçamos algumas linhas no capítulo I, para mostrar que esse quadro estava diante dos nossos escritores mais representativos no período. No caso do teatro, as experiências dramáticas de Mário e Oswald de Andrade.

#### 3.4.2. Análise de *O rei da vela* a partir do teatro épico

O gênero épico nos traz instâncias narrativas que se preocupam em narrar uma histórica para o público, comentando os passos de sua própria empreitada, falando sobre a própria construção estética. Isso se faz particularmente nítido na análise de *O rei da vela*, pois o ajuda na construção da distância em relação à remissão à história do Brasil em perspectiva crítica. Abelardo ganha dinheiro com a agiotagem (setor financeiro, serviços), com a fábrica de velas (setor produtivo, indústria, aposta no atraso de um país que volta ao mundo da vela) e com especulação no campo (com indicações que recebe das fazendas à beira da falência). Ele não o faz de modo discreto, tentando se mostrar um empreendedor inteligente, astuto e trabalhador, mas mostra que despreza seus clientes, que compra sem pudor a esposa (e seu título de nobreza) e que tudo o que consegue é resultado de relações bem-feitas como capataz dos investimentos americanos – aceita, por exemplo, sem falso moralismo, que sua noiva tenha um caso com um Americano, pois este tem “direito de pernada”. Abelardo I faz tudo isso, constituindo-se como anti-herói, e expondo o modo de construção de si mesmo, que é uma caricatura (infelizmente próxima do real) do modo de pensar e agir de nossas elites. Retirando o exagero que faz parte da caricatura, as alianças espúrias estão ali, o jogo sujo, a falta de cerimônia para o abuso, uma espécie de sadismo contra os oprimidos, que não merecem nenhuma empatia. Ao final, Abelardo I volta suas baterias contra ele mesmo: ao saber que sofreu um desfalque por Abelardo

II, seu serviçal, aceita o destino e prepara sua morte triunfal, no terceiro ato, como numa tragédia falsa – porque, afinal, o que interessa é que tudo fica nas mãos da burguesia, de Abelardo II. Nesse momento, Abelardo I se mostra como alegoria do capitalismo, pois mesmo um tipo muito esquemático lutaria pela vida, o que ele não faz. O único conflito que se veria seria esse roubo de Abelardo II contra o I, que não aparece como resultado do primeiro ato, nem do segundo. Quando aparece, já ocorreu, e vemos os desdobramentos nada dramáticos dele, capitaneados por Abelardo I, espécie de compadre de uma Revista, a acompanhar e comentar os fatos mais importantes.

Oswald faz uso do passado e do presente, mostrando o comportamento e até os gestos dos personagens. O drama procura que o espectador se concentre nos personagens e em suas falas; no épico, o público observa e também é chamado a uma reflexão. Após a cena inicial, na qual nega prazo e recursos para alguns devedores dele, há um momento em que Abelardo se identifica como um personagem teatral: “Mas esta cena basta para nos identificar perante o público” (ANDRADE, 1976, p.68). As decisões de Abelardo I e Heloísa não são sentimentais: o casamento é um negócio, sem espaço para idealizações ou ao menos para manter as aparências:

**ABELARDO I** (Rindo) – Você! Meu amor! Na hora do expediente!

**HELOÍSA** – O nosso casamento é um negócio.

**ABELARDO I** – Por isso vieste de Marlene?

**HELOÍSA** - Mas não há de ser um negócio como esses que você faz com esse bando de desesperados que saiu daí vociferando. Estão ainda muitos lá embaixo. Há mulheres idosas, moças turcos, italianos, russos de prestação, uma fauna de hospício... (ANDRADE, 1976, p.63)

Os diálogos entre os personagens demonstram que são duas classes que estão em busca de sobrevivência. Não há espaço para sentimentalismo barato: a decisão é tomada sem nenhum disfarce. O caráter da cena (e da peça como um todo) é o da exposição dos bastidores dos conchavos e alianças de interesse, sem que isso recaia em uma apresentação séria de personagens questionáveis. Não: a estrutura cria esses personagens. Eles não têm dúvidas ou nuances, aceitam se submeter ao processo histórico de formação de nossa burguesia e elite. Isso nos afasta de heróis negativos psicologicamente bem construídos: eles são fantoches nas mãos dos mercados, têm consciência disso, aceitam e expõem essa situação. Isso é novo, e daí deriva a falta quase completa de identificação com os personagens, um ganho incrível da peça de Oswald. Os sentimentos nobres sobre os falidos que, em uma perspectiva dramática, seriam expostos na boca de Heloísa, como uma possível heroína decaída, são desmascarados por ela

mesma. Negociante desde a primeira cena, no último ato suas lágrimas pelo fim do império de Abelardo I secam rapidamente quando sabe que pode se casar com Abelardo II; são lágrimas tão exageradas que soariam falsas em qualquer circunstância, mais ainda quando já a conhecemos de atos anteriores. Em suma, a peça *O rei da vela* (1933, 1937) não pode ser classificada como dramática porque há fortes elementos épicos que a descaracterizam e compõem sua estrutura.

A primeira pergunta, cremos que de modo parcial a respondemos: a peça precisa de recorrer aos elementos do teatro épico para sustentar toda a sua estrutura, que tenciona evitar o teatro tradicional do período. O texto teatral oswaldiano estrutura sua forma e conteúdo com a devoração das manifestações artísticas e os subgêneros conhecidos pelo público. Nós preferimos estudá-los em separado pela diferença muito pronunciada entre os atos e cenas.

Outra leitura que nos interessa diz respeito à variedade do uso paródico de outros subgêneros artísticos na peça, projetado desde o capítulo 1 e que agora tomamos como foco de análise para a compreensão de como Oswald de Andrade se utiliza da paródia. É importante observar que essa variedade expressa, cada uma a seu modo peculiar, a crítica aos valores burgueses, sua ideologia e justificação, uma mostra dos avessos do capitalismo brasileiro. E o faz pela remissão tanto à história quanto aos enunciados das formas pelas quais passa: além do que já foi dito sobre o século XIX, vemos o sucesso de uma peça de 1932 como *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo, encenada por Procópio Ferreira, irromper na estrutura de *O rei da vela* pelo fato de ela ter elementos de teatro de tese – em Camargo, um mendigo que se afasta do mundo capitalista e tece comentários negativos sobre ele (mesmo que fique rico como empreendedor no seio da mendicância); em Oswald, um personagem que antes fala de sua posição na escala social (e da classe que representa bem) do que um personagem que tenha na ação a sua principal característica. A paródia pode ser vista no fato da principal tese ser a exposição da crise de nossas elites e de sua formação, não a defesa intransigente do capitalismo ou, pelo negativo, do socialismo que a certa altura Abelardo II diz defender – e que é prontamente respondido por Abelardo I dizendo que, no Brasil, até o socialismo começa pela aliança com o capital, visto Abelardo II desejar, antes de qualquer coisa, assumir o lugar de Abelardo I. Nessa passagem, vemos como antes de um idealismo qualquer há, na peça, uma espécie de deglutição antropofágica das teses estrangeiras, que tornam-se risíveis no solo brasileiro – para quem está por cima, evidentemente. Para os devedores do primeiro ato são trágicas.

Um dos resultados desse percurso crítico é que somos todos apenas objetos, homens coisificados que atendem uma ordem maior, no caso a estrutura do capitalismo internacional.



Na peça aparece o sistema financeiro, a indústria em regressão (volta à vela) e, até mesmo, o investimento no campo, comprando fazendas falidas, de tal modo que tocamos em todo o ciclo produtivo, como já visto.

A forma estética da peça traz um Oswald ainda interessado em experimentar, no espírito da Antropofagia e no intuito de romper com o teatro feito em sua atualidade. *O rei da vela* faz sua tentativa maior de rompimento, por meio do ridículo das coisas e da convenção burguesa, expondo o mundo burguês com suas contradições. Esta era a ideia de base para a formação de um teatro nacional, que ocupava o pensamento tanto de Oswald de Andrade, quanto de Antonio de Alcântara Machado e Mário de Andrade, e isto não quer dizer que não haveria outros modernistas que partilhavam das mesmas ideias, mas sim, que os citados nos oferecem um material mais conhecido até o presente momento, principalmente por terem ocupado o papel de críticos teatrais. Os atos não se configuram como um amálgama das manifestações artísticas e subgêneros citados, pelo contrário: não se trata de circo, nem de revista nem de ópera, pois estes elementos serão parodiados e, também, antropofagicamente deglutidos para se tornarem outra coisa. De fato, a tensão gerada pelas variações de estilo é uma das marcas da obra, que tem, portanto, um caráter de montagem, de justaposição forçada, que de alguma forma lembra o pastiche. Com isso, ela ganha um traço épico que foi percebido por críticos como Anatol Rosenfeld.

No primeiro ato, a referência ao circo é sutil. O figurino de domador de feras de Abelardo II, que cuida de devedores que estão por trás de uma jaula, como vimos. Por meio dessa paródia, há a crítica às formas de exploração conduzidas pela classe dominante, tanto no nível da metáfora, que coloca os oprimidos como animais, apenas se deixando conduzir pela figura do domador/opressor (que não deixa de ser oprimido).

No segundo ato, o deboche da revista serve para mostrar os de cima não mais como o formato das peças que, de maneira sutil, só fazem defender o mundo burguês e a aristocracia. Aqui Oswald “tira as máscaras” e expõe claramente os bastidores da família aristocrata que prega que seus valores sejam exemplares para uma sociedade perfeita, bem como do mundo burguês que é apresentado por Abelardo I.

No terceiro ato, temos a Ópera (Tragédia), que faz pensar sobre a forma como o capitalismo direciona todos os seus movimentos: a falha de um elemento da engrenagem caro ao sistema leva à sua imediata substituição por outro, como se houvesse uma instância acima dos homens que assim o definisse e que não nos é dado conhecer. Mas essa falsa remissão metafísica fica exposta quando se sabe que o único Deus é o Mercado capitalista, que precisa

ser preservado até mesmo pela morte de Abelardo I – aliás, o que é enunciado pelo mesmo, que age nesse sentido. Esse suposto mecanismo universalista (algo como um destino inexorável da tragédia, que não se submete aos esforços dos homens) é parodiado na peça, pois fica claro que é um conluio de classe para se manter tudo como está. Não é nada universal, mas histórico. Em *O rei da vela*, mostra-se (como *gestus*) a falsidade de assertivas como a que diz: os ricos são ricos porque o são, os pobres também, e não há nada a fazer, etc. É exibido frontalmente e com sarcasmo o conchavo entre a aristocracia e o mundo burguês regressivo – o que se vê desde o agiota inescrupuloso até o industrial que aposta no atraso – que faz a roda girar e tudo mudar sem que nada mude de fato. Como a tragédia tem essa base metafísica, Oswald opera na chave da paródia, fazendo comédia da tragédia, como se viu – quando até o maquinista falseia ao falhar para descer o pano.

Tal como em Serafim Ponte Grande (1933), o autor mostra-nos cenas que se desdobram da sátira para a tragédia, e na verdade em cada ato há a mediação entre ambas. O teatro de tese oswaldiano apresenta a ruptura de linearidade, que é espinhafrada ao gosto brasileiro. O povo é capaz de rir de sua tragédia, quando não a espiritualiza ou a ridiculariza mesmo, sem que isso tenha resultados práticos e efetivos. O texto teatral liga-se ao momento histórico-social de 30 e o faz em chave crítica, pois recusa ser apenas um objeto de localização temporal. É tecida uma crítica severa ao sistema capitalista brasileiro, o que se estende aos setores da cultura que dele se alimentam. Seu enredo não abre para nenhum personagem ser rotulado como vítima ou com a intenção do público se apiedar, ao contrário, cada qual é responsável por sua situação.

A peça tem como personagem central Abelardo I, brasileiro, burguês, agiota e ateu. Nos moldes tradicionais da burguesia, ele deseja um título de nobreza que só lhe será possível por meio do matrimônio com Heloísa, filha do Coronel Belarmino, aristocrata do café, contudo, falido. Além do título, o casamento como negócio também abrirá as portas para contatos muito lucrativos. Sob seus serviços, Abelardo I tem um tipo de assessor, Abelardo II, que se declara socialista; todavia, não descarta o desejo de substituir o patrão nos negócios. Os personagens são apresentados à plateia, suas máscaras sociais são despidas de forma bem crua, sem falsos rodeios e sutilezas, diante do público.

Algumas retomadas são importantes para uma visada mais ampla, mirando uma síntese. Os únicos personagens que estão nos três atos são Abelardo I e Heloísa. Os demais personagens se dividem pelos três atos. Na primeira cena temos um devedor de Abelardo I tentando negociar com ele um prazo maior para pagamento, negado por Abelardo I. O cliente diz que os juros exorbitantes impedem que a dívida diminua, e que de fato ele já pagou a dívida várias vezes,

mas Abelardo I não se abala – se preciso, depena e pega até mesmo a tanga dos devedores. Outros devedores estão atrás de uma jaula, protegida por Abelardo II, de chicote na mão. A situação deixa clara a violência com que ele os trata, e seu desprezo, que beira o sadismo. Sem consideração qualquer, ele protesta na justiça todos os que devem para ele. A sequência do enredo nos mostra o andamento dos negócios de Abelardo I, entre eles o modo como gerencia o casamento com Heloísa, apresentado pelos dois como um negócio. No mesmo ato, ele narra – isso não ganha a cena – que é dono de uma fábrica de velas, como metáfora para o investimento no atraso. A metáfora não poderia ser mais clara: nossa elite econômica e industrial aposta no atraso, se isso tiver uma boa rentabilidade. A vela aponta tanto para a crença religiosa dos que consideram a crise uma entidade metafísica quanto para a crise do sistema de energia. Há ainda, nesse ato, conversas entre os Abelardos I e II, versando sobre assuntos os mais variados, como o socialismo e a si mesmos como personagens de teatro. São cenas fragmentadas que vão compondo uma situação vista a partir dos bastidores, de modo escancarado.

O segundo ato se passa numa ilha, na qual a família de Heloísa é mostrada em toda a sua devassidão e impotência, embora mantendo a pose, mas aceitando a nova ordem e se associando a Abelardo I. Além disso, Abelardo I financia milícias de direita contra a ascensão da esquerda e o Americano é apresentado como dono de tudo e de todos – sendo Abelardos e seus iguais apenas seus feitores, bem resolvidos nessa condição. Temas como o imperialismo e a aliança de classes estão em primeiro plano, mostrados juntamente à degradação de toda e qualquer idealização da família – burguesa ou aristocrata. Não há, como se vê, sequência com algum conflito que venha do ato anterior, nem que apareça nesse. Os conflitos são coletivos, de classe, vistos a partir de cima (não dos oprimidos), com a desfaçatez de quem sabe estar seguro com seu comportamento inaceitável. Os discursos mais inaceitáveis são expressos sem pudor e com desdém. Em suma, são conflitos que não se configuram como conflitos: apenas o seriam para os que estão explorados e oprimidos, mas eles estão ausentes. Essa elite brasileira sabia – e sabe – como aniquilar seus adversários. Resta a sucessão de cenas dizendo mais do mesmo.

Oswald é consequente com essa ruptura completa com o regime do conflito e da contradição; estamos no campo da conciliação e do conchavo, das alianças as mais espúrias. Não é à toa que o terceiro ato se inicia já com a crise de Abelardo I instalada: ele foi roubado e está falido. Já aconteceu, não diante de nossos olhos. Antes de ser posta, já estava concluída. Abelardo I sabe que foi Abelardo II o autor do roubo, e desmascara o mesmo quando ele aparece, mas não luta para retomar o que lhe pertencia: antes aceita o destino e prepara sua

própria morte, triunfal – que materializa a máxima de que tudo precisa mudar para que nada mude. Ele morre, mas tudo fica na mão de Abelardo – na mesma classe. E Heloísa (que chora copiosamente, se descabela exageradamente etc.) será de Abelardo, pois isso é clássico. Ou seja, o conflito dramático cerrado – que poderia ser a preparação do roubo, a sua efetivação, a fuga, a investigação, a descoberta aterradora de que o assaltante é seu assessor, depois a luta por reaver o roubado, a crise no casamento e com a família da noiva, o enfrentamento entre os Abelardos, a morte de um pelo outro – é inviabilizado completamente, frustrado, tolhido de nossas aspirações dramáticas. O roubo já aconteceu, sem que o tenhamos acompanhado, e sua consequência não é a luta de Abelardo por reaver seus bens, mas sua aceitação completa do ocorrido. Com isso, Abelardo I impede qualquer identificação, empatia, mas sim referenda a vitória de sua classe. Não há nada parecido com a responsabilidade trágica, que faz os personagens aceitarem sua queda apesar de inconscientes quando cometeram suas faltas, e sim a paródia disso. Abelardo representa a classe burguesa, e essa saiu mais uma vez ganhando.

Vale mencionar, aqui, as dificuldades de encenação que esse quadro traz. Para uma encenação do *O rei da vela* (1937), era preciso mais do que atores que repartissem a mesma visão de Oswald. Era necessário que tivéssemos artistas que possuíssem recursos técnicos suficientes para administrar cada personagem de forma didática e sem emotividade, como pedia um teatro de tese em perspectiva épica, o que não havia na casa dos anos 1930. Sendo assim, é preciso pensar que a recusa da encenação de *O rei da vela* por Procópio Ferreira tem fundamento. Giuliana Simões (2010) faz uma análise sobre as recepções de algumas obras teatrais, inclusive a de Oswald de Andrade, e aponta: “quando lemos um texto, ou assistimos a um espetáculo teatral, não deixamos de lado as outras peças que já conhecemos [...]”. O que esclarece que a encenação da peça enfrentaria problemas pelo momento histórico-social de 30. A sociedade conservadora e moralista veria a obra com escândalo: “O patrimônio vivencial e cultural do indivíduo participa da compreensão da obra, contribui na decifração de signos com os quais o leitor se depara.” (SIMÕES, 2010, p.30)

A peça apresenta grande ruptura com os padrões da época, e coaduna com a pretensão oswaldiana e do Movimento Modernista: buscar um rompimento das regras que protegem a os interesses de uma classe, no caso a burguesa. E nesse intento, Oswald, um representante burguês legítimo, sabe como funciona dentro de sua classe e, tal qual o faz em suas outras obras, procura caminhos que desmascarem o que inutilmente a burguesia tentava ocultar e impor aos demais como modelo. O enredo é nada convencional, com uma curva dramática quase inexistente, pois em todos os momentos em que se vislumbre um início de conflito dramático, Abelardo I o

desmonta, ridicularizando-o, e essa impossibilidade de formação do conflito surge tantas vezes que ela mesma se torna um princípio organizador, às avessas, pois se constrói por uma sequência de supressões. Essa é a principal atribuição de Abelardo I, o que faz dele um personagem que continuamente narra a si mesmo, comenta as suas posições, distancia-se de si e das situações apresentadas – como um mestre de cerimônias, embora com funções muito mais complexas do que simplesmente apresentar atrações. Ele se mostra enquanto personagem, não só da peça, ou seja, da formalização estética, mas também da vida social brasileira – e aqui podemos identificar um item pronunciadamente caro ao teatro épico de Brecht, como vimos no quadro comparativo entre os gêneros dramático e épico apresentado no capítulo I.

Tal como um menino frente a um brinquedo que deseja conhecer sua engenharia, a peça é desmembrada e montada sobre outro prisma, com a proposta de ser um teatro didático. Seu texto teatral apresenta as instituições e as pessoas da maneira que ele as perceba na realidade, e não como elas gostariam de serem vistas – e não apesar, mas talvez por causa mesmo do exagero, que faz ver melhor. O lado de jornalista e crítico de Oswald se apresenta como o olhar de um observador do mundo que o cerca. Tal estrutura não seria exclusiva de *O rei da vela*. Segundo Simões (2010, p.31), *Dom Quixote*, de Cervantes, apresenta-se de início como romance de cavalaria, mas faz do seu personagem principal uma paródia. E sobre a obra oswaldiana, ela diz:

O mesmo procedimento pode ser observado em Oswald de Andrade quando, em sua peça *O rei da vela*, apresenta discursos típicos da “peça de tese”, gênero cultivado no teatro brasileiro do final do século XIX, para, na sequência da obra, desfazer qualquer semelhança com esta forma dramática. (SIMÕES, 2010, p. 31-32).

Logo, a nosso ver, a peça realiza uma dialética com seu tempo, materializando as contradições que são o substrato de seu contexto histórico, trabalhando com as limitações da época (e indo mesmo além delas), no que podemos chamar um teatro épico-dialético brasileiro – de modo algum idêntico a Brecht, pois espinafra num nível incomparável. O fato dele, Oswald, querer ser encenado por Procópio Ferreira, um ator consagrado pelo público daquele momento histórico, como Abelardo I, parece-nos dizer algo mais do que a preocupação de garantir uma bilheteria robusta – o que era garantido em peças anteriores encabeçadas por Procópio. Era preciso garantir que o povo se prontificasse a ir ao teatro para ali ser “reeducado”: conseqüentemente, a ruptura com o conhecido não poderia ser total.

A necessidade de uma obra teatral que, além de criticar, pudesse educar parece-nos que vai ao encontro do que Oswald entendia como o comunismo. A classe operária precisava se ver

explorada, precisava concluir que está equiparada à mercadoria; a classe burguesa, longe de demagogias, precisa saber que suas riquezas são fruto de apropriação do trabalho alheio. O sistema capitalista produz a alienação dos dois lados. Desta forma, todo elemento alienador deve ser desmascarado, visando a construção de uma arte concebida para uma função social formadora. Assim, a inovação formal precisa se dar de modo a não perder completamente a legibilidade, para não se tornar um exercício formal inócuo, podendo até mesmo ser acusada de elitismo; muito embora a saída não possa ser a adesão incondicional às formas consagradas, pois isso seria se esquecer do caráter histórico das formas, e da ideologia presentes nelas, caso que recairia em outro tipo de formalismo. Oswald, ao que parece, estava a par dessas questões decisivas, posto que elas sejam fundamentais para uma peça como *O rei da vela*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente.*<sup>16</sup>

Romper com um cenário relativamente estável, propondo e efetivando mudanças pode conduzir a múltiplos caminhos. Ao longo desta dissertação, procuramos mostrar que a literatura dramática de Oswald de Andrade nos anos 1930 não seguiu um receituário pronto ao devorar e deglutir (termos utilizados por ele) outras formas, assuntos e materiais. Ele não se limitou a imitar, e sim a produzir com uma preocupação de formar um teatro de cunho nacional com elevado nível estético. Oswald procurou, por meio de uma atitude por assim dizer antropofágica, revisitar o que havia de melhor (e de pior) no teatro no Brasil e no mundo. Dentro de suas limitações e idiossincrasias, seu olhar e sua elaboração estética únicos passaram pelo utópico (quase ingênuo, mas não inocente), pelo alegórico, pelo choque frontal, pelo popular, pelo farsesco. Ele tinha uma capacidade inigualável de jogar luzes novas em qualquer material que procurasse dar expressão, com muita atenção para mostrar (o verbo é esse mesmo, atitude de narrador) com clareza o seu ponto de vista – pois nunca fugiu de se colocar. Não importa o assunto, sua obra requer distância para apontar, dedo em riste, o vazio e escárnio dos discursos de poder – seja presente em uma forma como o melodrama ou a ópera, seja pela ridicularização e paródia de uma elite que explora sem pudor. Essa atitude, digamos, épica, marca sua poesia, sua prosa, seus textos teatrais – e acreditamos que isso tenha sido um dos objetivos alcançados dessa dissertação: de nosso lado, mostrar essa operação de desmonte, desconstrução, de crítica, atitude modernista e oswaldiana por excelência. O teatro é um lugar dos mais relevantes para trabalhar essa perspectiva em Oswald, pois as suas três peças da década de 1930 o fazem, cada qual à sua maneira.

Desta forma, fica evidente a importância de se estudar a dramaturgia de Oswald de Andrade. Há muitos elementos interessantes: o fato de se utilizar do que chamamos de teatro épico é óbvio, menos por sua força normativa e mais por sua capacidade de fazer os objetos falarem – o que também, esperamos, a dissertação tenha desenvolvido. Como vimos, suas peças dos anos 30 não podem ser avaliadas dramaticamente. Podemos afirmar isso olhando

---

<sup>16</sup> ANDRADE. Oswald. **Estética e Política**. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992, p.45.

especificamente seus procedimentos estéticos: a fragmentação, o uso da paródia, a criação do personagem pelo seu (auto) desnudamento, pela falta de conflitos intersubjetivos etc, que nos oferecem um enriquecimento e uma inovação para o teatro de seu tempo – embora, não tendo sido encenado, restringiu-se à leitura dos pares, tornando-se um momento representativo para o teatro nacional (leia-se, para a cena) depois da antológica encenação de Zé Celso, em 1967. Essa encenação, embora fuja ao recorte dessa dissertação, precisa ser mencionada para comprovar o potencial crítico e inovador do texto dramático oswaldiano, o que desde então está fora de dúvida. Aliás, facilita a discussão sobre a atualidade da literatura dramática de Oswald, pois não há como falar do teatro brasileiro dos anos 1960 em diante sem passar pelo *O rei da vela* – o que, evidentemente, também depende do texto.

Porém, é preciso ver todo este cenário com os olhos no contexto da época, que envolvia o governo de Vargas (a partir de 1937, a ditadura do Estado Novo), toda uma construção social, política e econômica complexa, a distância (física e histórica) da revolução russa, além do nosso contexto teatral então: no âmbito estético, encontrávamo-nos atrasados em comparação ao que ocorria na Europa e nos Estados Unidos.

Percebe-se o atraso do nosso teatro na época por apresentar uma formação rígida, presa a concepções prévias ao surgimento do naturalismo, no final do século XIX europeu. Havia pouco espaço para mudanças e, mesmo com tentativas como as de Oswald e de outros anteriores a ele, só poderemos falar em sistema teatral brasileiro bem depois dos anos 1930. Partindo dessa avaliação, outro ponto que nos interessou nesta dissertação foi compreender como Oswald traz para primeiro plano, em sua dramaturgia, uma preocupação com a relação entre arte e sociedade. Em um momento político, social e econômico conturbado, a arte também procura novas formas para dar conta da mudança de perspectivas no campo histórico. Isso fomentou, na Europa, movimentos estéticos no teatro como o naturalismo, o simbolismo, o expressionismo, o teatro épico – que, no final do século XIX, não fariam sentido em um Brasil que só então (final do XIX) abolia a escravidão, tornava-se república e procurava modernizar sua economia. Oswald tinha plena consciência, portanto, nessa relação entre arte e processo social, que se traduz pelo desejo de ver a matéria social penetrar a obra de arte, ganhando nível formal, à procura de um teatro engajado, que vá além do que exige o mercado, do mero entretenimento. Ele busca um teatro que fomente novas formas, para dar conta dos novos conteúdos coletivos e sociais. Do outro lado, temos o quadro estético. A pesquisa deixou claro que o dramaturgo busca incessantemente dialogar com o contexto teatral seu contemporâneo. Por exemplo, sua tentativa de que Procópio Ferreira, o ator e empreendedor teatral mais famoso



da época, encene *O rei da vela*, indica que nenhuma frente estava de antemão negada por ele. A peça em questão é dedicada ao casal Moreyra, que tinha projetos teatrais modernizadores. Há também traços do teatro de tese, cujo modelo era então Joracy Camargo e seu *Deus lhe pague*, de enorme sucesso. Mas se engana quem inferir daí que Oswald procurava o sucesso das bilheterias apenas: queria o contato com o público para participar do debate público na esfera que conhecia, a artística, que em sua visão não era alheia aos demais campos da vida social, como a política, a economia, a organização social. Ou seja, não fazia arte elitista, nem se dobrava às exigências do mercado: seu teatro era formativo. Outros diálogos são realizados, por exemplo com o Teatro de Revista, que se estendeu pelo século XX. Em *O rei da vela*, no entanto, ele faz uma caricatura da mesma, mantém como sempre distância crítica. Se a Revista então aceitava fazer da mulher um objeto sexual, com danças ao estilo Can-Can (como atualmente as propagandas de cerveja), Oswald subverte tudo isto. Nessa peça, a sexualidade não leva ao espectador uma cena composta por mulheres lindas e seminuas, esperando trazer público com isso. Pelo contrário, mesmo a obscenidade e licenciosidade erótica dos personagens não reproduz os estereótipos. Ele passa em Revista a hipocrisia e falência de nossa elite e, daí, das instituições que ela constrói para se manter no poder. Isso mostra a operação de paródia formal, que precisa ser lida como crítica. Ele altera a Revista para uma tomada reflexiva sobre a sociedade burguesa e suas convenções.

Em suma, tanto no contexto político e histórico quanto na luta por novas estéticas Oswald manifesta um esforço para apresentar uma nova função social para a arte, e é com essa visão que se vê a relação que ele faz com os gêneros contemporâneos ou do passado brasileiro.

O que concluímos e aprendemos com *O rei da vela* é que, muitas vezes, os processos de naturalização da opressão e da injustiça atua como legitimador de uma dada situação, seja no capitalismo seja na cultura brasileira. Que a “deformação” que esta pesquisa se intentou a fazer nos leve o que *O rei da vela* nos revelou sobre os aspectos da realidade dos anos 30 e nos faz refletir sobre nossa atualidade. Porque é preciso um posicionamento claro frente ao sistema social, econômico e político para não mais se ouvir a voz de Abelardo I: “O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. Ia ser pior do que fui. E mais precavido. A neurose do lucro!” (ANDRADE, 1976, p. 118).

## REFERÊNCIAS

- AGUENA, Paulo. **O surgimento do movimento sindical no Brasil**. Disponível em: <<http://www.pstu.org.br/o-surgimento-do-movimento-sindical-no-brasil/>> Acesso em 22 abr. 2017.
- ALVES, Lourdes Kaminski e PASCOLATI, Sonia. **A antropofagia crítica de Oswald de Andrade**. In: GOMES, André Luís e MACIEL, Diógenes André Vieira, **Penso Teatro: dramaturgia, crítica e encenação**. Vinhedo: Editora Horizonte. 2012, p.98-113.
- AMADO, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Edição 34. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 270.
- ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Edição 16. São Paulo: Martins, 1978, p. 81-82.
- ANDRADE, Oswald de. **Poesias Reunidas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971, p. 171.
- \_\_\_\_\_. **Do Pau- Brasil à Antropofagia e às Utopias, manifestos, teses de concursos e ensaios**. Edição 2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Ponta de Lança**. São Paulo: civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. **Serafim Ponte Grande**. São Paulo: Círculo do Livro, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Estética e Política**. Organização Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- \_\_\_\_\_. **Um homem Sem Profissão**. São Paulo, Globo, 2002.
- \_\_\_\_\_. **O Santeiro do Mangue e Outros Poemas**. São Paulo, Globo, 2012.
- ANDRADE, Oswald; GALVÃO, Patrícia. **O homem do povo**. Coleção completa e fac similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patrícia Galvão (Pagu). São Paulo: Globo, 2009.
- ANDRADE FILHO, Oswald. **Dia Seguinte & Outros Dias**. São Paulo: Códex, 2004.
- ARAÚJO, Nelson. **História do Teatro**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia, 1991, p.129.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Coletados por Siegfried Unseld. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1978, p.1-23.
- BOLOGNESI, Mário Fernando. **Palhaços**. Edição 3. São Paulo: UNESP, 2003.

BONNICI, Thomas. *In* BONNICI, T. **Pós-colonialismo e literatura: estratégias de leitura**. Edição 2, revista e ampliada. Maringá: Eduem, 2012.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013, p. 323-367.

BRAGA, Cláudia. **A Retomada da Comédia de Costumes**. In: FARIA, Roberto João e GUINSBURG, J. **História do teatro Brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP. 2012, p.403-417.

BRANCO, Carlos Mateus da Costa Castello. **A Dimensão Política do Teatro de Oswald de Andrade ou O reduto de um intelectual marginalizado na década de 30**. 2011, 113f. Dissertação de Mestrado: Universidade de Brasília, Brasília: 2011.

BRITO, Rubens José Souza. **O Teatro Cômico e Musicado: Operetas, Mágicas, Revistas de Ano e Burletas**. In: FARIA, João Roberto (direção) **História do teatro brasileiro, vol. I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX**. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC, 2012, p. 219-233.

CACCIAGLIA, Mario. **Pequena história do teatro no Brasil (quatro séculos de teatro no Brasil)**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

CAMARGO, Joraci. **Deus lhe pague, Figueira do inferno, Um corpo de Luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 1-53.

CANDIDO, Antonio. **"Os dois Oswalds" e Oswald, Oswald, Oswald em Recortes**. Edição 3. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

\_\_\_\_\_. **Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade**. In: **Vários escritos**. Edição 4. São Paulo: Duas Cidades; Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 57-87.

\_\_\_\_\_. **Uma entrevista-aula com Antonio Candido na FLIP 2011**. [06/07/2011]. **Paraty: Prosa - O Globo. Entrevista concedida a Miguel Conde**. Disponível em: <<http://blogs.oglobo.globo.com/prosa/post/uma-entrevista-aula-com-antonio-candido-na-FLIP-2011-390689.html>> Acesso em 22 abr. 2017.

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, J. Aderaldo. **Presença da literatura brasileira: história e crítica**. Edição 16. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012, pp. 1-37 e 76-102.

CARBONI, Florence; MAESTRI, Mario. **A linguagem escravizada**. Edição 3. São Paulo, Editora Expressão Popular, 2012, p.9-15.

CARVALHO, Sérgio. **O Drama Impossível. Teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade**. 2002, 234f. Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, São Paulo: 2002, p. 125-174.

\_\_\_\_\_. **Ópera dos vivos** – estudo teatral em quatro atos da companhia do Latão. São Paulo: Outras expressões, 2014.

COMBES, Francis. **Maiakóvski: O farol que era uma poeta** in MAIAKÓVSKI, Vladimir, São Paulo: Editora Martin Claret, 2007, p. 11-23.

COSTA, Eliene Benício Amâncio Costa. **Um Estudo das Comédias Mágicas O Chico e o Diabo e os irmãos Jogadores, de Benjamim de Oliveira.** In **REPERTÓRIO: Teatro & Dança** - Ano 13 - Número 15 - 2010.2, p. 111-128. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/5218/3768>. Acesso em 24 jan. 2018.

COSTA, Iná Camargo. **A Comédia Desclassificada de Martins Pena.** In: **Sinta o drama.** Petrópolis: Vozes, 1998, p.125-156.

\_\_\_\_\_. **A dramaturgia modernista em 22.** Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25423>. Acesso em 21 de abr/2018.

\_\_\_\_\_. **A hora do teatro épico no Brasil.** Edição 2. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COSTA, Maria Cristina Castilho. **Censura, Repressão e Resistência no Teatro brasileiro.** Organizado por Maria Cristina Castilho Costa. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.

EAGLETON, Terry. **Ideologia.** São Paulo: UNESP, Boitempo, 1997.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Flávio de Carvalho. Disponível em <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em 26/01/2018.

ENGELMANN, Sula Andressa. **Aspectos da modernização do teatro brasileiro em *Café* (1933/42) e em *A Moratória* (1954): formalização estética da crise de 1929/30.** 2017, 166f. Dissertação de Mestrado: Universidade Estadual de Maringá, Maringá: 2017.

EVARISTO, Conceição. **Da grafia-desenho da minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita.** In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

FARIA, João Roberto. **A Dramaturgia Realista.** In: FARIA, Roberto João e GUINSBURG, J. **História do teatro Brasileiro.** Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP. 2012, p. 216-218.

FARIA, João Roberto. **O teatro realista no Brasil: 1855-1865.** São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1993.

\_\_\_\_\_. **Ideias teatrais: o século XIX no Brasil.** São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2001.

FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Trianon: forças da ordem X forças da desordem.** 2004, 282 f. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo.

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade, biografia.** Edição 2. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. **Palhaço da Burguesia**. São Paulo: Polis, 1979.

GARDIN, Carlos. **O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da Ação Teatral ao Teatro de Ação**. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

JACKSON, Kenneth David. **A Prosa Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Elos, 1978.

KIST, Ivete Susana. **A Tragédia e o Melodrama**. In: FARIA, Roberto João e GUINSBURG, J. **História do teatro Brasileiro**. Volume 1. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP. 2012, p.75-94.

LAFÉTA, João Luiz. **1930: A Crítica e o Modernismo**. Edição 34. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

LEITES, Wallisson Rodrigo e ALVES, Lourdes Kaminski. **Dos manifestos à linguagem do teatro: O rei da vela e A morta, de Oswald de Andrade**. Revista Fronteira Z- PUC-SP, nº 12 – Junho de 2014 Disponível em: <file:///C:/Users/root/Downloads/Dialnet- Os ManifestosALinguagemDoTeatro-5648241.pdf>. Acesso em 02 de fevereiro de 2018.

LEVIN, Orna Messer. **Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano**. 1995, 204f. Tese de Doutorado: Universidade Estadual de Campinas, São Paulo: 1995.

\_\_\_\_\_. **O Teatro dos Escritores Modernistas**. In: FARIA, Roberto João e GUINSBURG, J. **História do teatro Brasileiro**. Volume 2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP. 2013, p.21-42.

LOVELOCK, William. **História Concisa da Música**. Edição 2. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.189-201, 237-248.

MAGALDI, Sábato. **O Cenário no Averso**. São Paulo: Perspectiva, Coleção Elo 10, 1991.

\_\_\_\_\_. **Teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo: Global, 2004.

MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. **Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)**. Edição 2. São Paulo: Editora SENAC, 2001, p. 1- 187.

MELAMED, Michel. **Regurgitofagia** in RUFFINELLI, Jorge; CASTRO ROCHA, João Cezar de (Org.). **Antropofagia Hoje?** São Paulo: Realizações, 2011, p. 65-70.

MERISIO, Paulo. **O Circo-teatro**. In: FARIA, João R.; GUINSBURG, Jacó. (Dir) **História do teatro Brasileiro**. Vol2. São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2013, p.433-445.

MILARÉ, Sebastião. **Batalha da Quimera**. São Paulo: Funarte, 2009.

MIRANDA, Antonio Carlos Monteiro de. **Clow e corpo sensível: diálogos com a educação física**. Curitiba: Appris, 2016, p. 1-36.

MOREYRA, Álvaro. **ADÃO, EVA e outros membros da família**. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 1999.

NASCIMENTO, Moisés. **Comédias e costumes: Apontamentos sobre o teatro de Martins Pena.** In: **Questão de Crítica. Revista eletrônica de críticas e estudos teatrais.** São Paulo: Vol. II, número 12, 2009, ISSN 1983-0300. Disponível em <http://www.questaodecritica.com.br/2009/02/comedias-e-costumes/>. Acesso em abril de 2018.

NUNES, Benedito. **Antropofagia ao alcance de todos.** In: **ANDRADE, O. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972. p. 57.

\_\_\_\_\_. **Oswald Canibal.** São Paulo: Perspectiva, Coleção Elos, 1979.

PASCOLATI, Sonia Aparecido Vido. **Operadores de Leitura do Texto Dramático.** In: BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lucia Osana. (Org.) **Teoria Literária: abordagens e tendências contemporâneas.** Edição 3 revisada e ampliada. Maringá: Eduem. 2009, p.93-112.

PENA, Martins. **Comédias de Martins Pena.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1966, p. 7-24, 65-84.

PEIXOTO, Fernando. **Especial: Teatro Oficina.** Org. Fernando Peixoto. Revista Dyonisos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/ SEC – Serviço Nacional de Teatro, Janeiro de 1982. N.26.

PRADO, Décio de Almeida, **O teatro brasileiro moderno,** São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 9 – 38.

PRADO, Ricardo. **A Origem da Ópera, por Ricardo Prado** – Philos TV. Em <https://youtube/gPxN80JL9y0>, acesso em 04/11/2017.

RIPELLINO, A.M. **Maiakóvski e o Teatro de Vanguarda.** Edição 2. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o Teatro Épico.** São Paulo: Perspectiva, 2012, p. 1-50.

RUFINELLI, Jorge; ROCHA, João Cezar de Castro. **Antropofagia Hoje? Oswald de Andrade em Cena.** São Paulo. É Realizações Editora, 2011.

RUIZ, Roberto. **Hoje tem espetáculo? As origens do circo no Brasil.** Rio de Janeiro: Inacen, 1987, p. 14.

SANT'ANNA, Affonso Romano. **Paródia, Paráfrase & Cia.** 7ª Edição. São Paulo: Editora Ática, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **Nacional por subtração.** In: **Ideias Fora do Lugar.** São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012, p. 81- 101.

SILVA, Erminia. **Arthur Azevedo e a teatralidade circense**. In: **Sala preta. Revista de Artes Cênicas**. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes - USP - número 6, 2006, ISSN 1519-5279, pp. 35-44

SILVA, Marisa Corrêa. **Sobre Literatura e Outras Coisas Boas**. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

SIMÕES, Giuliana. **Veto ao modernismo no teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 2010.

SZONDI, Peter. **Teoria do Drama Moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas- SP: Pontes. Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

\_\_\_\_\_. **Não adianta chorar: Teatro de Revista brasileiro... Oba!**  
Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

**Teatros do Centro Histórico do Rio de Janeiro**, disponível em <http://www.ctac.gov.br/centrohistorico/TeatroXPeriodo.asp?cod=75&cdP=19>. Acesso em 22 de abr. de 2018.

TEATRO OFICINA. **Uzyna Uzona**. Disponível em: < <http://teatroficina.com.br/uzyna-uzona> >. Acesso em 24 out 2017.

TONI, Flávia. Camargo. **Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada**. São Paulo, 2004. 262f. Tese (Livre-docente). Universidade de São Paulo, 2004. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/livredocencia/31/tde-13052013-145910/es.php>> Acesso em: 06 de maio de 2018.