



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Programa de Pós-Graduação em Literatura

A DIMENSÃO POLÍTICA
DO TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE
ou
O reduto de um intelectual marginalizado na década de 30

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre conferido pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura, do Instituto de Letras da Universidade de Brasília, sob a orientação do Professor Dr. André Luis Gomes.

Carlos Mateus da Costa Castello Branco
Brasília 2011

Carlos Mateus da Costa Castello Branco

Brasília 2011

A DIMENSÃO POLÍTICA

DO TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE

ou

O reduto de um intelectual marginalizado na década de 30

Julho/2011

**A DIMENSÃO POLÍTICA
DO TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE**

ou

O reduto de um intelectual marginalizado na década de 30

BANCA EXAMINADORA

**Dr. André Luis Gomes
(presidente)**

Dra. Luciana Hartmann

Dr. Augusto Rodrigues

**Dra. Maria Isabel Edom Pires
(Suplente)**

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Pedro e Jandira, e a toda a família pelo suporte indispensável.

À Raquel pelo companheirismo durante o mestrado e por ser minha coautora na chegada do Pedro, nosso filho, também razão deste trabalho.

Agradeço especialmente ao meu orientador, André Luis Gomes, que além da enriquecedora e competente orientação, ao longo desses anos de trabalho me ensinou a crescer academicamente com seriedade.

À Marisa Veloso por preciosa interlocução e leitura crítica que possibilitou novo fôlego ao trabalho. À Maria Isabel Edom Pires por ter me apresentado, ainda na graduação, o universo oswaldiano. Às professoras Ana Laura e Elizabeth Hazin, pois a admiração que tenho por elas é fonte inspiradora para o mergulho no universo literário. Ao prof. João Vianney pelo incentivo acadêmico. À professora Luciana Hartmann e prof. Augusto Rodrigues pela disponibilidade e enriquecimento do trabalho quando da qualificação. A todo o corpo docente da Pós-Graduação em Literatura pelas disciplinas ministradas. Ao Marcos Bagno pela visão engajada que me apresentou no âmbito das letras de um modo geral. À Luísa Carneiro Freitas, pelas sessões de fortalecimento psicológico que permitiram o oxigênio necessário para o trabalho. A todo o pessoal da secretaria do Departamento de Teoria Literária e Literaturas, um enorme agradecimento pelo apoio ao longo do projeto. Aos amigos e colegas de pós-graduação pelas interlocuções e compartilhamento das angústias. À turma do Teatro e, finalmente, a todos os amigos que vivem e viveram comigo esta jornada.

Muito obrigado!

RESUMO

Este estudo analisa o teatro de Oswald de Andrade sob o aspecto da dimensão política a partir do contexto de escritura das peças, da atuação intelectual do dramaturgo e da dialética entre política e arte que está presente nas peças, em que a tônica é o discurso da luta de classes, aspecto que determina a própria natureza da obra, levando-a e a seu autor à marginalização, principalmente no campo intelectual da década de 30 no Brasil, o que faz com que suas peças não sejam encenadas naquele momento. O teatro de Oswald de Andrade já soma uma considerável fortuna crítica e, neste sentido, apresentamos uma releitura de parte dessa crítica sobre a obra estudada a fim de com ela dialogar e somar, analisando a construção de algumas personagens a partir da articulação e posicionamentos políticos afirmados em suas falas, bem como percebidos em suas ações.

PALAVRAS-CHAVE: Oswald de Andrade, Teatro Político, personagens oswaldianas.

ABSTRACT

This study analyzes Oswald de Andrade's theater under the political dimension's aspect, from the context of writing plays in the intellectual playwright's performance and the dialectic between art and politics, that's present in plays, on which the root is the discourse of class struggle, aspect that determines the own work's nature, taking it and its author to marginalization, mainly in the intellectual field of the 30's in Brazil, what makes his plays aren't staged at that time. The Oswald de Andrade's theater adds up a considerable fortune criticism, and, in this sense, we present a rereading part of this criticism. About the studied novel in order to talk and add, analyzing the construction of some characters, from the junction and political position, affirmed in his speeches, as well as realized in his actions.

KEY-WORDS: Oswald de Andrade, Political Theater, Oswald's Characters.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	6
1. HOMEM DE TEATRO?.....	8
1.1 O contexto da criação teatral de Oswald.....	21
1.2 Com quem dialogava Oswald.....	28
2. OSWALD: LITERATURA, TEATRO E POLÍTICA.....	33
2.1 Teatro político:.....	35
3. RECEPÇÃO E REVISÃO CRÍTICA.....	45
3.1 Chumbo grosso!: uma revisão necessária.....	48
3.2 Teatro utópico dos anos 30 e a <i>praxis</i> dos anos 60.....	56
4. A CONSUMAÇÃO POLÍTICA NA DRAMATURGIA DE OSWALD....	60
4.1 O Antropófago político: Abelardo I em <i>O Rei da Vela</i>	60
4.2 <i>O Homem e o Cavalo</i> : o movimento rumo à revolução.....	77
4.3 O drama do poeta político em <i>A Morta</i>	92
4.4 <i>Panorama do Fascismo</i> : a multidão desvairada.....	96
CONCLUSÃO.....	102
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	105
ANEXOS.....	109

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem por objetivo analisar a dimensão política de algumas das peças teatrais de Oswald de Andrade e constitui a dissertação de mestrado, requisito parcial para obtenção do título de Mestre junto ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília. As peças eleitas foram *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta* e *Panorama do Fascismo* (pequeno discurso fictício), por apresentarem fortes características de apelo político no campo do teatro engajado. O trabalho se divide em quatro partes.

Na primeira parte, discuto a atividade intelectual e política de Oswald em seu tempo, levando em consideração o teatro que produziu, entendendo-o como parte da construção do seu pensamento sobre o país e sobre a própria arte. Os aspectos ideológicos do autor também serão considerados, principalmente, quando observarmos a vinculação das idéias marxistas com o seu fazer teatral. Nesta fase se verifica a dimensão de sua militância política, bem como sua reflexão sobre a importância da própria obra na busca pela construção do teatro nacional.

Na segunda parte, apresento algumas teorias acerca do Teatro Político, principalmente do ponto de vista do crítico Eric Bentley, que dimensiona o real poder transformador político do teatro. Também será apresentado parte do pensamento de Erwin Piscator, idéias extraídas do *Teatro Político*, no qual o autor reflete sobre a realização de suas atividades teatrais na Alemanha. O foco não é o pensamento de Piscator em si, muito menos a interpretação das peças e das montagens que dirigiu, mas o que podemos aproveitar de suas reflexões para melhor interpretar o teatro de Oswald. Além disso, explico o porquê da opção de análise do texto teatral e não das montagens das peças, apesar de, ocasionalmente, me referir à montagem de *O Rei da Vela*, dirigida por José Celso Martinez Corrêa em 1967.

Na terceira parte, o estudo é voltado para a revisão da crítica sobre a obra teatral de Oswald de Andrade. Pretendo definir alguns alinhamentos do meu ponto de vista com os de alguns estudiosos, entre eles: Carlos Gardin, José João Cury e Orna Messer Levin, bem como discutir a validade de algumas opiniões já consolidadas como as de Iná Camargo Costa, Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi sobre o teatro oswaldiano. Nesse sentido,

proponho uma nova abordagem analítica com o objetivo de ressaltar o valor literário do teatro oswaldiano.

Na parte final, apresentarei os textos teatrais estudados, bem como a análise de algumas personagens desse teatro, enfatizando como o dramaturgo as concebe de forma estratégica, a fim de discutir e apresentar questões políticas de sua época. A partir desse prisma, a intenção é trazer uma nova perspectiva sobre o teatro de Oswald de Andrade, ao mostrar como os personagens se articulam nas peças. Acredito que esse olhar pode revelar como Oswald molda seus personagens política e ideologicamente e o quanto estes guardam relação com a ideologia do próprio autor.

Capítulo I

HOMEM DE TEATRO?

Se Antonio Candido escreve sobre “Os dois Oswalds” em *Recortes* (2004), vamos falar em vários Oswalds para verificar até que ponto podemos dizer que o nosso personagem principal foi também um homem de teatro. Tentaremos nos apropriar do antropófago da forma mais ampla possível, sem deixar, contudo, de compreender o quão importante foram as demais faces de um cidadão brasileiro nascido no final do século XIX e que esteve em cena durante a primeira metade do século XX. Muito se escreveu sobre a obra, desse que foi uma das figuras mais interessantes para o desenvolvimento da arte moderna brasileira. Muito se especulou, muito se exagerou e muito se subestimou a seu respeito. Lembrado como o piadista de plantão, satírico, com a ponta da lança pronta para espetar quem quer fosse necessário. Tal fato se dá não só pela verve humorada de seus escritos literários, crônicas, artigos e cartas, como também por achincalhar nomes públicos, como faz com o Sr. Lindolfo Collor, então Ministro do Trabalho, referindo-se a ele como “Sinistro do Trabalho”. (Fonseca, 2007, p.234)

O que poucos lembram é que a piada trazia em si um comprometimento maior, a luta pela libertação da arte dos velhos padrões reacionários e ultrapassados que já não mais poderiam contribuir plenamente com a evolução da arte e da sociedade brasileira. No entanto, tomemos com a devida seriedade o que ao escritor em questão é muitas vezes atribuído apenas como uma brincadeira de mau gosto. Tal fato pode servir como motivo depreciativo não só da imagem de Oswald, mas também de sua obra.

Em Oswald não há piada vazia, humor pelo humor, o que há é velocidade em estilizar de forma cômica um fato sério, lançando mão da paródia e da sátira como principais recursos. Antonio Candido nos lembra a importância do papel do humor no modernismo brasileiro, ao discorrer sobre o assunto no texto “Os dois Oswalds” em *Recortes*:

Na literatura brasileira de nossos dias há notória e lamentável decadência do humor, que agora só é cultivado pelos humoristas propriamente ditos, deixando de ser a brilhante senha que foi para tantos escritores avançados do período entre as duas guerras. É o caso, por exemplo, das vanguardas dos

últimos decênios, que são compenetradas e sem graça, porque se levam a sério demais; e isso pode ser um perigo na vida intelectual.

Com os modernistas de 1922 era diferente, e nenhum deles mais do que Oswald usou o “claro riso” como ingrediente libertador, que nele foi também condição de excelência. Sempre que pôs de lado o humor, na **Trilogia** ou no *Marco Zero*, a tensão baixou, e do Oswald rebelde e criador desprendeuse um surpreendente Oswald sentimental, bem menos certo (2004, p.41).

Para Candido, o humor de Oswald é responsável pela tensão que há na obra, atribuindo a essa característica de Oswald como sendo um dos elementos que trazem força ao seu texto, tanto é que percebe que quando o humor está ausente a obra de Oswald, este acaba tendo um cunho mais sentimental do que crítico. Tal reflexão é fundamental para a compreensão da obra estudada, pois por esse ângulo o humor de Oswald se torna elemento enriquecedor e não depreciativo.

Oswald assumiu a postura do intelectual, não o de gabinete, nem o teórico, mas o intelectual ativo, engajado, contraditório, crítico-irônico. A tentativa consciente de produzir e fazer parte da arte e também entregar-se como fruto do processo de constituição da cultura brasileira pode ter sido o maior valor desse artista. Não apenas analisava a sociedade, mas também pretendia transformá-la de acordo com sua postura radical. E o interessante é ater-se à palavra “transformar”, porque de fato a transformou. Se em 22, podemos afirmar que a arte moderna brasileira é resultado de um esforço coletivo intencional e não mero acidente evolutivo, pois para que a Semana de Arte Moderna ocorresse foi necessário o propósito de artistas e pessoas da elite brasileira, que conscientemente se dispuseram a mudar o rumo das artes nacionais, podemos afirmar também que esta revolução é marcada profundamente pela atitude de Oswald, que personifica a modernidade, imprimindo-a em sua obra e em sua biografia. Nesta última não apenas para ilustrar, mas como elemento de compreensão do fazer artístico do escritor, pela questão específica de que Oswald não era um analista hermético, mas era um artista exposto a tudo e a todos. É como se vida e obra fossem inseparáveis, pois uma está presente na outra constantemente.

Talvez seja possível apagar a biografia de Machado de Assis e entender sua obra, mas não podemos dizer o mesmo sobre Oswald, como disse Rudá de Andrade, filho de

Oswald, em carta¹ dirigida ao crítico Antonio Candido, “Creio que a obra de Oswald não pode ser estudada desvinculada de sua vida” (Candido, 2004, p.63). Mas, vamos procurar nos ater à visão sistêmica desse artista que seria capaz de achar justificativa para todos os seus arroubos.

Oswald fez parte de vários grupos de intelectuais, que, como veremos adiante, foram seus pares num momento e seus contestadores noutra. Tentaremos explicar mais conceitualmente, a partir das noções de Pierre Bourdieu sobre o campo da produção erudita, as atitudes que o separavam de colegas, que de parceiros passavam a contestados.

Podemos recorrer a algumas obras para exemplificar momentos distintos da trajetória literária de Oswald. Em todas elas é possível observar traços marcantes que compõem o seu trabalho. Em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é possível citar o seguinte trecho, fragmento do livro intitulado “3. Gare do Infinito”, que guarda relação com sua biografia:

Papai estava doente na cama e vinha um carro e um homem e o carro ficava esperando no jardim.

Levaram-me para uma casa velha que fazia doces e nos mudamos para a sala do quintal onde tinha figueira na janela.

No desabar do jantar noturno a voz toda preta de mamãe ia me buscar para a reza do Anjo que carregou meu pai. (1990, p.45)

O trecho acima serve para ilustrar não só a perda paterna, mas o forte vínculo com a mãe, principalmente no tocante às práticas religiosas ensinadas a Oswald por ela desde muito cedo. Na biografia que serve de fonte de informação no presente trabalho, que é o texto de Maria Augusta Fonseca *Oswald de Andrade: Biografia*², sem prejuízo de outras fontes biográficas³, a autora explora bem esse vínculo, que aparece em uma das obras de Oswald de forma irônica. *Em Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe*, fica a homenagem de Oswald e ao mesmo tempo a simbologia do que possa vir a significar uma relação mãe e filho e as consequências desta para o resto da vida do autor.

¹ 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 Duas Cidades\Ouro Sobre Azul (2004). Nessa carta Rudá confidencia 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.

² A 1ª edição é de 1990 pela Art Editora e a 2ª, utilizada neste trabalho, é de 2007, da Editora Globo.

³ O presente trabalho não se limitou ao texto biográfico citado como única fonte, haja vista o grande número de textos sobre o autor, no entanto, em termos de estudo dessa natureza, até o presente momento não há outro que o substitua ou faça concorrência, pois os outros textos são em geral de teor crítico à obra do autor.

Ainda em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é possível fazer a relação direta entre os relatos de viagem e o estilo do livro, uma espécie de diário em forma telegráfica, no qual João Miramar narra suas idas e vindas, inclusive à Europa, tal como tantas vezes fez Oswald.

Mas a grande importância dessa última obra é o ineditismo de sua forma. Inovava porque se propunha a realizar o ápice do experimentalismo literário. O romance é composto de 163 fragmentos, todos com título. A linguagem é totalmente inovadora para a época e se pararmos para pensar, ainda hoje não são muitos que a utilizam para escrever um romance, se é que é possível classificar a obra como romance. Parece que a forma tradicional da prosa ainda prevalece na atualidade, resguardadas as limitações dessa observação. Ora o texto traz diálogos, ora traz textos curtos sem a menor ligação formal com o anterior, como se a história fosse contada por meio de remendos, ora o narrador abre a possibilidade para a carta como forma de escrita. Enfim, o texto era vanguardista ao extremo.⁴

Já o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* constitui um símbolo no qual Oswald traça os princípios para sua arte e a arte brasileira, tentando vislumbrar o que há de nacional e cultural no Brasil. No *Manifesto Antropófago*, nacionaliza o calendário com o ano da deglutição do Bispo Sardinha como ano inicial. O Manifesto pode ser visto como uma experiência preparatória para a ação militante que toma vulto nos anos 30. *O Rei da Vela*, como veremos ao longo da dissertação, ilustra bem o aspecto ideológico do autor com a inovação na forma do texto dramático.

Se Sérgio Buarque de Holanda, Gilberto Freyre e Paulo Prado são nomes que figuram entre os mais importantes ensaístas do Brasil, Oswald de Andrade não é menos importante, pois o que ele fez ao longo de sua vida e obra foi tão ensaístico quanto o trabalho dos autores citados e se integrou ao seu próprio ensaio num projeto de construção da cultura brasileira fazendo parte ele mesmo, Oswald, do seu próprio escrito, atuando como ensaísta, personagem, artista, ator, político, opositor, revolucionário, capitalista, burguês e militante de esquerda. Da glória ao esquecimento, mas mesmo no esquecimento incomodando aos que o silêncio lhe impunham.

⁴ Sobre *Memória Sentimentais de João Miramar* verificar o texto “Estilística Miramarina”, de Haroldo de Campos, em *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*.

Oswald sempre fez parte de um projeto ativo de reavaliação da cultura brasileira e das artes nacionais. Foi ao exterior, apropriou-se de instrumentos estéticos e ideológicos. Importou para abrasileirar e exportar. Agregou valor à arte nacional. Popularizou a arte e tornou-a popular. Trouxe para a poesia a fala do brasileiro comum e nem por isso menos portador de ricos elementos constituintes da brasilidade, é o que no fundo confere consistência ao seu trabalho e daqueles que fizeram parte dessa empreitada, os artistas modernos brasileiros.

Já a participação dessa elite intelectual deve ser avaliada com a ressalva de Willi Bolle, que diz: “O problema crucial do Brasil, uma sociedade atrasada e das mais desiguais da Terra, é o descaso de sua camada dominante para com o povo.”⁵ Tal contundência serve para ilustrar um ponto crucial no pensamento de Oswald. Filho da oligarquia cafeeira paulistana, educado nas melhores escolas da época, é um dos membros da elite brasileira que produz um pensamento voltado justamente para a emancipação da arte brasileira, e conseqüentemente, seja intencionalmente ou não, para a emancipação do povo brasileiro. Se a nossa elite é culpada por retrocessos da nossa sociedade, essa mesma elite pensou o Brasil, deixando um legado rico e que também serve de instrumento de libertação. É a arte brasileira, a literatura, a música e a pintura. Mas a manipulação da nossa produção artística faz com que a sociedade pague um alto preço. Parece contraditório, e de fato o é. A elite brasileira, ao mesmo tempo que trata o povo do qual faz parte com total descaso, produz a arte que interessa a esse mesmo povo.

No entanto, essa visão polarizada parece um tanto quanto maniqueísta ao identificar uma elite e um povo, sendo que várias são as discussões sobre a possibilidade da representação⁶ que um grupo pode fazer do outro. Os grupos aqui denominados de elite falam de um determinado lugar, nem sempre identificável. Acontece que também os grupos não são homogêneos e estáticos. Quando se fala de povo, como se fosse algo facilmente identificável e determinável, esquecemos que a composição de uma sociedade é bastante complexa.

⁵ A citação é do texto “grandesertão.br ou: a invenção do Brasil” publicado em *Descobertas do Brasil*, UnB, 2001, Organizado por Angélica Maderira e Mariza Veloso

⁶ Representação no sentido de que um determinado grupo se sinta na capacidade de responder pelos anseios e necessidades do outro, ou seja, de sentir-se legítimo a dizer o que é melhor para o outro.

Assim, dizer que a obra literária brasileira é negada a quem mais poderia se beneficiar da mesma: ao povo brasileiro, merece a devida relativização. A literatura brasileira interessa a quem sofre as privações impostas pelo sistema socioeconômico, justamente porque revela onde reside o fato sinistro da usurpação da arte que é a própria riqueza do povo Brasileiro. Se Portugal entregou o ouro à Inglaterra, a nossa elite esconde o ouro que ainda resta de seu próprio povo. No entanto, esse povo, como já dissemos, pode ser entendido como toda e qualquer pessoa excluída pelo Estado ou que não interfere nas atividades dos intelectuais.

Por outro lado, esses mesmos intelectuais não podem tomar para si a responsabilidade de encontrar a solução para os problemas sociais da nação. Coisa bastante comum no começo do século XX, ainda mais num contexto de lutas de classes, no qual ao intelectual era delegada a função de conscientizar, de pensar essa luta. Nesse sentido, a atividade intelectual de Oswald somente se realiza enquanto partícipe de um grupo elitista que se reúne para mutuamente exhibir aos respectivos integrantes, revelando uns aos outros de forma a se autopromoverem, o resultado de suas mais novas reflexões artísticas e suas inovações estéticas. Tais acontecimentos eram possíveis entre outras coisas pela condição que tinham de cruzar o oceano, como frequentemente faziam Tarsila do Amaral e Oswald para privarem com a vanguarda parisiense⁷. Essa mesma elite conseguia, devido à relação produção cultural/público consumidor, reverberar na sociedade com legitimidade suficiente para figurar como protagonista na interpretação do cânone artístico nacional. E Oswald sabe disso, tanto que afirma, em trecho extraído de artigo publicado em 1935 na revista *Ritmo*⁸, que: “Nós fizemos paralelamente às gerações mais avançadas da Europa, todas as tarefas intelectuais que nos competiam” (1992, p.47).

Mas não eram o glamour e a vida de grã-fino suficientes para dar importância à obra de Oswald, mas principalmente o conteúdo de seu pensamento, impresso naqueles papéis com endereço certo. Este era endereçado aos que ainda não pensavam a modernidade brasileira. E, talvez, somente a visão do intelectual poderia dar conta dessa transformação, porque este enxerga o todo sistêmico de uma sociedade, percebendo os elementos culturais

⁷ Na biografia de Oswald escrita por Maria Augusta Fonseca, pela editora Globo, pode-se conferir o rol de amigos em citação a Sérgio Milliet, na página 148, com alguns nomes confirmados mais adiante na página 179 em citação ao próprio Oswald.

⁸ Texto reproduzido em *Estética e Política*, editora Globo, organizado por Maria Eugenia Boa Ventura, artigo “Hora H”.

que podem servir de base para a reelaboração da estética da arte nacional. O seguinte trecho extraído do mesmo artigo citado é um dentre muitos de sua vasta obra que nos permite vislumbrar a afirmação feita:

Ora, vocês da novíssima geração são como nós da velhíssima, originários de uma pequena burguesia colonial e pacata e como nós sentem o abalo da terra telegráfica e a mobilização das catástrofes que vão engolir, com manteiga de sangue, a velha sociedade (1992, p.46).

Ao comparar a nova geração com a velha, sempre com o tom bem humorado que depreende-se de “novíssima” e “velhíssima”, Oswald revela a origem desses atores e a consequência de pertencerem à classe, aqui denominada de “pequena burguesia colonial e pacata”, mas sempre se incluindo nela, o que dá legitimidade ao autor para fazer a crítica.

Importante salientar que se trata da arte urbana, mas que nem por isso fugiu da temática e dos elementos rurais, como o próprio falar, que do contato do português com o índio tem sua trajetória transformada para sempre, e que é marca presente nos trabalhos de Oswald, como elemento fundamental da discussão da estética moderna. Tema de interesse para estudos sobre como se configura essa marca intelectual de Oswald nos manifestos, nos artigos, nas crônicas, nos romances e poesia. Nesse momento, trataremos especificamente do teatro de Oswald como espaço para o seu posicionamento intelectual. Talvez o último reduto de um intelectual marginalizado pelos seus antigos pares na década de 30.

Por tentar ampliar sua visão sistêmica da sociedade brasileira é que Oswald produz arte com olhar crítico do mundo que compõe o cenário onde atua. E assim sendo, toma partido e assume postura agressiva. Analisa a cultura brasileira munido de elementos estéticos e ideológicos que julga serem necessários para tal finalidade. Essa característica faz da obra oswaldiana eminentemente política. Os elementos estéticos sempre ligados ao modernismo, como trazer a nova forma do teatro que possibilitasse o debate político nos palcos, por meio da deglutição dos elementos dos mais variados, que depois de regurgitados, para manter o clichê antropofágico, resultavam na arte oswaldiana.

Oswald refletia constantemente sobre o seu fazer literário, prova disso são as conferências, como a da *Sourbonne*⁹, e a da Biblioteca Municipal Mário de Andrade¹⁰, em

⁹ A conferência foi feita em Paris em 1923, publicada em francês na *Revue de L’Amerique Latine* 2, n°. 5, Paris 1923, p.197-207 e em português na *Revista do Brasil* n° 96, São Paulo, dezembro de 1923. P.383-89

que situa a sua produção no mundo e história das letras, fazendo inúmeras vezes julgamentos de obras e escritores segundo sua visão literária, refletindo sobre a evolução da literatura mundial e nacional. Nesse ponto elege escritores como representantes da boa literatura como Machado de Assis, Poe e os vanguardistas europeus, outras vezes critica negativamente José Lins do Rêgo¹¹, apesar de reconhecer as qualidades de *Bangüê*.

Outra passagem que reforça a convicção de Oswald sobre sua função enquanto intelectual é a homenagem¹² prestada a Pablo Neruda em 1945, quando lança mão do seguinte pensamento:

Neruda vem afirmar a São Paulo uma velha verdade – é possível ser comunista e ser oculto. O intelectual faz apenas o seu dever oferecendo ao proletário as suas riquezas culturais e as suas experiências vital e poética (1992, p.86).

Para Oswald, o intelectual não deve se esquivar de um dever, de uma função, que é a luta pela revolução, ainda que na atividade intelectual. E é essa tônica que percebemos ao ler o teatro de Oswald. Basta perceber a desaprovação de Abelardo I, de *O Rei da Vela*, quando vê no intelectual *Pinote* apenas um bajulador de homens importantes, sem tomar qualquer postura própria:

Abelardo I – Mas qual é a sua cor política nestes agitados dias de debate social?

Pinote – Eu tenho uma posição intermediária, neutra... Não me meto.

Abelardo I – Neutra! É incompreensível! É inadmissível! Ninguém é neutro no mundo atual. Ou se serve os de baixo...

Pinote – Mas com que roupa?

Abelardo I – Sirva então francamente aos de cima. Mas não é só com biografias neutras... Precisamos de lacaios...

Pinote – É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?

Abelardo I – Será fuzilado com todas as honras. É preferível morrer como inimigo do que como adesista.

Pinote – E a minha família... As três crianças?

¹⁰ Conferência proferida na Biblioteca Municipal Mário de Andrade em 21 de agosto de 1945, publicada em 1945 no *Boletim Bibliográfico* da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, nº. 78. Nesta conferência Oswald inclui *Panorama do Facismo*, que havia sido publicado em 1937.

¹¹ ver nota 3, artigo “Bilhetinho a Paulo Emílio”

¹² Oswald escreveu um pequeno discurso em homenagem a Pablo Neruda quando este esteve em São Paulo em 1945. No texto, Oswald se atém à simbologia do fato de Pablo Neruda ser comunista e poeta, bem como lembra que Pablo Picasso também adere ao comunismo.

Abelardo I (*levanta-se furioso.*) – Saia já daqui! Vilão! Oportunista! Não leva nem dez mil-réis, creia! A minha classe precisa de lacaios. A burguesia exige definições! Lacaios, sim! Que usem fardamento. Rua! (p.58)

Não é difícil perceber os traços dessa convicção na sua produção intelectual e literária. Neste trabalho será feito o estudo de parte do teatro escrito pelo autor, pois foi neste campo, o da dramaturgia, que Oswald não teve o menor pudor em revelar sua intenção ideológica e política. No entanto, com seu teatro fica mais evidenciada a vontade de dialogar com seus pares do que propriamente fazer uma carreira de dramaturgo, apesar de nunca ter diminuído a importância de sua obra teatral. Sabemos que o autor não era e não foi de fato um homem de teatro – exceto se enxergarmos o início de sua atividade intelectual como crítico de teatro no *Diário Popular* entre 1909 e 1911, bem como as peças de 1916 – que tivesse como principal compromisso na vida a montagem de suas peças, não tendo sido diretor, figurinista, ator ou assumido qualquer outra função dentro da organização das atividades teatrais, apesar evidentemente de ter escrito alguns textos para o teatro e mais preocupado com as teses ali defendidas ou com a mensagem que tentava passar naquele momento para seus contemporâneos, visando mais a luta política no campo das ideias do que uma luta dramaturgic. Sem dúvida que o resultado disso para o destino das peças foi imediatamente desanimador, pois é um dos motivos que fez com que os textos levassem anos para sair do papel e adquirir outra vida nos palcos. No entanto a recepção dos textos encontraria campo fértil numa década em que arte no Brasil estava intimamente ligada à luta política, que foi a década de 60.

O teatro de Oswald não representa apenas uma atividade a mais no rol das tantas que desempenhava. Ele foi jornalista, escritor, crítico de teatro, agitador cultural, empresário, fazendeiro, político, etc. O teatro nesse caso é mais do que uma atividade artística de concepção de texto e tentativa de aprimoramento estético da veia artística do autor. Representa um lugar de militância, um espaço onde exerce sua antropofagia além dos limites estéticos, fazendo uma séria incursão no plano da ideologia de classe. É preciso esclarecer a atitude intelectual de Oswald, que se confunde em determinado momento com a do militante comunista, fazendo com que possamos misturar os conceitos quando falamos da sua obra teatral. A atitude intelectual de Oswald acompanha toda sua trajetória literária enquanto a militância política em determinado momento de sua vida influencia a constituição estética de peças como *O Homem e o Cavalo* e *O rei da Vela*, sem deixar de

fazer parte de sua postura de intelectual. Ou seja, em determinado momento, a militância passa a se confundir com o discurso intelectual e produção artística do autor.

O Rei da Vela e *O Homem e o Cavalo* são as duas peças que melhor revelam como se dá a relação da atitude política de Oswald com a estética no seu fazer artístico. Com a análise desses textos, é possível mostrar como essa relação é construída de acordo com o seu pensamento reflexivo sobre a cultura brasileira e a construção de um novo teatro, o teatro moderno. *Panorama do Fascismo*, curto texto dramático que representa um discurso fictício, publicado em 1937 e republicado em 2005, será analisado como exemplo da atitude política sob a estética satírica oswaldiana.

É sabido também que Oswald filia-se ao Partido Comunista na década de trinta. É importante para o nosso estudo compreender como e porque esse passo é dado. Para o escritor parece que tal fato se dá como necessidade de assumir uma postura definida ante o contexto social e político. Também é necessário deixar claro com quais pares pretende dialogar. De modo que isso não se dá como uma evolução natural. Trata-se de uma ruptura com os que até 30 ainda estavam unidos pela antropofagia, mas que com o decorrer dos acontecimentos da vida intelectual e política do país passam a figurar em campos opostos. Não apenas Pagu, entre os já conhecidos de Oswald, figura como sua camarada. Em várias ocasiões, Oswald lembra que o grupo era composto por Di Cavalcanti, Osvaldo da Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adur da Câmara e Tarsila, que segundo o próprio, em *Notas para o meu diário confessional*, foi o grupo que “dirigiu-se para o marxismo e para cadeia” (1992, p.138).

Quando Oswald assume a postura do esquerdista, sua produção literária retoma a forma de textos teatrais. Uma hipótese do porquê da escolha do teatro nesse momento, década de 30, pode ser encontrada na definição que Oswald atribui à sátira, no texto *A Sátira na Literatura Brasileira* “A sátira é sempre a defesa individual ou social contra a opressão, o enfatuamento e as usurpações de qualquer espécie.” (1992, p.82). Em seguida, apresenta o texto *Panorama do Fascismo*, definido pelo autor como uma sátira contra o fascismo. Mas veremos que é justamente no teatro que Oswald encontra um espaço para defender suas ideias. Um espaço não institucionalizado da vida intelectual, que ocupa, ao negar seguir o mesmo caminho que alguns de seus companheiros de modernismo, como Mário de Andrade, seguiram, o da institucionalização do modernismo (Martins, 2001).

Uma vez que as peças de Oswald são carregadas de elementos satíricos, certamente vislumbrou no teatro a possibilidade de fazer das suas peças um meio pelo qual poderia cumprir sua função de intelectual naquele momento, comprometido com a ideologia marxista, lembrando que a comédia ainda era o que mais convencia o público em termos de teatro no Brasil.

Para Carlos Gardin, Oswald buscava uma nova função para o teatro, “Queria tirar-lhe o caráter elitista e devolver-lhe o cunho de comunicador de massa. Ansiava por um teatro para estádios.” (1995, p.50). Tal atitude, porém, não está comprometida em primeiro lugar com o teatro em si, mas principalmente com a atitude ideológica do autor, no sentido de reverberar o que considerava funcional em termos intelectuais.

Para José Celso Martinez Corrêa, Oswald “deflorou a barreira da criação no teatro e nos mostrou as possibilidades do teatro como forma, isto é, como arte e como antiarte. Como expressão audiovisual. E principalmente como mau gosto. Única forma de expressar o surrealismo brasileiro.” (2006, p.26).

Ainda no sentido de demonstrar o esforço de Oswald na consolidação do teatro brasileiro, cabe ressaltar o que observa Maria Augusta Fonseca que verifica em prova tipográfica de *O Rei da Vela* que o autor suprime o seguinte trecho:

O Teatro brasileiro ensaia-se mais na literatura que na cena. Quarenta milhões de nacionais não produziram sequer um ator. Somos quarenta milhões de atores. O brasileiro representa uma civilização que não tem. Por isso talvez nosso drama não possua ainda uma expressão de palco.

Ao primeiro que sair da vida para a cena, dedico esta peça (2008, p.256).

Da mesma forma que “Machado identifica a incipiência (*sic.*) da atividade teatral no país, desprovida de acúmulo interno, dependente e vulnerável às influências estrangeiras” (BOAS, p.24), Oswald, no trecho recuperado, demonstra estar ciente da falta de condições de encenação pelo fato de que no Brasil se representa o que vem de fora, e acaba parodiando ou ironizando a famosa dedicatória de Machado de Assis (FONSECA, p.257). Portanto, a atividade dramatúrgica de Oswald também é pela consolidação do teatro nacional, não por ele ser um homem de teatro, como já exploramos, mas porque percebia as

insuficiências da cena teatral nacional, como um expectador rico de experiência crítica e intelectual que era.

Em 1937, Oswald publica *O Rei da Vela*, a já mencionada descompostura a Paulo Emílio e *País de Sobremesa* (1992, p.164), esta última, uma crítica generalizada a escritores nacionais e ao rumo político do país. Nesse texto também temos a oportunidade de ler a avaliação de Oswald sobre o teatro nacional, onde faz uma crítica severa a Procópio Ferreira, acusando-o de promover um teatro de deleite, onde tudo é previsível e está dado ao público e por isso o responsabiliza pela dificuldade que o público tem em aceitar o teatro de Álvaro Moreira, cuja platéia não sabe como reagir.

Significa dizer que Oswald amadurece seu pensamento sobre o teatro, sabendo que sua obra faz parte da renovação do teatro brasileiro e mais, que esse teatro é comprometido com a sua ideologia, que naquele momento pretendia ser a marxista, e que, portanto, era comprometida com a função de levar o público a construir um diálogo juntamente com a peça.

Sabemos que Oswald não viu suas peças montadas, para ver se o que pretendia no texto funcionaria na prática ou não. Isso pelo descompasso entre o pensamento de Oswald e o pensamento de seus pares, que cada vez mais se afastavam de um ponto em comum. Oswald já não contava com o mesmo prestígio junto à intelectualidade dominante, além de ter se posicionado em campo político diametralmente oposto ao de alguns de seus ex-colegas. Enquanto Oswald cai na clandestinidade comunista, muitos dos intelectuais brasileiros se vêem às voltas com o integralismo e com a direita.

A censura que coube a Oswald parecia ser, além da censura da polícia, de cunho intelectual, era mais velada do que imposta pela força ou proibição legal (apesar do Teatro de Experiência ter sido fechado pela polícia, conforme denuncia Jorge Amado em texto crítico sobre *O Homem e o Cavalo* publicado em 1934 no *Boletim de Ariel*). Consistia principalmente na impossibilidade real de desafiar a força da censura política do Estado Novo¹³ e de levar a cabo a tentativa de uma montagem sua, como foi a tentativa com Procópio Ferreira, que, procurado para encenar *O Rei da Vela*, recusou-se “conforme depoimento de Mário da Silva Brito” (FONSECA, 2007, p.255). Procópio, que tinha

¹³ Período político brasileiro que tem início com o golpe de estado de Getúlio Vargas, em 1937, que governa o país como ditador até 1945, quando é deposto do poder. Uma das justificativas para o golpe foi a Intentona Comunista, que ameaçava a estabilidade do governo.

influência junto ao governo, não quis se indispor com o poder de então, ou mesmo desafiá-lo.

Outro aspecto essencial para compreendermos o teatro oswaldiano e que nos permite estabelecer um ponto de contato revelador é compreender como a experiência da radicalidade de sua poética tem influência em suas peças. Haroldo de Campos no texto *Uma Poética da Radicalidade* trabalha com afinco na análise da poesia Oswaldiana e a certa altura compara-o com Blaise Cendrars, poeta suíço que publicava em francês, colega de Oswald, e muito citado por este, destacando a influência recíproca em suas obras. Ambos trabalhavam modernamente seus poemas, por vezes curtos, fotográficos, cinematográficos, porém Oswald amplia sua visão. Nas palavras de Haroldo de Campos: “Oswald dirigia sua objetiva para além destes aspectos, colhendo nela as contradições da realidade nossa, que escapavam à faiscante inspeção de superfície”, ou seja, o olhar crítico estava presente com mais força na obra do poeta brasileiro (2001, p.33).

E é justamente esse o maior ponto de contato entre a poesia e o teatro de Oswald. Ambos são frutos da postura crítica à realidade em que se inseria o autor. Para construir sua poesia, rejeitou o que até então se praticava no Brasil em termos poéticos, mostrando-se com essa postura um crítico ferrenho das instituições conservadoras e da própria literatura. De certa forma fez o mesmo com o teatro. Mudou a estrutura do texto dramático, modernizando-o como fez com a poesia. Nesta, Oswald exige a postura crítica do leitor para que com os signos oferecidos pelo poeta construa o seu próprio texto. O teatro exige a mesma postura crítica do espectador, que também é levado a construir seu próprio texto, tornando-se parte da realidade cênica. Aspecto próprio da modernidade no teatro. Somente uma nova forma dramática seria capaz de tornar possível essa realidade. No teatro de Oswald, a radicalidade poética transfigura-se no teatro. A poesia tanto é elemento formal integrante das peças como fortalece a ideologia combativa do texto, que se transfigura em crítica social, crítica política. Nesse caso, a força poética antecede e possibilita a teatral. Sem a experiência poética talvez Oswald não tivesse levado a cabo seu projeto dramático.

No Brasil, o que se praticava no teatro até então era o teatro de revista e o teatro de câmera, onde eram levadas comédias que serviam apenas para entreter o público, que pagava o ingresso, assistia passivamente ao espetáculo e voltava para casa como se tivesse

ido fazer compras no *shopping*, se é que podemos fazer essa analogia nos moldes contemporâneos.

Essa força radical teve seus efeitos. Assim como a poesia de Oswald foi estranhada e negada por alguns, o reconhecimento de sua obra teatral sofreu o mesmo processo, com o detalhe de que a primeira montagem de sua peça viria a acontecer 30 anos depois de sua publicação, em 1967, quando José Celso Martinez encenou *O Rei da Vela*, no Teatro Oficina.

1.1 O contexto da criação teatral de Oswald

Em termos do que era produzido em teatro no Brasil, podemos dizer que a cena teatral brasileira mostrava-se regularmente tímida e sem maiores novidades, inclusive formais. Oswald trava seus primeiros contatos profissionais com o teatro quando aos 19 anos de idade assume a função de crítico de teatro no *Diário Popular*, conforme informações extraídas da *Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano*¹⁴, de Orna Messer Levin:

Um fato a ser notado é que com tantas ofertas os espectadores acabasse submetidos a um repertório na maioria das vezes repetitivo e sem novidades. Na fase em que Oswald trabalhou no *Diário Popular*, ou seja, de 1909 a 1911, é fácil verificar a incrível incidência de determinadas peças. Seria impossível, para um espectador de hoje imaginar-se a cada mês ou a cada seis meses vendo a mesma peça, embora em alguns casos representada em línguas diferentes, ou ouvindo a mesma opereta. Acontece que, estando em *tournee* pelo mundo durante quase todo o ano não sobrava muito tempo às companhias para ensaiar textos novos. O mais comum era os grupos permanecerem no Brasil por alguns meses, inclusive pela distância que a viagem ao continente representava, trocando apenas de teatro. Aí a reapresentação das montagens idênticas causava um certo enfado, apesar do intuito das empresas de colocar a cada nova temporada pelo menos um texto diferente em cartaz (1995, p.9).

Orna Messer Levin nos dá um completo estudo sobre a cena teatral brasileira do início do século XX, para depois analisar a fundo as peças de Oswald da década de 30. Lembra desde os primórdios da atividade de jornalista de Oswald como crítico de teatro do *Diário Popular*, o que nos permite relativizar a questão de Oswald não ser um homem de

¹⁴ Tese de doutorado defendida na Universidade de Campinas em 1995, em que a autora além de fazer um completo estudo da cena teatral do início do século XX no Brasil, revisa o modernismo de 22, tendo como ponto de partida a dramaturgia da década de 30.

teatro. Pelo que vemos no estudo de Levin, Oswald acompanhava de perto as estreias de então, passando a ter bastante intimidade com o teatro e suas estrelas. Trabalhou de 1909 a 1911 como crítico de teatro. Então se Oswald não é um homem de teatro talvez seja mais justo dizer que na década de 20 se volta mais para a prosa e verso, para retomar a sua teatralidade na década de 30, já que além de ter acompanhado de perto a cena teatral da década de 10, escreve duas peças em 1916, retornando o ofício de dramaturgo na década de 30 com as suas publicações mais conhecidas na área: *O Homem e o Cavalo* (1934), *A Morta e O Rei da Vela* (ambas de 1937).

É ainda Levin que nos dá uma noção mais fiel da cena teatral no Rio de Janeiro, comentando o trabalho de João do Rio enquanto crítico que apontava para a decadência da conjuntura cênica da cidade.

Na realidade, existiam no Rio de Janeiro, naquele ano, 10 teatros públicos e cerca de 30 sociedades dramáticas particulares, o que não chega a ser um número insignificante. Trata-se, no entanto, de registrar o processo de mudanças das companhias dramáticas que, submetidas a uma pressão cada vez maior, viam-se obrigadas a ajustar o espetáculo às exigências do público, e às condições contratuais, enfrentando a concorrência desleal dos empresários estrangeiros que chegavam a alugar as salas por cinco meses consecutivos (1995, p.6).

Já os teatros paulistanos, que surgiram na época, também estão presentes no estudo citado, tais como o Teatro Municipal, Theatro Polytheama, Theatro Sant'Anna, Theatro Colombo, Theatro São José. Muitas operetas e clássicos do teatro eram levadas nesses teatros por companhias estrangeiras, o que condizia com o aburguesamento da cidade.

Também nos lembra dos textos de Wilde que faziam sucesso no Brasil e os de Maeterlinck, pouco compreendidos, bem como faz um trabalho comparativo entre peças de Henry Bataille e Henry Bernstein, ambos chegaram aos palcos brasileiros. Com o advento da 1ª Guerra Mundial, as companhias estrangeiras passam a vir menos para o país e retoma-se o crescimento do teatro nacional. Cria-se, em 1917, a Sociedade brasileira de Autores Teatrais, cujo primeiro presidente foi João do Rio (LEVIN, 1995, p. 30).

Com relação a não modernidade dos textos da época, vale citar o que diz Levin em seu estudo. A autora é categórica ao afirmar a falta de inovação na maneira de concepção dos textos, que ainda não podiam ser denominados de modernos.

O fato é que a dramaturgia brasileira mostrava-se distante das mudanças que a cena moderna vivia. Experiências como as de Copeau eram conhecidas só

por correspondência, não fazendo parte de forma alguma da realidade dos nossos palcos. Os textos estrangeiros de maior repercussão continuavam sendo os da década anterior, ao passo que a geração de novos dramaturgos brasileiros nada inovava em termos de tratamento dramático. Renato Viana com sua elogiadíssima peça *Salomé*, estreada em junho de 1919 e Oduvaldo Viana com *Flor da Noite* e *Amor Bandido*, a primeira montada em abril e a segunda em dezembro no Teatro São José, não chegavam a representar uma modificação real na maneira de conceber a cena dramática (1995, p.33).

É também Mario Cacciaglia que compartilha dessa visão lembrando que:

A onda modernista, que agitou o campo da literatura e das artes brasileiras a partir da célebre Semana de Arte Moderna, em 1922, negligenciou o teatro e sobre ele teve repercussões absolutamente insignificantes. O teatro é também uma indústria e o público não estava maduro para aceitar algo além dos habituais e comprovados esquemas. Assim as tentativas surrealistas de vanguarda estética e política, vagamente brechtianas e antecipadas com relação a Ionesco (pela primeira vez o tema luta de classes), de Oswald de Andrade (1890-1954), permaneceram na gaveta como *O Homem e o cavalo* (1934, proibida pela polícia) e *A Morta* (1937), ou foram apresentadas muitos anos após a morte do autor, como *O rei da vela* (1937), encenada somente em 1967 (1986, p.99).

O que podemos afirmar é que nesse ambiente burguês da cena teatral brasileira é que Oswald tem os seus primeiros contatos com o teatro e passa a trabalhar intelectualmente a partir dos elementos que lhes são fornecidos por essa conjuntura. As suas primeiras peças também representam esses traços. Longe da força revolucionária dos textos de 30 estão as duas peças de 1916 que escreveu em *parceria* com Guilherme de Almeida, em francês, que são *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*.

Mon Coeur Balance, que apareceu no seu primeiro livro juntamente com sua outra peça, *Leur Âme*, trata de uma história de amor onde a mesma senhorita, Marcela, é disputada por dois jovens cavalheiros da alta sociedade brasileira do início do século XX. Essa disputa acaba por ameaçar a amizade entre Gustavo e Luciano. E quando a jovem dama é pressionada por ambos os rapazes a tomar uma decisão, ela diz: “Meu coração... mas meu coração balança.”. Pode parecer que existe um tom de ironia, ou comédia, mas os rapazes ficam furiosos, pois percebem que a jovem, cuja origem familiar era questionada pelos interessados, não os levava a sério, o que faz por fim que retomem os seus laços de amizade.

É num luxuoso hotel de uma praia chique no litoral brasileiro que o enredo se passa. Nesse ambiente, onde as coisas mais interessantes para os personagens são as relações sociais travadas entre eles, funcionam como a representação do que seriam os

maiores anseios daquele grupo burguês. Essas características distanciam a peça dos trabalhos do autor da década de 30, *O Rei da Vela*, por exemplo, tem a predominância do caráter ideológico marxista. Eudinyr Fraga¹⁵ chama a atenção para este último aspecto nas primeiras linhas da apresentação das duas peças iniciais de Oswald nos seguintes termos:

Nada nos dois textos teatrais que Oswald de Andrade escreveu em parceria com Guilherme de Almeida deixa prever a virulência, as preocupações sociais, a estrutura revolucionária de *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo* e *A Morta*. (1991, p.7)

Os diálogos em *Mon Coeur Balance* trazem um pouco da hipocrisia da sociedade da época e dos costumes do começo do século, pois traduzem a importância de certos hábitos, como o casamento, a relevância de uma reputação ilibada, da origem familiar nobre. Temas que voltam de outra forma em *O Rei da Vela*. Esse último aspecto é evidenciado quando o personagem Luciano, que briga pelo apreço de Marcela, adverte o amigo Gustavo, perdidamente apaixonado, de que a paternidade da moça é duvidosa. Indo um pouco mais adiante, pode-se dizer que há inclusive uma visão romântica do amor, quando levando em consideração que Marcela não é a filha de um rico senhor falecido, portanto fora dos padrões socialmente aceitáveis, Gustavo diz para Luciano que a aceitaria mesmo com essa condição. Nesse ponto, parece até que o autor está satirizando o amor romântico. Já em *O Rei da vela*, o casamento é declaradamente de natureza negocial.

No entanto, a impressão não é a de uma sátira social, porque o personagem Gustavo, que estava perdidamente apaixonado, fica muito triste, mesmo se reconciliando com o amigo, pois no fundo o que ele queria mesmo era o amor de Marcela, e não há nem um tipo de libertação desse fato no final. Isso demonstra uma intenção real de levar o espectador a acreditar que a solução para os problemas de Gustavo realmente era a conquista de Marcela. No fim, a marca que permanece é a do velho chavão “faz dele gato e sapato”.

Essa talvez seja uma interpretação viciada pelo conhecimento mais difundido que temos do conjunto da obra de Oswald, marcada pela ruptura de paradigmas estéticos e pela crítica social pós-semana de 22. Assim, *Mon Coeur Balance* estaria no rol das peças que jamais imaginaríamos que Oswald teria escrito. Mas escreveu.

¹⁵ FRAGA, Eudinyr. “As peças em francês” in *Mon Coeur Balance/ Leur Ame..* Editora Globo, São Paulo 1991.

Outra observação que pode ser feita é que a crítica maior pode estar na própria caracterização dos personagens, por exemplo: “O Coronel – Sempre à paisana. Não é guerreiro, nunca o foi. Pertence a uma classe pacífica de coronéis da nossa terra”. Aqui parece que o autor já tem consciência das classes sociais e do seu modo de existência na sociedade brasileira, no entanto está longe de tecer qualquer crítica social que poderia ser feita ao longo da peça, mas que não existe. Outra caracterização que já lembra o tom de deboche que se aproxima com a Semana de 22 é a da “Madame Dunloup – Exilada belga antes da guerra. Está com a idade em que não se tem idade.”.

A conclusão é a de que a maior importância da peça seria revelar as relações frívolas que se travavam entre aqueles personagens. Se em *Mon Coeur Balance* o que notamos é a ausência de crítica social a olhos nus, podemos dizer que há uma possibilidade de percepção de uma crítica sutil, esta, porém, a cargo do leitor, pois em momento algum os personagens se conscientizam da futilidade que cercam suas vidas e preocupações. Provavelmente, o real impacto dessa peça para o espectador da época seja o autoreconhecimento do público com os personagens. Mas aí temos um problema, a peça além de não ter sido encenada à época, foi escrita em francês, o que diminui sensivelmente qualquer possibilidade de especulação quanto ao resultado final da obra, pois mesmo que tivesse sido encenada seria destinada a uma pequena elite. Já em *O Rei da Vela* temos justamente o contrário. Uma obra feita intencionalmente para que servisse como parte de um projeto social, ligado mais especificamente com a questão proletária e de crítica ao capitalismo.

Por essas razões, pode-se ter em mente que a ineficiência emotiva da peça *Mon Coeur Balance*, uma vez que não atinge o público, é um dos fatores responsáveis pelo seu relativo anonimato, que não figura entre as que merecem muita atenção na história do teatro brasileiro, além disso, na peça citada não percebemos a tensão que ronda o texto de Oswald, bem como a história do texto, que entendemos aqui por sua trajetória na cena cultural brasileira, desde sua concepção até sua encenação, como todos os problemas envolvidos na sua realização.

Outro estudo que pode nos servir para melhor compreender como a dramaturgia de Oswald está ligada com o seu tempo é o estudo de José João Cury, *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. A abordagem de Cury leva em conta dois

procedimentos intertextuais presentes na obra oswaldiana: a externa e a interna. A primeira é resultado do diálogo que o autor faz em sua obra com outros textos, já a segunda é resultado do diálogo que o autor faz com seus próprios textos. E nesse sentido o estudo citado consegue explicar com muita eficiência o procedimento utilizado por Oswald na tessitura de sua obra. No entanto, é uma citação de Cury que serve para dar a real dimensão da inserção de Oswald em seu tempo e contexto:

A universalidade totalizadora da intertextualidade vai caracterizar a produção oswaldiana, ou seja o homem integrado no seu tempo, síntese dinâmica do passado e do presente, uma vetorização para o futuro – o demiurgo avassalador de si próprio, construtor de um texto dialético. São as revoluções estéticas, políticas, sociais, filosóficas que vão estruturar o cadinho antropofágico de Oswald de Andrade: socialismo, anarquismo, marxismo, futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo etc (2003, p. 26).

Essa interpretação de Cury nos permite visualizar com clareza a construção de *O Homem e o Cavalo*. Na peça estão presentes o futurismo satirizado na figura de O Poeta-Soldado. A ironia com a Igreja Católica, a própria revolução de classe, dentre tantas outras manifestações ali encontradas. O próprio balão de Ícar com São Pedro dentro cruzando o espaço constitui uma imagem surreal, bem como o diálogo entre o Cavalo de Tróia com o Cavalo branco de Napoleão, só na literatura e na ficção para que dois cavalos históricos dialoguem sobre as questões mundanas e humanas. Ou seja, o trabalho de Oswald é de fato a representação dessa “universalidade totalizadora da intertextualidade”. Não esquecendo da influência constante de elementos de sua poética no seu teatro, conforme veremos adiante.

Oswald parece ter-nos deixado com o seu teatro o legado de estudar o que deveria ter sido percebido assim que suas peças foram publicadas, o que não ocorreu por completo descompasso com a viabilidade de montagem e alcance do público. Carlos Gardin afirma que “A crítica, os historiadores, a censura, o governo, enfim, o poder intelectual e políticos brasileiros parecem ter optado pelo discurso dominante ao negarem lugar, no teatro nacional, ao *O Homem e o Cavalo*” (1995, p.146). Some-se a esta assertiva o fato de Oswald ser um homem com muitas frentes combativas, o que pode ter colaborado para que o teatro dependendo de si próprio perdesse a força realizadora.

Se o teatro não se realiza com a força de uma Semana de Arte Moderna, isso se deve também ao fato de que a revolução formal do movimento de 22 era fruto da própria

revolução estética burguesa, já a dramaturgia de 30 trazia junto à evolução da forma a ideologia marxista, histórico-materialista, da luta de classes em oposição direta à classe dominante. Logo, Carlos Gardin tem razão, mas não poderia ter sido de outra forma. No Brasil não houve espaço para o êxito da luta de classes. O proletário foi indiretamente cooptado pelos próprios sindicatos estruturados pelo governo fascista de Getúlio Vargas, que foi quem os permitiu, quem os regulamentou, e quem determinou quais os limites de atuação dos mesmos, sempre sob o controle do Estado.

Ou seja, a própria tentativa de revolucionar o teatro Brasileiro foi realizada sobre as bases de uma ação utópica, longe de qualquer realidade que a pudesse viabilizar, exceto pela revolução formal, essa sim bem sucedida, pois para o texto e para a história da literatura a consumação da mudança formal se dá pela própria criação. Oswald criou, mas não executou. Por esse prisma, não estava além de seu tempo, apenas captou o que não podia ou devia ser dito, teve a sensibilidade que não era nem um pouco conveniente para a elite dominante. Além disso, novas ferramentas que poderiam justificar uma postura diversa ao realizar o seu teatro só estariam disponíveis no Brasil anos mais tarde. O próprio Brecht só chega ao Brasil em 1958, conforme lembra Iná Camargo Costa, que ao falar do teatro de Guarnieri, diz o seguinte:

É bastante provável que ele nunca tivesse mesmo entrado em contato com a obra brechtiana, pois, salvo duas montagens amadoras em São Paulo não se pode dizer que até a encenação de *Eles não usam black-tie* Brecht fosse uma presença no Brasil. Aliás, sua obra teatral só aportou profissionalmente a estas plagas em agosto de 1958 numa produção de Maria Della Costa; portanto, se não conhecia o teatro épico em sua versão mais acabada, Guarnieri não estava sozinho. Mesmo havendo registros públicos do interesse mais ou menos sistemático de algumas pessoas desde 1955, sobretudo de críticos como Sábato Magaldi, Paulo Mendonça e Anatol Rosenfeld, até o espetáculo do Teatro Popular e Arte pode-se dizer que Brecht era um ilustre desconhecido entre nós, no máximo, assunto de especialistas (Costa, 1996, p.23).

Se Guarnieri em 58 ainda não tinha notícia de Brecht, Oswald estava mais longe ainda de se inteirar do assunto na década de 30 quando escreveu sua dramaturgia de caráter político. Em trinta a luta era pelo fortalecimento do discurso intelectual, o alinhamento ideológico fazia-se iminente.

1.2 Com quem dialogava Oswald.

Recorreremos ao sociólogo Pierre Bourdier para dar maior fundamento na questão não só do contexto, mas também dos pares com quem dialogava Oswald e como, a partir de um determinado momento, eles se encontravam em campos opostos na vida intelectual nacional. Portanto estamos falando de campo de produção intelectual, ou nas palavras de Bourdier, “campo de produção erudita” (2005, p.105);

O campo de produção propriamente dito deriva sua estrutura específica da oposição – mais ou menos marcada conforme as esferas da vida intelectual e artística – que se estabelece entre, de um lado, o *campo de produção erudita* enquanto sistema que produz bens culturais (e os instrumentos de apropriação destes bens) objetivamente destinados (ao menos a curto prazo) a um público de produtores de bens culturais que também produzem para produtores de bens culturais e, de outro, o *campo da indústria cultural* especificamente organizado com vistas à produção de bens culturais destinados a não-produtores de bens culturais (“o grande público”) que podem ser recrutados tanto nas frações não-intelectuais das classes dominantes (“o público cultivado”) como nas demais classes sociais. Ao contrário do sistema da indústria cultural que obedece à lei da concorrência para a conquista do maior mercado possível, o campo da produção erudita tende a produzir ele mesmo suas normas de produção e os critérios de avaliação de seus produtos, e obedece à lei fundamental da concorrência pelo reconhecimento propriamente cultural concedido pelo grupo de pares que são, ao mesmo tempo, clientes privilegiados e concorrentes. É a partir deste princípio que se pode compreender não somente as relações entre o campo de produção erudita e o “grande público” e a representação que os intelectuais ou os artistas possuem desta relação, mas também o funcionamento do campo, a lógica de suas transformações, a estrutura das obras que produz e a lógica de sua sucessão. (2005, p.105)

Nesse sentido, é importante trazer à luz o que observa em seu trabalho Rubens de Oliveira Martins sobre a trajetória de Oswald e os aspectos da vida intelectual no início do século XX. Segundo Martins, a Academia Brasileira de Letras se encarregou de formalizar a atividade do intelectual e “começa a distanciar-se daquele ideal de constituir-se num repositório de grandes intelectuais para transformar-se em instrumento de prestígio político, submetida a barganhas literárias.” (2001, p.30)

A Academia trazia um novo tipo de intelectual, o não boêmio, o intelectual institucionalizado, sendo que para aqueles restava a oposição às mediocridades que frutificavam em nome do status de pertencimento à academia. Entre esses, Oswald que

provocou a Academia por duas vezes em carta desafiadora ao conservadorismo dos imortais. Entre os intelectuais boêmios estavam Lima Barreto e Emílio de Menezes. Martins nos dá uma visão mais clara dessa polaridade:

Na esteira das lutas e oposições entre os diferentes grupos no âmbito cultural, era certo que essa transformação sofresse a resistência de vários boêmios históricos como Paula Ney, que se opôs ao grupo de Machado de Assis mediante a fundação da *Academia Livre de Letras*, como forma de protesto e tentativa de aglutinação daqueles escritores que haviam sido preteridos pela instituição oficial, expressando o desajuste social do intelectual boêmio.

A existência de tal oposição não foi, porém, suficiente para contrapor-se à “irresistível” força de atração da Academia oficial, e houve casos famosos de antigos boêmios, entre eles Emílio de Menezes e Lima Barreto, que acabaram por “bater-lhes às portas”, ainda que durante certo período não houvesse poupado críticas àquela instituição (2001, p.22).

Martins ainda analisa detalhadamente os altos e baixos da Academia Brasileira de Letras, os escândalos nas eleições de alguns acadêmicos, e mostra como num primeiro momento exclui a boemia, e num segundo as práticas dessa boemia se verificam na própria instituição:

Mesmo assim, é interessante perceber como aquelas práticas características da antiga boemia literária – a dos ataques pessoais verbais, dos boatos e de alguns tipos de *libelles* tupiniquins – voltam a se manifestar dentro de uma instituição como a Academia Brasileira de Letras, que, por ironia, havia sido responsável pela decadência daquele mesmo estilo de vida literária (p.31).

Um processo que acaba resultando também numa nova dinâmica da relação do intelectual com o próprio trabalho, recorrendo muitas vezes ao jornalismo, seja como meio de ganhar a vida, seja como veículo das idéias. Os intelectuais adquiriam várias funções: eram cronistas, críticos literários, comentaristas políticos etc. A esse respeito, Martins argumenta:

Daí a importância de o escritor adquirir prestígio social segundo as várias estratégias citadas, que define os “vitoriosos” e os “derrotados”: os primeiros, sendo aqueles dignatários da vinculação à república oficial das letras, inseridos em uma lógica da produção contínua para um público leitor médio, aliada ao jornalismo mundano e à certeza de apanágios e sinecuras no governo; nos últimos, compondo o mundo dos sublitteratos marginalizados, alimentando uma hostilidade crescente com a artificialidade e a mediocridade definida por aquela vida literária “sorriso da sociedade” (p.34).

Nesse ambiente intelectual e literário, de boêmios, acadêmicos, Oswald se alinha aos seus pares tanto pela afinidade intelectual como pela proximidade que o seu meio social lhe permitia. Pela lista dos que frequentavam tanto a *garçonnière* que manteve entre 1917 e 1918 como a de 1920, podemos determinar alguns de seus colegas e amigos. São eles: Menotti Del Pichia, Monteiro Lobato, Léo Vaz, Guilherme de Almeida, Ignácio Ferreira, Pedro Rodrigues de Almeida, Sarti Prado, Dayse, Mário de Andrade, Anita Malfatti, Tarcila do Amaral dentre outros, que durante grande parte da década de trinta compartilhariam os princípios que levaram à Semana de 22. Manuel Bandeira é um dos parceiros modernistas que em antologia literária posterior à década de 30 o deixa de fora, o que nos permite perceber o contorno que uma classe de intelectuais institucionalizados – da qual Oswald se encontra excluído - adquire quando do uso dos meios para afirmação de sua ideologia literária. Como lembra Martins, que somando a este cenário surge a criação da USP:

Este novo cenário intelectual começa a delinear-se a partir da fundação da Universidade de São Paulo, em 1934, com a chegada da missão francesa que trazia, com seus jovens professores, os métodos acadêmicos de pesquisa e ensino conforme os moldes europeus, com seus critérios exigentes de rigor científico e de avaliação, superando definitivamente aquele passado acadêmico dominado por aulas improvisadas e muitas vezes ancoradas apenas no carisma pessoal do professor (2011, p.62).

O rompimento com Mário de Andrade representa o ponto fundamental na compreensão da separação de dois grupos. O de Oswald, que se opunha à formalização, ou institucionalização, do modernismo, defendendo a liberdade estética como premissa fundamental do modernismo e o de Mário de Andrade, que luta pela “canonização” do modernismo como movimento que passa a ser também capital político, uma vez que com o envolvimento dos intelectuais em partidos políticos que se alinhavam ao governo dominante, a cooptação da classe intelectual pelo governo era uma via real. Tanto é, conforme destaca Martins, que Mário é nomeado em 1934 como diretor do Departamento Municipal de Cultura: “A emergência do intelectual transformado em funcionário público,...” (2001, p.52). Já Oswald, contrário a essa postura política, praticava a sua autonomia com relação ao governo. Como resultado lhe coube a censura de suas peças, pois vai para o campo político oposto ao da situação, que contava com Mário de Andrade.

Quanto a isso não podemos deixar de mencionar que no campo político tínhamos a apresentação de uma corrente ideológica na década de 30 que se fortaleceu a ponto de contar com intelectuais do porte de Plínio Salgado. Era o integralismo que deriva do movimento nacionalista Verde-Amarelo. Plínio Salgado chega a apoiar Getúlio Vargas. Nessa luta política em que tentavam ganhar espaço no Brasil os integralistas e os comunistas, estão Oswald e Plínio como representantes de dois grupos em campos opostos. A discussão destes elementos associado à idéia de campo de produção intelectual situa melhor a produção do teatro de Oswald, que representa justamente um movimento radicalmente oposto ao da situação.

Quando em 1937 Oswald ocupa as páginas d'*O Estado de S. Paulo* para declarar que 1930 foi o “divisor das águas modernistas” pois decidiu o aproveitamento de 1922 jogando a vanguarda estética para uma posição de vanguarda política, a cisão do grupo modernista já havia se consumado na feição verde-amarela da vertente paulista reunida em torno da plataforma ufanista de Plínio Salgado que desejava promover uma restauração da vida cultural e institucional do país com vistas a instaurar um Estado Nacional forte e inspirado no fascismo italiano (Levin, 1995, p.153).

Nesse ambiente de filiações de intelectuais no campo político acaba levando a um cenário de obras censuradas, que é o caso do teatro político de Oswald. E a censura durante o Estado Novo, conforme observa Levin quando analisa a peça *A Morta*, configura elemento modificador da própria forma textual e temática:

O controle exercido pela intervenção policial do governo de Getúlio, naquela altura em sigilosa articulação golpista, justifica por outro lado a organização obscura do assunto, que corresponde ao próprio processo de fechamento político. A teatralização da falta de comunicação do escritor com seu meio, representada por intermédio de uma atração mórbida pelo sepultamento da alma, surge portanto como sintoma da recente estruturação do aparelho, que banuiu a esquerda brasileira da legalidade (1995, p.166).

Assim, como já mencionado, Oswald tem como companheiros Di Cavalcanti, Osvaldo da Costa, Geraldo Ferraz, Jaime Adur da Câmara e Tarsila, dentre outros. Já no lado oposto estariam Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Cândido Mota Filho, dentre outros.

Capítulo II

OSWALD: LITERATURA, TEATRO E POLÍTICA

“...todo teatro é necessariamente político, porque políticas são todas as atividades do homem, e o teatro é uma delas. Os que pretendem separar o teatro da política, pretendem conduzir-nos ao erro – e esta é uma atitude política.”

Augusto Boal

Um dos textos de Oswald, *O Rei da Vela* tem a característica peculiar de ter sido montado 30 anos depois de sua publicação, mas nem por isso deixou de existir durante esse lapso temporal. Apesar de a montagem de José Celso Martinez ser ontológica na trajetória das artes cênicas brasileiras e muito já se comentou a respeito dessa montagem, a ideia é a de discutir o poder político do texto dramaturgico a partir de sua própria existência, independente de sua execução. Para reforçar a ideia de trabalhar com o texto teatral, cabe citar José João Cury que, a respeito do assunto, afirma o seguinte:

O texto teatral é como um registro escritural que se torna, ainda que sem a representação cênica, um vir-a-ser contínuo que requer reavaliações constantes. É o texto dramático, como práxis escritural, uma produção de ideologismos – integração social, cultural, histórica, filosófica dos dados que o constituem (2003, p.23).

Uma ideia complementar a de Cury é a de Jean-Pierre Ryngaert, que vislumbra a possibilidade de uma montagem posterior ao tempo de publicação ser melhor compreendida e obter maior sucesso quando levada aos palcos tempos depois:

Paradoxalmente, obras em ruptura com o código cênico de seu tempo, nunca representadas, ou representadas de modo insatisfatório, são muitas vezes aquelas cujas encenações são hoje as mais interessantes. Como esses “monstros” que resistiam ao palco ou o desprezavam fossem o objeto e uma espécie de desafio (1996, p.22).

Mas o que pode auxiliar o estudioso do texto dramaturgico é a observação feita por André Luiz Gomes em recente trabalho publicado¹⁶, que chama a atenção para a contribuição dos textos críticos que acompanham as publicações:

¹⁶ Tratam-se de dois textos do autor publicados em 2010 no volume *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*, pela Editora Horizonte, em que são apresentados resultados do Grupo

Como afirmamos no início, textos críticos e de apresentação, bem como informações a respeito das encenações das peças publicadas, são valiosos subsídios para aqueles que querem conhecer, pesquisar ou escrever a história do teatro brasileiro. Quando há, por parte das editoras, a preocupação de inserir nos volumes publicados, pelo menos, a ficha técnica da montagem de estréia do texto dramático é parte da história do teatro que está sendo registrada e divulgada, facilitando posteriores estudos e pesquisas.

Os textos críticos e/ou de apresentação estão, felizmente, presentes na maioria das publicações (65%), como se observa no quadro abaixo. Esses textos se constituem de pensamentos críticos e debates culturais expressivos que registram densas reflexões sobre a atividade dramática (2010, p.15-16).

Nesse sentido é possível dizer que Oswald está incluído na lista de publicações que, na grande maioria das vezes, principalmente as que se seguiram à morte do autor, traz valiosos textos críticos que nos permitem situar melhor sua produção artística. Dessa forma, temos importantes prefácios e outros textos críticos, como os de Sábado Magaldi, José Celso Martinez Corrêa, Jorge Amado, dentre outros. Por outro lado, provavelmente podemos classificar os textos de Oswald de acordo com afirmação de Gomes: “Algumas peças são muito mais lidas do que encenadas: é o caso, por exemplo, de *Vestido de noiva*, que integrou a lista de leituras obrigatórias de alguns vestibulares e muitos alunos leram a peça de Nelson Rodrigues, mas nunca assistiram a uma encenação...” (p.46). *O Rei da Vela* também já figurou como leitura obrigatória de vestibular e, provavelmente, a maioria dos alunos nunca assistiu à montagem da peça.

Não vamos centrar nossa análise especificamente sobre a montagem de *O Rei da Vela*, que aconteceu trinta anos depois, em plena ditadura militar, mas levaremos em consideração a recepção crítica da montagem da peça, que ocorreu em contexto diverso da sua escritura na década de 30, onde as disputas políticas e a realidade histórica eram outras, afinal estávamos na década de 60 em plena ditadura militar no Brasil.

Tal fato implica em duas reflexões. A primeira a de que uma das justificativas da montagem feita por José Celso no texto *O Rei da Vela: manifesto do Oficina* é a de que o país não mudara suas estruturas e que por isso a peça ainda se mostrava atual:

de Estudos em Dramaturgia e Crítica Teatral. O primeiro texto “Dramaturgia brasileira contemporânea: panorama, mercado editorial, leitura e encenação” traça o panorama de editoração das peças de teatro no Brasil, em que se verifica uma predominância das editoras no eixo Rio-São Paulo, comenta a importante presença de subsídios críticos nas edições que possibilitam melhor compreensão e estudo dos textos, a questão de gênero de autoria, características e temáticas das peças e sua localidade de desenvolvimento. O segundo texto estabelece uma série de reflexões a partir do grau de proximidade do leitor do texto dramático.

O humor grotesco, o sentido da paródia, o uso de formas feitas, de teatro no teatro, literatura na literatura, faz do texto uma colagem do Brasil de 30. Que permanece uma colagem ainda mais violenta do Brasil de trinta anos depois, pois acresce a denúncia da permanência e da velhice destes mesmos e eternos personagens. (2003, p.25).

José Celso ainda faz uma analogia entre o Brasil e a obra encenada para mostrar que o país continua moribundo:

A unificação de tudo formalmente se dará no espetáculo através de várias metáforas presentes no texto, nos acessórios, no cenário, nas músicas. Tudo procura transmitir essa realidade de muito barulho por nada, onde todos os caminhos tentados para superá-la até agora se mostram inviáveis. Tudo procura mostrar o imenso cadáver que tem sido a não-História do Brasil nestes últimos anos, à qual nós todos acendemos nossa vela para trazer, através de nossa atividade cotidiana, alento. 1933-1967: são 34 anos. Duas gerações pelo menos levaram suas velas. E o corpo continua gangrenando (2003, p.25).

As justificativas apresentadas pelo diretor referem-se à plausibilidade de encenação do texto, tendo em vista a possibilidade de realização da obra a partir da combinação entre o conteúdo da obra e os elementos de montagem que dariam conta de toda a modernidade oswaldiana. O contexto histórico, então, na interpretação de José Celso, permitia que o texto fosse montado revelando-se atual.

A segunda reflexão, partindo da compreensão do significado de montar um texto com intenções políticas na década de 60, refere-se às condições favoráveis e desfavoráveis para que estas peças fossem montadas. Do ponto de vista comparativo, entre a década de 30 e a de 60, é possível dizer que havia uma vantagem clara nesta última década, que é o envolvimento de grupos de teatro que adquirem espaço para propagarem suas idéias e realizações cênicas, como veremos no terceiro capítulo. Já a desvantagem maior continuava sendo a perseguição por parte da censura.

Para passarmos para o ponto seguinte, em que vamos refletir sobre a distância entre a escritura dramaturgica e a cênica de peças de Oswald de Andrade, vale citar Raymond Williams, que tem uma assertiva bastante pontual quando discute texto e encenação em *Drama em cena*: “Quando um dramaturgo escreve uma peça, ele não escreve uma história para que os outros a adaptem para a cena; ele escreve uma obra literária que, como tal, pode ser diretamente encenada.” (2010, p.216).

2.1 Teatro político:

O início do século XX foi um momento de mudanças teatrais em grande parte do mundo ocidental. Os novos movimentos artísticos como o dadaísmo, o futurismo e o expressionismo passaram a influenciar decisivamente as artes cênicas. Países como a Alemanha e a Rússia viram o teatro acompanhando as questões revolucionárias que surgiram juntamente com a organização do proletariado a partir das teorias que tinham como pedra fundamental as idéias de Marx. Uma nova geração de dramaturgos, diretores e atores criam o teatro moderno, já com a experiência acumulada dos movimentos citados. O principal elemento constitutivo desse teatro era a atividade cênica comprometida com a ação revolucionária. Por isso o teatro passa a ser o teatro engajado, o teatro político, o teatro de ação.¹⁷

Já no Brasil, podemos afirmar que a evolução do teatro nos anos 20 estava em outro ritmo, por mais que ensaiasse uma mudança nos temas e na forma, o teatro estava longe de ser o teatro revolucionário engajado como acontecia no velho continente. Cabe recorrer à análise de Décio de Almeida Prado, que trata do assunto nos seguintes termos:

O teatro nacional não se mostrou indiferente a essa onda de inquietação, procurando de vários modos de escapar dos limites estreitos da comédia de costumes. Esta revelara notadamente alguns atores de grande veia cômica, mas já se achava esgotada, enquanto personagens, assuntos e processos dramáticos, após o surto criador de 1920. As ingênuas farsas de um Gastão Tojeiro e de um Armando Gonzaga, armadas, às vezes com engenhosidade, em termos de minúsculas crises domésticas, “desaguisados de família” como as chamou Antônio de Alcântara Machado, já não satisfaziam as exigências morais e artísticas nascidas com a Revolução (2003, p. 14).

Prado continua sua argumentação mostrando o panorama do teatro no Brasil, tanto do ponto de vista da estrutura, como também os tipos de peças que tinham vez, grande parte eram comédias e revistas:

Se a nossa forma era o teatro itinerante, como objetivo não havia praticamente outro senão o de divertir, ou seja, suscitar o maior número de

¹⁷ Pensamento extraído do capítulo XVIII e XIX do *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico*, dos gregos à atualidade, de Marvin Carlson, São Paulo, Unesp, 1997, p.329-397. Os capítulos citados tratam com minúcia toda a evolução do teatro entre 1900 e 1950, citando tanto os movimentos que antecederam o teatro moderno, como também a consumação deste, discutindo seus maiores realizadores, tais como Brecht, Artaud, Stanislavski e outros.

gargalhadas no menor espaço de tempo possível. “Rir! Rir! Rir!” – prometiam não só modestos espetáculos do interior mas também a publicidade impressa nos jornais pelas companhias mais caras do país. Entre 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-32, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias (2003, p.20).

O que podemos depreender da análise de Prado, que ainda cita Joracy Camargo e Renato Viana, como introdutores de alguns temas que tentavam revolucionar o teatro, o primeiro trazendo “o nome de Karl Marx”(p.22) e o segundo as questões freudianas “sobre a infraestrutura da vida emocional” (p.24), é que ainda estávamos longe de um possível teatro revolucionário. Por um lado isso é fato, mas por outro não.

Oswald escreve *O Homem e o Cavalo*, publicada em 1934 e *O Rei da Vela*, publicada em 1937. Peças de inegável caráter didático¹⁸ e militante, uma vez que Oswald já estava filiado ao Partido Comunista. O texto é revolucionário para o teatro nacional, mas como não foi montado de pronto, a cena teatral pouco se modificou até a chegada da década de 40, quando estreia Nelson Rodrigues.

Mas como a pretensão do presente estudo é a discussão do caráter político como fator que revoluciona o teatro moderno brasileiro, dentre outras questões, incluindo as formais, é importante refletir sobre o teatro político em si. O ambiente de debate da revolução socialista está por trás da realização da obra teatral oswaldiana da década de 30, ou seja, uma questão de natureza eminentemente política determina decisivamente a temática da obra, conforme depreende-se no texto de Oswald, *Bilhetinho a Paulo Emílio* (1992, p.51), no qual o autor define a obra *O Homem e o Cavalo*, como fantasiosa, que retrata a transição do homem entre fascismo, revolução e socialização.

Em *O Teatro Engajado* (1967)¹⁹, de Eric Bentley, especificamente no capítulo V, “Os Prós e Contras do Teatro Político”, encontramos uma reflexão sobre a influência do teatro na vida social ou sua real importância política. O autor também levanta a questão do

¹⁸ O caráter didático aparece aqui no sentido atribuído por Gardin ao teatro de Brecht: “O resultado de anos de pesquisa teórico-prática em laboratórios de teatro foi o teatro épico. Um teatro que estranha o público e se estranha. Comenta-se e obriga o receptor a comentá-lo. O sistema teatral visto em sua complexidade de linguagem e com função, portanto, social. O lúdico e o didático seguindo paralelos, um em função do outro, autocomentando-se, entrevedendo-se de forma metalingüística para quase exigir do receptor a tomada de posição através da opção.” (1995, p.55).

¹⁹ No livro o autor estuda o teatro norte-americano de 1944 a 1954, além de comentar Ibsen e tratar dos prós e contras do teatro político. O artigo é de 1960, mas a edição brasileira é de 1969.

público alvo para quem é escrita uma peça, relacionando-o com a reflexão sobre a propaganda no teatro engajado.

Para Bentley, a literatura em geral e também o teatro tem menor importância política do que seus autores pensam que ele possa ter. Na verdade quase nenhuma. O autor relativiza o seu valor mostrando que na verdade os artistas quase não têm nenhuma influência quando se fala de poder:

Não devemos perder de vista o fato de que o artista rebelde desempenha, numa rebelião, um papel tão secundário quanto o seu irmão conservador desempenha na conservação do *status quo*. Deus tenha pena de um regime, e Deus tenha pena de uma rebelião, que dependam seriamente dos seus artistas! No seu conjunto eles não são um bando de elementos perigosos, como pensava Platão, mas um bando de elementos inúteis (1969, p. 103).

Para o autor, pouca força pode ter o artista diante de um governo autoritário e, como exemplo, lembra que à época tudo indicava que o governo chinês estava enviando os artistas para campos de trabalho forçado, citando também o destino na Rússia e de importantes nomes como os de Meyerhold e Eisenstein, que foram importantes personagens da história do teatro e cinema russos. O primeiro foi executado pelo governo e o segundo teve constantes problemas com o regime político stalinista.

No entanto, num artigo posterior, *O Teatro Engajado*²⁰, Bentley reavalia os prós do teatro engajado, chamando a atenção para o espaço social que é o teatro e para capacidade deste, através da dramatização, de conseguir atingir ao público e lembra ainda que:

Enquanto existir tal público, e enquanto existirem razões para despertá-lo do seu cochilo, haverá um lugar para uma literatura engajada; enquanto determinadas pessoas continuarem vivendo com medo de peças teatrais (“Meu deus, não permita que essa obra seja uma peça de teatro!”), haverá um lugar para um Teatro Engajado. A brecha que qualquer tipo de teatro pode abrir na superfície do mundo é sem dúvida muito pequena, mas os homens de teatro que julgam, por causa disso, que qualquer esforço é vão, e desistem de antemão de fazê-lo, se conformam em geral em não abrir brecha alguma (1969, p.176).

[...]

O Teatro é uma ameaça, mas perderia essa sua característica ameaçadora se se deixasse submergir pela comunicação de massa. Ele representa aquilo que os poderes que estão por trás da comunicação de massa gostariam de ver submerso. Ele é o último refúgio, ou um dos últimos refúgios, da associação

²⁰ Escrito em 1966, artigo que de certa forma responde aos prós do artigo *Os Prós e contras do teatro político de 1960*, que segundo um pós escrito em nova edição afirma não ter rebatido ponto a ponto os contras, fazendo-o posteriormente.

de seres humanos, da simples reunião de pessoas com interesses comuns, num local menos gigantesco e esmagador do que um estádio (p.177).

Se pararmos para pensar sobre a importância política que teve o teatro de Oswald de Andrade, certamente podemos estabelecer relações com a afirmação de Bentley: tanto *O Rei da Vela* como *O Homem e o Cavalo* foram peças que saíram do papel anos depois de sua publicação, sendo que o cerne temático da obra, a discussão da sociedade sob o prisma da luta de classes, que dentre outras características, demonstrava a intenção política e o engajamento de Oswald, não saiu do plano utópico, pois sequer foi transmitido ao público daquela época. Já quando realizada, a obra teatral em questão não se encontrava mais no mesmo contexto histórico que havia estimulado a sua criação, tendo sido levada ao conhecimento do público de 30 anos depois. Ou seja, considerando a montagem do texto como condição para a eficácia política de uma obra engajada, podemos dizer que inicialmente Oswald falha, ou diminui o alcance imediato de seu trabalho, no entanto lega para a posteridade a possibilidade de uma realização de base revolucionária dando fôlego a sua utopia, no sentido de arma de revolução social.

Ainda em termos de importância política podemos ser mais diretos ao afirmar que o teatro de Oswald não teve nenhuma participação em qualquer mudança de diretriz governamental à sua época: não derrubou governo, não mudou ministro, não elegeu candidato e não mobilizou multidões. Na verdade não teve um espectador sequer. Poucas notícias há de leituras que aconteceram, mas a montagem não passou de mera cogitação.

Estamos diante de um caso em que a obra literária a princípio não teve importância para a política, mas podemos afirmar que esta última teve importância intrínseca para a obra. Assim o texto dramático de Oswald nasce de uma postura crítica, reflexiva do contexto social a partir de uma posição política de seu autor. Essa mesma postura que o leva a escrever suas peças e faz com que estas permaneçam inéditas nos palcos durante anos.

Mas se a literatura conforme afirma Bentley não tem essa importância direta, é inegável que ela é um espaço de exposição de ideias e posições que podem ser políticas e dependendo de quem as exprime e o que se exprime, pode influenciar socialmente ainda que não se possa ser quantificada a sua real força. De qualquer modo a literatura tem o poder de levar a reflexão àquele que dela se ocupa. Poucos são os que vão ao teatro e

poucos são os que leem teatro. E provavelmente se fizermos pesquisa da recepção literária também poderíamos chegar à mesma conclusão com relação ao início do século passado. A diferença é que os meios de comunicação estavam mais ligados à forma escrita, e, portanto, a parcela da população que era letrada tinha menos opções de meios para se informar e entreter do que temos na atualidade.

Com relação à aceitação dos textos teatrais oswaldianos pelo público, pouco se sabe. Além disso, não há indícios de grandes tiragens das publicações. Há registros de diálogos que versam sobre expectativas com relação às peças, é o caso do artigo publicado em 1935 endereçado a Paulo Emílio, onde Oswald lembra que:

Ao contrário do que você levemente afirma, *O Homem e o Cavalo* é um livro que interessa à massa, conforme comunicação que me fez Osório César, está sendo traduzido na Rússia Soviética e um líder de esquerda o escritor americano Samuel Putnam me pediu os direitos para sua tradução, montagem e filmagem nos Estados Unidos. Em carta recente Jorge Amado me diz: “O Putnam escreveu que seu livro já está traduzido e ele está tratando de encenar.”²¹ (Andrade, 1992, p.52).

O que podemos extrair dessa afirmação é uma convicção e uma expectativa. Oswald estava convicto de que a peça interessava às massas, pautado nas palavras do crítico Osório César e nas de Jorge Amado, já importante escritor nacional, que era um dos avalistas literários da obra citada e publica, em 1934, artigo sobre a peça, onde entre outras palavras distintivas dizia: “Não podia começar com coisa mais séria. Teatro para massas, realização forte, espetáculo capaz de levantar o espectador”²² (2005, p.16). A crítica, evidentemente, é a de quem era um “camarada” de Oswald. Jorge Amado, também comunista, faz questão de dizer no mesmo artigo que Oswald abandona a boemia e passa a ser o casaca de ferro da revolução proletária. O que percebemos é que além da dimensão de crítica social e política da sua obra, a intenção de Oswald era a de fazer o teatro para o grande público.

Já a expectativa era a de que seu texto fosse montado de pronto, o que não aconteceu nem em 1934 como lembra Jorge Amado no artigo citado e lembra que “A polícia, que permite nas bancas dos jornaleiros um aluvião de pornografias, fechou as portas do Teatro de Experiência, exatamente como pornográfico” (2000, p.16) e nem em 1972, quando, segundo Sábato Magaldi, foi vítima da censura, conforme nos lembra:

²¹ “Bilhetinho a Paulo Emílio” de Oswald de Andrade em *Estética e Política*. Globo

²² O artigo “O Homem e o Cavalo”, de Jorge Amado, foi publicado em *Boletim Ariel*, 3:10 no Rio de Janeiro, em julho de 1934, p.269 e reproduzido no volume que reúne três peças teatrais de Oswald de Andrade publicado pela Editora Globo.

A irreverência com antigos partidos políticos (hoje revividos no Brasil), a caçoada com Jesus Cristo e outras figuras bíblicas (que seria tomada como blasfêmia) e a propaganda aberta do marxismo (uma das bruxas atemorizadoras do país) provavelmente não estimularam a passagem de *O homem e o cavalo* do texto impresso para o palco (o diretor Victor Garcia tentou encenar a peça, na temporada de 1972, sob os auspícios da empresária Ruth Escobar, mas os cortes da Censura, sobretudo do sétimo e do oitavo quadros, impediram que se concretizasse a idéia) (2004, p.139).

Nesse sentido, o fato ilustra a ideia de Eric Bentley de que pouco pode a arte ante o poder do Estado. Se pensarmos as peças de Oswald por esse prisma, sua obra pouco influenciou na política e foi vítima da censura, ou seja, o poder de influência do artista minimiza-se diante do poder brutal do *status quo*.

Se para Bentley a força da arte é relativa, ou mesmo quase nula do ponto de vista revolucionário, no sentido de transformação da realidade, para Piscator não havia outra possibilidade para o seu fazer teatral senão a atividade política.

É fundamental entender que Piscator vivenciou a guerra, fato este, que segundo o próprio, muda completamente seu olhar sobre o mundo. No texto “Da Arte à Política” podemos ler o seguinte trecho:

Se até então eu sempre vira a vida pelo mágico espelho da literatura, com a guerra houve uma revira-volta. Passei a ver a literatura e a arte pelo espelho da vida. Por outro lado, a guerra, como gigantesco aspirador de pó, sugara todas as lembranças de tempos anteriores. Fui obrigado a “começar de novo do começo”. O que a partir de então aceitei não era arte, nem coisa formada na arte, mas sim a vida, formada no conhecimento (1968, p.30).

Se compararmos com a experiência de Oswald, veremos que este último passou longe do rufar dos tambores que ditavam o ritmo beligerante. Mais adiante veremos que essa contextualização espacial tem influência direta sobre o destino das peças de Oswald, que não encontram o ambiente propício para a realização de suas peças.

Ainda no mesmo capítulo de *Teatro Político*, o autor nos dá a ideia daquilo que movia a existência de seu teatro, a atividade política:

Tínhamos um programa mais radical que o do grupo de Leonhard. Um programa sem arte, um programa político: cultura e agitação proletárias. Nos capítulos seguintes se verão as duras dificuldades que precisei enfrentar e a grande diferença verificada entre meus propósitos e o que na prática foi conseguido. Será culpa minha, entretanto? Não deixo de ouvir qualquer crítica séria. Maximiliano Harden escreveu uma vez que eu ia buscar os meus efeitos em campos outros que não o da arte. O político Harden queria dizer:

no campo da política. Esta era a vantagem e a desvantagem do meu programa. As seguintes fases mostrarão como tentei realizá-lo:

1919/1920 Tribunal, Königsberg.

1920/1921 Teatro Proletário, Berlin (salas de conferência).

1923/1924 Teatro Central, Berlin.

1924/1927 Cena Popular, Berlin.

1927/1928 Teatro de Piscator, Berlin.

1929/1930 Teatro de Piscator, Berlin, reabertura (1968, p.39).

O autor tinha absoluta consciência de que seu teatro tinha como missão o programa político. Afirmava, inclusive, que se tratava de um programa sem arte, e sim um programa de cultura e agitação proletária. Para compreendermos melhor do que se tratava a sua iniciativa vale citar as palavras do autor, quando este reflete sobre o “Teatro Proletário” que existiu de 1920 a 1921:

Não se tratava de um teatro que pretendia proporcionar arte aos proletários, e sim uma propaganda consciente; não se tratava de um teatro para o proletariado e sim de um teatro do proletário. Nesse ponto, o nosso teatro não apenas se distinguiu da “Cena Popular”, segundo cujo modelo pretendesse criar uma organização de freqüentadores; distinguiu-se também essencialmente dos teatros proletários de Martin e de Leonhard. Riscamos radicalmente a palavra “arte” do nosso programa; as nossas “peças” eram apelos com os quais queríamos intervir no fato atual e “fazer política”. (1968, p.51)

Novamente o autor reforça a ideia do teatro de agitação política, que partia dos fatos reais como motivo para intervenção proletária. Ainda, para termos noção do que se passava quando da montagem dos espetáculos, continuamos com uma passagem do mesmo capítulo “O Teatro Proletário”:

O Teatro Proletário dava os seus espetáculos em salas e locais de assembleia. Era preciso agarrar a multidão no seu ambiente. Quem já lidou com esses lugares, com os seus palcos acanhados, que mal merecem tal nome, quem conhece as salas cheirando a cerveja velha e a urina, com as suas flâmulas e galhardetes da última festa, bem pode imaginar com que dificuldade conseguimos dar uma noção do Teatro do Proletariado.

As decorações, como se pode imaginar, eram primitivas, mas em consonância com a mudança de objetivos do teatro, aqueles telões simples, pintados às pressas, transformavam-se também no seu significado.

Em o *O Dia da Rússia*, o cenário era um mapa que dava ao mesmo tempo a situação geográfica e o significado político da cena. Não se tratava de uma simples “decoreção”, mas também de um recorte social, geográfico-político e econômico. A decoreção participava do espetáculo, intervinha no fato cênico, tornava-se uma espécie de elemento dramaturgico. E assim, simultaneamente, introduziu-se um novo fator no espetáculo: o fator pedagógico. O teatro não devia mais agir apenas sentimentalmente no espectador, não devia tão somente comunicar elevação, entusiasmo,

arrebatamento, mas também esclarecimento, saber, conhecimento (1968, p.52).

Esse trecho expressa bem alguns aspectos do Teatro Proletário. Em primeiro lugar, a questão do espaço físico onde eram montados os espetáculos, a preocupação principal, não era com a condição técnica em si, como acústica, iluminação, conforto para o espectador e outras questões técnicas, mas sim com a possibilidade de conseguir montar o espetáculo para o maior número de pessoas possível. Na peça citada, o cenário funciona como exemplo de como se dava a intervenção da concepção do cenário com a ação política, no caso levar a informação ao público da situação factual daquele tempo.

O teatro de Piscator teve o seu desenvolvimento conforme consta na obra que nos serviu de fonte para entender melhor qual sua proposta, no entanto, vamos dar um salto necessário para finalizar a reflexão sobre seu pensamento e relacioná-lo com o nosso objeto de estudo. Piscator, ao refletir sobre sua história profissional, no capítulo “Retrospecto e Perspectiva”, retoma um assunto que sempre importunou sua atividade, a questão comercial na produção do teatro político:

Ontem sem dívidas, hoje sobrecarregado de experiências e de dívidas, pelas quais sou obrigado a responsabilizar-me pessoalmente, e que sobem a quantia de 50.000 a 60.000 marcos. Os problemas não se tornaram menores. O trabalho é grande, a missão terrível. Mas o alvo que constitui o assunto deste livro, o teatro político, que põe o seu labor a serviço da luta do proletariado, continua a nossos olhos imóvel como sempre. Sempre, a todo instante, em todas as publicações e em todos os esclarecimentos, disse eu, de maneira inequívoca, que o teatro por mim dirigido não se destina a “fazer arte”, nem a “fazer negócios”. A todo instante saliento que um teatro que esteja sob a minha responsabilidade é um teatro revolucionário (nos limites que lhe são impostos economicamente) ou, então, não será nada. A burguesia preferiu acolher essas declarações com um sorriso agridoce, e recuar sempre para linha do valor artístico. Mas o proletário, era de crer, teria podido aprender durante esses dez anos o que, do ponto de vista da propaganda, significa o teatro para o movimento. Esperava-se apoio e colaboração (1968, p.263).

No trecho acima podemos observar em primeiro lugar que a realização do teatro não é simples e depende dentre outras coisas da própria possibilidade econômica, sendo que o autor demonstra certa decepção com relação à eficácia do teatro junto ao público proletário. Nesse sentido, o autor já havia mencionado o seu esforço em fazer com que os preços das entradas fossem acessíveis ao proletário, encontrando dificuldades em conseguir equacionar as contas e despesas do teatro para que fosse possível lotar o teatro.

Podemos dizer, então, que Piscator conseguiu realizar o seu teatro político mesmo com todas as dificuldades impostas pelas questões econômicas que o levaram a uma delicada situação de endividamento, bem como teve público regular ao longo dos anos, apesar de contar por vezes com o esvaziamento da plateia, tendo em vista a impossibilidade de baratear a entrada para que o proletário pudesse efetivar sua presença maciça.

Duas relações podem ser estabelecidas entre Piscator e Oswald de Andrade. A primeira é a de que ambos tinham a consciência de que o teatro tinha uma função política. Nesse aspecto, o teatro programático de Piscator era conscientemente mais radical do que o de Oswald, que fazia o teatro sem expressar a radicalidade com tanta objetividade como fez o Alemão. Porém, o teatro de Piscator se realizou nos palcos, com as peças que dirigiu. Já Oswald não realizou mais do que a publicação de seus textos.

A segunda relação consiste na ideia de que a forma do teatrourgia por uma transformação cênica, que é observável tanto em Piscator quanto em Oswald. O primeiro ao tratar da evolução do teatro compara o seu teatro político ao teatro naturalista, sendo que para ele este último já não oferecia os elementos necessários para privilegiar a luta política. Já para o segundo, o teatro que realizava deveria ser o teatro para as massas. Ideia esta compatível com a tentativa de Piscator de levar o teatro para grandes espaços onde as multidões pudessem ver o espetáculo.

Já o resultado do trabalho de cada um foi completamente diferente. Enquanto Piscator realizou concretamente o teatro do proletariado, Oswald jamais viu suas peças encenadas, à exceção do trecho de *Lêur Âme* que teve uma leitura dramática realizada por Suzanne Deprès e Ligné Poe no Teatro Municipal de São Paulo em 1916.

Talvez uma visão que possa nos dar mais elementos para a compreensão da dimensão do modernismo de Oswald é o que afirma Robert Brustein sobre o teatro moderno ao analisar a obra de oito importantes dramaturgos; Henrik Ibsen, August Strindberg, Anton Checov, Bernard Shaw, Bertold Brecht, Luigi Pirandello, Eugene O'Neill e Jean Genet, este último juntamente com o pensamento de Antonin Artaud :

O moderno dramaturgo é, essencialmente, um rebelde metafísico, não um revolucionário prático; sejam quais forem suas convicções políticas, sua arte é a expressão de uma condição, de um estado espiritual. Na verdade um militante do ideal, um individualista anárquico, mais preocupado com o

impossível do que com o possível; e seu descontentamento amplia-se as suas próprias raízes da existência. A própria obra de arte converte-se num gesto subversivo – uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado (1967, p.23).

Podemos afirmar que essa descrição do dramaturgo feita por Brustein pode ser vista refletida na figura de Oswald. O revolucionário prático que pretendeu ser o nosso autor não foi bem sucedido, podemos dizer inclusive que foi rejeitado pelos seus pares, pois tinha uma necessidade de se colocar em campo oposto ao da institucionalização do modernismo e com isso permanecer destoante da maioria dos intelectuais com seus discursos afinados com a situação dominante. Também preocupado em realizar seu teatro utópico. E se olharmos para suas peças, podemos dizer que não são mais do que “uma reconstrução mais imaginativa de um mundo caótico e desordenado.”

Desse panorama teórico, resumido é certo, a bem da verdade, podemos classificar o teatro de Oswald dentro de um programa político de militância, como parte integrante de um projeto utópico, no sentido de tomar a ação como programa transformador da realidade. O seu teatro funciona como local de exposição de uma visão pragmática do mundo, onde a crítica à sociedade capitalista é a tônica. Do ponto de vista prático não logra êxito imediatamente, mas do ponto de vista da realização literária, consegue construir uma dramaturgia que hoje podemos classificá-la como parte integrante do teatro moderno engajado, que consegue a partir da tomada de um posicionamento intelectual ser representativo, inclusive pela estética apresentada, típica do teatro político.

Capítulo III

RECEPÇÃO E REVISÃO CRÍTICA

Sem dúvida alguma que a fortuna crítica do teatro de Oswald de Andrade é de extrema relevância para o estudo que ora se faz, principalmente, quando se pretende lançar um novo olhar para o conjunto da obra de Oswald, verificar e discutir os critérios adotados pela crítica.

Pela leitura das visões de alguns dos autores estudados, ficaram nítidas, ao menos, duas posturas metodológicas: 1) adota-se um modelo ideal de teatro revolucionário como base para análise comparativa com as peças de Oswald e 2) o contexto social e teatral da escritura das peças, muitas vezes, não é considerado.

O primeiro aspecto guarda relação com as críticas mais específicas de Iná Camargo Costa, que lança um olhar sobre as peças de Oswald, principalmente sobre *O Rei da Vela*, condenando-a por não cumprir com a função revolucionária a que se propunha, por fazer um teatro pretensiosamente revolucionário, utilizando-se de um sistema teatral que não alcançava esse fim. Já Sábato Magaldi, condena-o por fazer um texto que tem como característica um movimento dramaturgico que peca por ser datado e acaba com isso perdendo sua eficácia ao longo do tempo. Esses pontos serão discutidos detalhadamente mais adiante.

Ainda conta contra Oswald a crítica comum de que seu teatro não correspondia a um teatro revolucionário de fato, pois não trazia elementos da experiência real do teatro de classe. A esta crítica procuramos responder que Oswald fazia teatro no contexto político nacional e por isso tem suas características específicas.

A crítica, ao atribuir o nascimento do teatro moderno a Oswald, não deixou por menos quando da revisão da história do teatro brasileiro. Enquanto Nelson Rodrigues era tido como o responsável pela inauguração do teatro moderno nacional, ainda não se impunha a Oswald a tarefa de operar uma revolução total no teatro brasileiro. A partir de então, é como se Oswald tivesse a obrigação de ter inovado o teatro em todos os aspectos possíveis e impossíveis. Ou seja, o de trazer um novo teatro com elementos tidos como modernos, tais como a integração do público à cena, o debate e a construção do texto ao

longo dos trabalhos no palco, mas também de realizar essas premissas plenamente, seja escrevendo as peças, mas, principalmente, levando-as ao palco, o que não ocorreu. Hoje, com as pesquisas e a construção da crítica especializada, sabemos que Oswald fez o que estava ao seu alcance. Somente com o desenrolar da história não só do teatro, mas da sociedade, é que seria possível recepcionar o texto dramático da década de 30 nos anos 60. E hoje ainda cabe o questionamento: será que já se compreende o texto e a tentativa de Oswald?

Para Nelson Rodrigues fatores essenciais se conjugaram: o seu texto moderno cai na mão do diretor polonês Ziembinski, que consegue encenar a peça *Vestido de Noiva* em 1943, no Rio de Janeiro. O texto convenceu, com as modernidades da época e com o tema pertinente à tarefa proposta, o público brasileiro de que a modernidade havia chegado aos palcos. A esse respeito Décio de Almeida Prado faz o seguinte comentário:

Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues (1912-1980), diferia com efeito de tudo o que se escrevera para a cena entre nós, não apenas por sugerir insuspeitadas perversões psicológicas, a seguir amplamente documentadas em outros textos do autor, mas, principalmente, por deslocar o interesse dramático, centrado não mais sobre a história que se contava e sim sobre a maneira de fazê-lo, numa inversão típica da ficção moderna. A essa singularidade inicial, o Zbigniew Ziembinski (1908-1978), encenador polonês exilado pela guerra, somou as suas próprias, não menos significativas, pelo menos dentro do nosso acanhado panorama dramático. O que víamos no palco, pela primeira vez, em todo o seu esplendor, era essa coisa misteriosa chamada *mise en scène* (só aos poucos a palavra foi sendo traduzida por “encenação”), de que tanto se falava na Europa (2003, p.40).

No entanto a modernidade já estava presente nos textos de Oswald desde a década de 30, quando, já filiado ao partido comunista, reúne toda sua opção revolucionária marxista com os elementos antropofágicos, que resultam no seu teatro. Uma das causas para a não encenação de suas peças, segundo Magaldi, seria a dificuldade técnica de montagem imposta pela complexidade do texto, bem como o tema desafiador da censura que se impunha: “Como teatro é obra de equipe, supondo o encontro feliz de dramaturgo, encenador, intérprete, cenógrafo, figurinista, e empresário, Oswald pagou o tributo de estar muito à frente de seu tempo.”(2004, p.8). Além disso, a presença perturbadora de Oswald causava desconforto àqueles que não queriam se opor ou se contrapor ao governo de Getúlio à época.

A conclusão é: enquanto a peça de Nelson Rodrigues surge como um produto que se apresenta ao público dentro dos limites ideológicos tolerados pela censura e agradando pela sua modernidade, a Oswald, que teve a ousadia de escrever um teatro transformador, além de trazer os temas que incitavam o público a repensar a coletividade, é imposto o silêncio. Consequentemente, a ele não é atribuída a revolução do teatro moderno no Brasil.

Porém, se nos perguntamos o que define a modernidade no teatro brasileiro considerando que o engajamento político possa ser um dos definidores dessa modernidade, devemos perguntar se no teatro de Oswald havia tal engajamento. Se levarmos em consideração que não existiam peças montadas com essa função específica, a resposta é não. E o que pode nos dar a resposta a essa incapacidade do autor de modernizar o teatro nacional nos palcos pelo aspecto revolucionário é o fato de Oswald não ser um homem de teatro. Essa afirmação deve certamente ser relativizada. Oswald escreve teatro como quem dialoga com os seus pares intelectuais a sua época. Ou seja, muito mais do que uma função dramaturgica, encontramos no seu texto uma função de reflexão da sociedade. Um campo de ataque aos seus opositores, um campo de afirmação de seu pensamento político. O teatro para Oswald vem como o último reduto de um intelectual marginalizado na década de 30. O teatro seria uma possibilidade de acessar a luta política. Mais um espaço de trânsito social e de tentativa de romper com o antigo. Mas como já vimos que sua presença no teatro se dá mais no plano do discurso do que no do palco, temos uma atuação quase que virtual em termos práticos da realização dramaturgica.

No entanto, voltando à dimensão modernista, se considerarmos a existência dos textos escritos de Oswald, o conteúdo político-ideológico dos textos nos permite classificá-los como modernos. O que de mais moderno havia no teatro em termos de conteúdo era justamente o engajamento político, levando em conta o contexto da revolução proletária que estava no centro das discussões políticas e sociais, principalmente na Europa. Nesse sentido, o engajamento político pode ser considerado um dos principais elementos definidores da modernidade no teatro. Mas, não cabe neste trabalho definir o que é teatro moderno, até porque isso nos remeteria a uma discussão *strictu sensu* sobre modernidade, que não é o nosso objetivo. Portanto, apesar de ser a modernidade um dos acessórios importantes para a discussão do tema, a reflexão é centrada na dimensão política, que nos leva à análise dos textos.

A partir desses questionamentos e tentando responder a essas reflexões, é necessário que se verifique como a crítica lidou ao longo dos anos com a obra de Oswald, para revisarmos e acentuarmos o que nos faz aprofundar o conhecimento da obra em questão.

Alguns pensamentos sobre a obra de Oswald são fundamentais para a tarefa proposta nesse trabalho. Trazer algo novo que contribua de fato para o conjunto da crítica somente é possível a partir da releitura tanto do teatro estudado quanto dos escritos daqueles que se lançaram na mesma tarefa. No entanto, é preciso acolher o que julgo se aproximar da visão que fundamenta e orienta esta pesquisa.

Desse modo, são o pensamento de Orna Messer Levin, de Carlos Gardin, de José João Cury²³, que estritamente interessam quanto aos aspectos críticos, teóricos e metodológicos que influenciam ou servem de inspiração para o estudo do teatro de Oswald. Iná Camargo Costa, Sábato Magaldi, Décio de Almeida Prado também são essenciais, tanto porque trazem informações preciosas, quanto porque têm aqui alguns de seus pontos de vista revisados.

3.1 Chumbo grosso!: uma revisão necessária.

O teatro de Oswald foi subestimado, a ele foi negada a real importância para a literatura brasileira. Isso pode ser observado pela análise de textos de nomes consagrados da crítica especializada, que em alguns momentos não conseguiram vislumbrar sua contribuição para a nossa dramaturgia, mostrando como resultado uma compreensão empobrecida do sentido da obra oswaldiana. Certamente que a presente revisão passa pela subjetividade de quem a faz, pois é fruto de uma leitura individual que apesar das tentativas de manutenção da imparcialidade, sabemos ser humanamente impossível de se dar por completo.

Assim, julgo que Décio de Almeida Prado é praticamente indiferente à peça *O Rei da Vela* e é severo ao criticar *O Homem e o Cavalo*, como se pode observar no trecho:

²³ Orna Messer Levin estabelece a modernidade do teatro de Oswald a partir da ruptura com o movimento de 22; Carlos Gardin traça o paralelo entre Oswald e Brecht a partir do grotesco, analisa os signos e aborda sua obra a partir dos movimentos metalingüísticos; José João Cury por meio da análise intertextual diacrônica e sincrônica verificando o papel da paródia nas obras analisadas.

O retrato da virtude, ainda que revolucionária, não era o forte de Oswald. A pressão exercida por sua verve satírica obrigava-o, por mais que admirasse os tempos novos, a refugiar-se artisticamente nos antigos, dando preferência aos heróis negativos sobre os positivos. As injunções do seu temperamento não lhe permitindo compor a *Tragédia Otimista* da revolução, que os russos escreveram e encenaram por essa mesma época, tinha ele que se contentar, a maior parte do tempo, em imaginar a farsa pessimista da contra-revolução, a epopéia grotesca dos destinados a perecer (como por exemplo a sua outrora amada Igreja Católica) (2003, p.31).

A crítica acima deve ser objeto de nossa reflexão, pois deixa de perceber alguns fatores essenciais que devem orientar a presente análise. Um desses fatores é a relação obra-contexto, que aparece distorcida nas palavras de Décio de Almeida Prado. O fato de Oswald não compor a citada “Tragédia Otimista” em nada guarda relação com o temperamento de Oswald, senão com o contexto que lhe inspirava. De tal forma que é mais crível acreditar que a “farsa pessimista da contra-revolução” guarde ligação com a realidade local vivenciada pelo artista do que com o seu temperamento. Aliás, é justamente a “farsa pessimista da contra-revolução” que torna a obra digna do seu valor local, revelando o pensamento e a visão crítica do autor sobre sua realidade, do contrário seria cópia. O crítico cita a experiência do teatro russo, mas devemos nos ater ao que ocorria no Brasil. Quem escrevia na Rússia àquela época, ou seja, na década de 30, já tinha quase duas décadas de experiência revolucionária comunista, essa uma premissa mínima da qual podemos partir, pois não nos cabe aqui a análise do teatro russo. Comparar o teatro revolucionário Russo com o Teatro de Oswald pode dar muito material para estudos acadêmicos.

Oswald era burguês, militante, latifundiário, urbano, boêmio, casaca de ferro, comunista, escritor, ensaísta, cronista, revolucionário, que vivia num país onde a revolução só podia ser utópica, característica confirmada nos seus textos que passam a figurar como utopia, no sentido de que não são realizados concretamente. Uma realidade diversa da dos camaradas russos que viviam a experiência concreta de um teatro engajado, fruto da experiência do poder do proletariado. Certamente que a afirmação de que a revolução no Brasil seria utopia é possível em parte pela confirmação que a história nos deu. No Brasil, a revolução tão desejada pelos comunistas não ocorreu. Tal fato serve para confirmar que o ambiente político brasileiro na primeira metade do século XX não favoreceu à revolução comunista. Portanto, Oswald não tinha como escapar da utopia, e nesse ponto não poderia ter sido mais coerente do que foi. Ou seja, Oswald não se “contentava em imaginar a farsa

pessimista da contra-revolução”, a matéria com que Oswald trabalhou pedia a “farsa pessimista da contra-revolução” (PRADO, 2003, p.31). Que revolução tínhamos no Brasil? É bom lembrar que os sindicatos se fortalecem, no sentido de sua autonomia, depois do segundo governo de Vargas, quando de fato passam a ter mais êxito na organização da luta de classe e fazem ecoar suas reivindicações com mais eficácia.

E Almeida Prado continua sua crítica:

A falha básica de *O Homem e o Cavalo* é o de ligar-se menos a uma experiência social concreta, como acontecia em *O Rei da Vela*, do que ao filósofo da história que Oswald pretendeu ser a partir de uma certa idade, filósofo prejudicado sempre pela mania de síntese expressiva, pelo vazo de abstratizar, de generalizar, até cair na gratuidade e na vacuidade (p.31).

Com esse pensamento, o crítico confunde o trabalho do dramaturgo, que inova a forma do teatro trazendo o cunho histórico, parodiando e satirizando as situações. À “informação”, “reflexão” e “construção da ação” o crítico citado dá a interpretação de “abstração”, “síntese expressiva”, “generalização”, “gratuidade” e “vacuidade”. No entanto, acreditamos que a real contribuição de Oswald de Andrade não pode ser interpretada a partir de indicações de manias e pretensões, como afirma Prado no trecho citado. Assim sendo, *O Homem e o Cavalo*, peça a que se refere este último, é uma peça que traz informações históricas, sintetizadas, muitas vezes em forma de paródia, abarcando grandes momentos simbólicos da história da humanidade, como a crucificação de Cristo, que é representada de forma revisitada. Cristo aparece na pessoa de Hitler e é julgado como um verdadeiro representante burguês perseguidor de judeus, a quem cabe a condenação de brigar eternamente na Palestina. O próprio império Napoleônico, com boas doses de fantasia e liberdade de criação literária, tentando trazer o riso inteligente ao seu público. Como veremos na análise do texto.

Outro crítico, Sábato Magaldi, mesmo reconhecendo quando analisa a obra do autor estudado que “Seu teatro inaugura uma arquitetura cênica inédita no Brasil” não poupa palavras ao dizer que:

...penso que a peça, por advogar teses que a história não confirmou [...] tem hoje um inevitável caráter museológico, e assim não assustaria mais o público.
[...]Oswald, se voltasse ao teatro, nos últimos anos de vida, talvez reescrevesse *O Homem e o Cavalo*, a fim de alterar a fé ingênua na construção da sociedade socialista (2004, p. 31).

Uma obra não é escrita para ser reescrita. Até pode, mas inicialmente não é concebida e publicada com essa intenção. É fruto de seu tempo, das questões sociais que estão em plena tensão no momento e que determinam a escritura de uma obra artística. É como pensar que nunca na história a expectativa da vitória revolucionária tivesse existido, o que sabemos não foi verdade. Nesse sentido não é possível conceber a análise das peças de Oswald sem levar em consideração a tentativa de um novo teatro comprometido com uma onda revolucionária, ideológica e política. Não existe nesse momento um compromisso cego com a estética pura da arte, tudo agora é redimensionado, levando-se em consideração a totalidade e a complexidade das relações sociais num mundo em que se exige do cidadão a participação política, inclusive na arte. Esse fato não parece ser levado em consideração pela crítica.

Iná Camargo Costa, talvez a mais severa das críticas de Oswald, afirma que este deixa a desejar em vários aspectos. Para a autora há uma sobrecarga tanto nos personagens como nas cenas, vejamos:

Se esta análise explica minimamente até que ponto a intenção panfletária prejudicou *O Rei da Vela*, por outro lado fica devendo um esclarecimento que talvez tenha alcance maior. Falta saber por que o dramaturgo sobrecarregou cenas e personagens, provocando o acúmulo de funções diretamente responsável pelas piores inconseqüências da peça. A partir de um dado óbvio – as funções se acumularam devido ao excessivamente reduzido número de personagens, (levando até a armação de um equivocado conflito no terceiro ato) – é possível levantar uma hipótese bastante plausível: no âmbito do “teatro sério” o dramaturgo não conhecia nenhuma peça que tivesse número muito grande de personagens. Apesar da aposta de Sábato Magaldi, vimos que ele não conhecia os trabalhos de Gémier (para ficar na França, país que Oswald de Andrade visitou seguidamente nos anos 20) e, no Brasil, as companhias de teatro profissional tinham elenco reduzido (como sabemos, ele queria que Procópio Ferreira montasse *O Rei da Vela*) (COSTA, 1996,p.167).

No trecho acima, Costa levanta a hipótese de que o autor não teria tomado conhecimento de peças com muitos personagens, motivo pelo qual Oswald estaria repetindo em *O Rei da Vela* o padrão já consagrado no teatro brasileiro de peça com poucos personagens, logo com pouca chance de trabalhar o excesso de material no teatro moderno. Tal fato acabou por inviabilizar a montagem de suas peças, que nasceram com essa limitação. A mesma limitação, fez com que o autor acabasse por levar à má construção dos personagens que acumulavam contradições. Para quem pretendia ser revolucionário,

Oswald repetia o teatro que pretendia combater. Isso é o que inferimos do pensamento de Costa.

No entanto, com relação a esse aspecto é preciso lembrar que o Brasil é o país que tem nas suas originalidades o paradoxo. O paradoxo de que no Brasil tudo se adapta à realidade diversa da natureza que constitui os objetos adaptados – a literatura brasileira que se forma a partir da literatura ocidental européia. Estamos falando da diversidade sócio-cultural que está refletida nas peças estudadas. O Teatro revolucionário é adaptado à realidade brasileira por Oswald, que não tem fundamentos concretos que lhe possibilitassem fazer diferente. Exigir que o teatro revolucionário de Oswald fosse tão eficaz como o de Bertold Brecht no seu propósito seria exigir que no Brasil uma revolução que nunca aconteceu de fato tivesse ocorrido. O marxismo no Brasil foi mais utópico do que a própria ideologia. Não dá para pensar no que deveria ter sido. Pensa-se o que foi. Se Oswald, mesmo criticado da forma que é, faz com que uma das maiores críticas de teatro do país nos dê 32 páginas de reflexão em seu *A Hora do Teatro Épico no Brasil* (1996), mesmo sendo para seriamente mostrar que o mesmo é eivado de vícios, é sinal de que tem o mérito proporcional a uma crítica tão extensa. Suas peças fazem parte do conjunto de obras sobre as quais a crítica se ateve para conseguir refletir sobre o teatro brasileiro, para estabelecer conceitos e diferenças de época. Oswald colabora para o estabelecimento de uma fortuna crítica que caracterize o teatro nacional, já que a maioria esmagadora dos críticos, hoje, reconhecem em Oswald o responsável pelos primeiros textos modernos do teatro no Brasil. Textos não encenados que abrem a discussão sobre a realização da cena teatral Brasileira, quando se deparam com a peça de Nelson Rodrigues que, nos palcos, inaugura a cena moderna.

Mas, se o paradoxo constitui elemento fundamental na caracterização da arte brasileira, um dos paradoxos da crítica é tratar do conceito burguesia brasileira, sendo que ao pé da letra não era possível ainda falar em burguesia enquanto classe constituída a partir do conceito original de burguesia, a burguesia europeia. O que se depreende da leitura de Florestan Fernandes (1976, p.203-228), em *A Revolução Burguesa no Brasil*, é a real dimensão do processo da consolidação da burguesia local. Na década de 30 é que se tornava mais claro o processo de industrialização, sendo que setores da burguesia eram

fortemente ligados à oligarquia rural, lembrando ainda o autor que somente após 1964 é que o capitalismo competitivo viria a adquirir um “caráter estrutural” (p.225) no Brasil.

A constituição da política, da sociedade e das artes brasileiras surgem, quase sempre, nessa etapa da história do Brasil, de conceitos importados adaptados à realidade local, o que nos faz buscar entender Oswald a partir do princípio de que no Brasil, não só a arte é original sem ser, mas também a ideologia política nela contida. *O Rei da Vela*, portanto, retrata essa miscelânea constitutiva das instituições brasileiras, das práticas culturais, que podem ser vistas nas formas em que se opera a representação política desde o império até os dias de hoje. O paradoxo continua como característica nossa, em que a miséria social, vítima, muitas vezes, da indiferença, faz-se presente e isso se reflete na nossa arte.

Mas essas análises póstumas não são novidades para o teatro de Oswald de Andrade, que ainda em vida passou a ser o preferido das críticas negativas e a ele foi imposto um silêncio pela intelectualidade brasileira do qual ele se ressentiu, enquanto alguém que sempre tentou produzir a arte para a reflexão e compreensão do país. Isso pode ser difícil de dizer claramente, mas parece ser o que é mais latente (mais um paradoxo) em termos do que faz da obra de Oswald ainda tão intrigante e cada vez mais estudada. Entender positivamente a contribuição da obra de Oswald, às vezes, parece uma necessidade. Essa característica exige constante postura dialética.

Oswald adota uma estética revolucionária aplicada ao teatro por autores estrangeiros, mas acaba adaptando essa linha estética à realidade contraditória e paradoxal brasileira, que resulta nesse intrincado teatro, que ao mesmo tempo é revolucionário, mas não dá conta de se realizar plenamente, uma vez que sequer é montado. Se o teatro nacional deveria ser de vanguarda, estava longe de ser em sua totalidade. O resultado foi um ambiente inóspito para Oswald e suas peças não tiveram espaço de discussão, exceto poucas leituras infrutíferas. Basta lembrar que a crítica sobre o teatro de Oswald, com exceção de um artigo ou outro quando da publicação das peças, somente é feita depois da montagem de *O Rei da Vela* pelo grupo Oficina de José Celso Martinez Corrêa. Oswald estava morto.

Não há consenso na crítica da dramaturgia oswaldiana e provavelmente não haverá. O único denominador comum talvez seja o de que a obra de Oswald é polêmica. Mas por

quê? Porque na sua constituição imperam elementos de natureza contraditória. O maior deles é a utopia do discurso marxista aplicada a por uma vontade ideológica que se desenvolve num campo estranho. Campo estranho à ideologia marxista é o Brasil, onde as forças sociais que levaram à revolução na Europa estavam longe de se constituir naquele país.

As consequências sofridas por Oswald são as mesmas que sofrem a sua obra: uma tentativa sistemática de desqualificação de ambos, autor e obra, por parte da crítica especializada, isso numa intrincada mistura contraditória de pesos e medidas diferentes na análise de sua trajetória e legado. Críticos consagrados da literatura e dramaturgia brasileiras mesmo quando citam Oswald e sua obra, o fazem misturando traços pessoais com resultados estéticos. Caso fossem questões ideológicas faria sentido a atitude da crítica, mas o que parece ser uma crítica dialética, na verdade é análise fundamentada em traços psicológicos impertinentes para tal finalidade.

Outro crítico que merece atenção na revisão de alguns pontos do que diz sobre a obra de Oswald é Alfredo Bosi, principalmente no que toca ao seu teatro, nosso objeto de interesse. Com toda a cautela de que a crítica se encontra num manual de história literária, mas também com o espírito de que a crítica deve ser revista, vejamos o que afirma Alfredo Bosi sobre o assunto:

...a obra de Oswald permanece estruturalmente o que é; um leque de promessas realizadas pelo meio ou simplesmente irrealizadas (Bosi, p.404);

[...]

Na verdade, para esse primitivismo anárquico só existe uma saída lúcida que lhe redimisse os traços decadentes: a abertura para a arte social. Oswald tentou-a com a obstinação de quem precisa realizar um programa. Foi vencido pelo lastro de seu passado ao fazer teatro (*O Rei da Vela, O Homem e o Cavalo*), muito mais próximo de um expressionismo pan-sexual que da assunção dinâmica dos conflitos sociais. (Bosi, p.407);

Neste trecho, inicialmente pode até parecer que Bosi tenta resgatar a importância de Oswald ao dizer que existia “uma saída lúcida que lhe redimisse os traços decadentes” ao se referir a “abertura para arte social”, mas pelo contrário, está antes de mais nada condenado-o pelo primitivismo praticado pelo autor ao mesmo modo que Paulo Prado havia feito ao tratar da história do Brasil. Oswald não tentava se redimir de nada. Outra coisa que não fica clara é a relação do “pan-sexual” com o “lastro de seu passado” e nem

mesmo de que modo tinha relação com o fracasso de seu teatro. Parece dizer que um traço de estilo de vida do autor anterior à realização da obra em debate interfere decisivamente no segundo momento. Logo, é sempre bom lembrar que os manuais de história da literatura podem ser duplamente delicados nas suas afirmações, tanto para exaltar uma obra como para restringir sua qualidade.

Já Décio de Almeida Prado, conforme última citação, apela para as injunções temperamentais de Oswald de Andrade como fatores impeditivos à realização de uma obra revolucionária aos moldes da peça russa que cita em sua análise. A opção pela sátira deixa de ser uma opção estética e passa a ser uma característica da personalidade. Sendo que na realidade no caso analisado pelo crítico o que se vê é o problema já citado de diferença de contexto, mas que se desdobra em outra matéria, que será tratada adiante, a questão da comparação entre obras aproximadas ideologicamente, mas distantes fisicamente, ou mesmo temporalmente.

Na atualidade, vemos o resultado negativo para a literatura brasileira e especificamente para a dramaturgia. São escassos os estudos sobre o teatro político e engajado que mencionam o texto oswaldiano como parte integrante da tentativa séria de fazer-se teatro engajado.

A natureza do trabalho não está apenas no resultado desejado e obtido isoladamente numa época. É fruto de uma totalidade resultante da diacronia social, da qual faz parte a tentativa eminentemente política de fazer esse tipo de teatro. Essa era a intenção das peças de Oswald. Isso se verifica notadamente pela eleição dos temas das peças, conjugada com a história de vida do autor no seu contexto histórico-social. Omitir a existência do teatro de Oswald de Andrade é empobrecer a história do teatro brasileiro e conseqüentemente enfraquecer a força do teatro político que explodiu nos palcos universitários do país na década de 60 quando da luta contra a ditadura e a fúria do capital. Talvez o que possa resultar nesse fato é o desdobramento das críticas já citadas, que são por sua vez fruto de análises que devem ser repensadas.

3.2 Teatro utópico dos anos 30 e a *praxis* dos anos 60

“A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta.”

Oswald de Andrade

Consideramos em certa medida que o teatro de Oswald de Andrade tem um duplo aspecto utópico na sua gênese, tendo em vista tanto o teor ideológico, a crença na possibilidade de execução das peças e o conseqüente anonimato imediato pela não encenação. O sentido de utópico versa tanto na idealização de um mundo socialista a ser concretizado por meio da revolução, e o teatro seria um dos instrumentos para o sucesso da revolução, como também no destino da peça que não se realiza num primeiro momento pela característica revolucionária do próprio texto que não se comporta enquanto veículo de irradiação de idéias de um autor a um possível público, isso pela censura e pela marginalização do autor. Nesse sentido o teatro de Oswald é uma estratégia utópica, que não ultrapassa os limites da intenção de agir. No entanto, é a primeira noção de utopia que encontra respaldo no próprio pensamento de Oswald, haja vista seu ensaio *A Marcha das Utopias* em que, após traçar um panorama diacrônico dos conceitos de utopia, adere às ideias de Karl Mannheim, em que a Utopia é entendida como elemento subversivo e de protesto. Ao final de seu ensaio, Oswald nos deixa clara sua visão sobre o tema:

Como vemos, no desenrolar da mentalidade pré-utópica como na utópica, todos os sonhos de mudança e transformação social que estudamos se foram não somente de sonho mas de protesto. A utopia é sempre um sinal de inconformação e um prenúncio de revolta (Andrade, 1972, p.200).

Se na história do teatro épico no Brasil é possível afirmar que algumas peças já tinham público alvo definido como afirma Rayssa Aguiar Borges ao discorrer sobre o teatro do CPC da UNE, mais especificamente sobre *Brasil: versão brasileira*, sobre as peças de Oswald não é possível afirmar o mesmo, por uma questão conjuntural. Somente décadas depois da criação do autor é que o espaço e o tempo formam o campo propício, ainda assim com limitações, para a concretização desse teatro, o que traz a sua obra a idéia de utopia como instrumento de revolução social a partir da ação.

Borges chama a atenção para o seguinte fato:

Desde os *slides* que iniciam o texto, é perceptível a intenção de agitação e propaganda, sobretudo se levarmos em consideração o público alvo desta peça do CPC: o proletariado urbano e o público universitário²⁴ (Borges, 2010, p.118).

Essa característica não pode ser observada no caso de Oswald de Andrade por alguns motivos. Oswald redige suas peças, até onde se sabe, individualmente. Podemos dizer que os intelectuais tiveram acesso à peça devido ao diálogo por meio de artigos como o de Jorge Amado. No entanto, além de uma leitura ou outra, não houve mais nenhuma atividade ligada às peças a não ser a tentativa já mencionada com Procópio Ferreira, que se recusou à tarefa.

Outra citação do trabalho de Rayssa Aguiar Borges é útil para a comparação necessária de como se deu o desenvolvimento do teatro utópico de 30 e o teatro épico da década de 60:

Do encontro de Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, que discutiam as limitações do Teatro Arena, com a entidade União Nacional dos Estudantes, surge o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE. E o primeiro passo para isso foi a já citada montagem de *A mais-valia*, com o grupo de Teatro Jovem, no teatro de arena ao ar livre da Faculdade Nacional de Arquitetura. Assis reúne um elenco de mais ou menos setenta pessoas e, a seu pedido, um grupo de estudantes da Arquitetura cria um cenário monumental para esta montagem, com quinze metros de altura e vários planos. Os ensaios abertos aglutinaram uma plateia constante que comentava e discutia cada caminho que a peça ia tomando, experiência essa, que, segundo Assis, de acordo com Costa, era desconhecida até então. Nesse trabalho, explica Costa, dá-se início a uma forma de produção coletiva que depois prospera no CPC (Borges, 2010, p.26).

A formação do CPC da UNE²⁵ com o propósito de realização de peças engajadas surge de uma coletividade que discutia a necessidade de um processo diferente do que tinha sido o Teatro Arena, pois este acabava fazendo um texto para as massas e atingindo um público burguês:

²⁴ Rayssa Aguiar Borges, *CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos. Análise das peças Brasil: versão brasileira e o Petróleo ficou nosso*, dissertação de mestrado. Brasília: UnB, 2010. p.118

²⁵ CPC – Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, formado no início da década de 60, segundo Aguiar: “Do encontro de Oduvaldo Vianna Filho, Chico de Assis, Flávio Migliaccio, Nelson Xavier, que discutiam as limitações do Teatro Arena, com a entidade União Nacional dos Estudantes, surge o Centro Popular de Cultura, o CPC da UNE. E o primeiro passo para isso foi a já citada montagem de *A mais-valia*, com o grupo de Teatro Jovem, no teatro de arena ao ar livre da Faculdade Nacional de Arquitetura.” (2010,p.26)

Considerando a possibilidade de um racha, a questão do público é apontada por Campos como centro da crise que leva a esse fracionamento do Arena, em 1961, pois representava uma contradição querer fazer teatro popular numa pequena sala, alugada na rua Teodoro Bayma, para apenas cento e cinquenta espectadores. (BORGES, 2010, p.24).

O processo de criação coletiva desde a fundação do CPC é completamente diferente do que imperava na década de 30, quando Oswald escreve suas peças a partir de um processo individual. No caso do CPC, há o grupo de Teatro Jovem, numa peça que é encenada com elenco de aproximadamente 70 pessoas, cujos ensaios abertos permitiam o debate sobre a própria peça. O intuito não é a comparação da qualidade das peças. São peças diferentes produzidas em épocas distantes, mas que guardam entre si a característica de pretenderem ser teatro de ação. Nesse sentido, é nítida a vantagem do CPC, que contava com o livre debate com participação de plateia ativa na discussão dos rumos das peças.

Essa mesma citação ainda nos permite compreender a crítica que Iná Camargo Costa faz ao *Rei da Vela*, ao acusar Oswald de Andrade de continuar trabalhando o teatro com os padrões que pretendia contestar. Segundo a autora, o dramaturgo utiliza poucos personagens para tratar de material extenso, e pouco elemento humano era característico do teatro que se praticava na década de 20. O que vemos no caso do CPC, no exemplo citado, é um elenco de 70 pessoas, com um cenário monumental. Mais uma vez, os anos 60 permitiam naquele momento que a peça dispusesse de toda essa gente, que estava lá na universidade. Oswald mal conseguiu fazer leituras de suas peças com poucos personagens que tinham, quanto mais reunir um elenco de 70 pessoas, num período de censura e desalinhamento intelectual. Ainda assim, Oswald inaugura o texto do teatro moderno, na forma e conteúdo. Somente o tempo poderia dar novas dimensões ao teatro engajado. No início dos anos 30, Oswald estava em pé de guerra com a Faculdade de Direito que empastelou seu jornal, *O Homem do Povo*. A USP seria criada nos anos 30, uma esperança de ambiente universitário para o futuro. Portanto, o CPC só conseguiu o trabalho coletivo como foi, por ser fruto de um processo histórico, onde a dimensão política ganhou espaço, principalmente nas universidades. Na década de 30 mal existiam os espaços que permitiram as discussões no período que antecedeu a ditadura militar no Brasil e que foram os mesmos espaços onde os estudantes e a intelectualidade foram posteriormente perseguidos.

Oswald escrevia teatro na década de 30 com a expectativa de que suas peças um dia fossem montadas, enquanto o CPC, já gozando do espaço público discutia coletivamente a sua produção. Portanto, Oswald planta uma semente que na década de 60 germina, com a montagem de *O Rei da Vela*. Nesse sentido podemos afirmar que a utopia em seu teatro permanece viva, pois continua a ser motivo de realizações concretas com finalidades revolucionárias, baseadas na luta de classes. Podemos pensar na hipótese de que a partir das verificações conjunturais da década de 60, pelo ambiente altamente combativo a uma ditadura militar, que a arte estava muito próxima à política, muitas vezes se confundindo com esta última, nesse sentido encontraremos no Brasil tanto na música, quanto nas artes plásticas e na literatura uma forte corrente politizada. Já na década de 30 essa relação talvez se dê no sentido de que a cultura ou o intelectualismo esteja mais fortemente ligada às artes e por isso o teatro de Oswald tenha ficado no campo ideológico.

A questão não é definir para quem se dirigiam as peças de Oswald. Se era para o público intelectual ou para as massas, isso não importa. Os intelectuais tiveram acesso e a massa não. No entanto, como podemos nos assegurar da intenção de Oswald, a de escrever para o grande público? Provavelmente Oswald tem a noção teórica de que deveria escrever para o público, mas num ambiente avesso ao teatro de ação – cuja teoria o autor dominava, mas a prática não, apesar de sua insistente tentativa de engajamento – as suas peças caem no imediato anonimato. A questão é identificar a intenção do autor, esta define o caráter eminentemente político de seu texto. Por mais que as massas não tenham tido acesso e a elite intelectual sim, era para aquela também que se dirigiam suas peças. Oswald sabia que dialogava com uma elite, mas também sabia que seu projeto era para as massas. Mais uma característica da complexa tarefa a que se propunha. Fez teatro para o povo, enquanto cumpria com uma cartilha militante, de cunho teórico, e este nunca teve acesso. Ou seja, o autor estava distante das massas, apesar de conceitualmente querer beneficiá-las. Uma pretensão de conscientizar a classe operária.

Hoje a pergunta é outra: a quem ainda interessa a obra teatral de Oswald? Interessa a todos que buscam nas letras, na dramaturgia, no pensamento do outro entender e compreender a própria realidade e a partir daí refletir sobre sua atitude dentro de um contexto social e coletivo, ainda que nos tempos vorazes do capital.

Capítulo IV

A CONSUMAÇÃO POLÍTICA NA DRAMATURGIA DE OSWALD

A forma como Oswald organiza politicamente seus personagens no texto teatral é algo que pode nos levar ao entendimento do seu trabalho criativo. Sabemos que muitas análises versam sobre a ideologia e a biografia do autor, usando a obra como detalhe ilustrativo. Tal fato não deixa de ser válido e presente neste trabalho em maior ou menor intensidade. No entanto, a tentativa é a de buscar na obra o modo como se dá a trama narrativa, quais os recursos discursivos e quais os estilísticos, que são predominantemente os da radicalidade, sátira e paródia. Não é atividade fácil conseguir destacar e determinar se existe uma metodologia ou fórmula estilística que possibilite determinar a análise crítica.

Creio que a tentativa ainda é válida, pois entender o mecanismo da construção teatral de Oswald continua sendo instigante. E, nesta dissertação, limitaremos nossa análise a quatro textos: *O Rei da Vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta* e *Panorama do Fascismo*. Algumas análises podem ser válidas para mais de uma obra, por isso há citação de uma peça na análise de outra. A intenção é de fazer, na medida do possível, uma incursão comparativa entre essas obras.

4.1. O Antropófago político: Abelardo I em *O Rei da Vela*

Consta em uma das edições analisadas²⁶ que a peça *O Rei da Vela* foi escrita em Paquetá em 1933 e publicada somente em 1937, o que se depreende pela data da dedicatória feita a Álvaro e Eugênia Moreyra. Em 1937 houve a imposição do Estado Novo, sendo que a peça só viria a ser montada pela primeira vez trinta anos depois de sua publicação. Ou seja, o texto é publicado durante a ditadura de Vargas e levada aos palcos em plena ditadura militar na década de 60.

O Rei da Vela é a peça de Oswald mais conhecida do público e a mais analisada pela crítica especializada. Contribui para tal o fato de ter sido sua primeira peça encenada

²⁶ ANDRADE, Oswald de. Obras completas. VII Teatro. 3ª edição. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1978.

integralmente – lembrando que um ato de *Lêur Âme* teve uma leitura dramática realizada por Suzanne Deprès e Lugné Poe no Teatro Municipal de São Paulo em 1916 – em 1967 pelo diretor José Celso Martinez Corrêa e que contou com um público significativo e pela primeira vez o texto oswaldiano teve visibilidade e impacto a ponto de se tornar objeto da crítica. O período conturbado da década de 60 foi considerado pelo Diretor o momento apropriado para a estréia do texto até então inédito e que prometia escandalizar. A respeito disso o próprio José Celso Martinez Corrêa afirma: “Sob ele encontramos o Oswald grosso, antropófago, cruel, implacável, negro, apreendendo tudo a partir de um *cogito* muito especial. “Esculhambo, logo existo”!”²⁷. (2006, p.22) Considerada pela crítica em geral como uma montagem revolucionária, constitui um marco na cena do teatro brasileiro. Além dessa montagem histórica, outras foram realizadas, tanto por companhias de teatro universitárias, amadoras, quanto em montagens profissionais²⁸

A peça escrita em três atos trata da história de Abelardo I, um agiota que enriqueceu vendendo velas e que após fazer fortuna decide se casar com Heloísa, filha de uma nobre família da oligarquia nacional em decadência. O 1º e o 3º atos têm como cenário o escritório do usurário. O 1º ato compreende as cenas em que Abelardo I encontra-se em seu escritório, repleto de elementos simbólicos, como a tela da Gioconda, o castiçal, o divã futurista, dialogando com Abelardo II sobre as questões burocráticas de funcionamento do escritório. Estão presentes, neste ato, os devedores que imploram por empréstimos de dentro de uma jaula, fortemente acuados por Abelardo II vestido de domador de feras. No 1º ato, em que também ocorrem diálogos entre Abelardo I e Heloísa, com a presença do intelectual Pinote e, ainda, com outros personagens como a secretária e alguns devedores. Já no 2º ato, que se passa na ilha de veraneio, a família de Heloísa é apresentada da forma mais esdrúxula possível com o desfile de seus parentes. São eles Totó Fruta do Conde, D. Cesarina, a sogra de Abelardo, D. Poloca, tia de Heloísa, Perdigoto, C. Belarmino, João dos Divãs, e O Americano, dentre outros.

²⁷ Texto datado de 4 de setembro de 1967, retirado da edição utilizada neste trabalho que é a 2ª edição da peça *O Rei da Vela* da editora Globo em 2003 e 4ª reimpressão em 2006.

²⁸ Destaco a montagem de 2000, apresentada no Centro Cultural do Banco do Brasil, com Marcelo Olinto, Marcelo Valle e Drica Moraes como Heloísa de Lesbos. Outra montagem foi realizada em Brasília e produzida pelo SESC sob a direção de Rogero Torquato em 2009, com cenário de Andrey Hermuche, figurino de Cyntia Carla e iluminação de Dalton Camargo. Apenas para citar algumas montagens.

O terceiro ato representa a morte de Abelardo I e a tomada de seu posto por Abelardo II, com o triunfo final do Americado e de Abelardo II, que herda Heloísa.

Na peça, o casamento da dupla protagonista é explicitamente tido como negócio que beneficia a ambos os noivos:

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...

Abelardo I – Ingratos! Matei-lhes a fome! Dei-lhes ilusões!

Heloísa – E agora os trata assim!

Abelardo I – Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só!

[...]

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 a nossa classe... A que defende a herança

Heloísa – Enfim... aqui estou... negociada. Como uma mercadoria valiosa...

[...] (2003, p.54-60).

Abelardo I se mostra um defensor ferrenho do capitalismo, tendo no seu discurso elementos que representam todo um pensamento intelectual marcado pela ideologia marxista, principalmente no que diz respeito à consciência de classe. O trecho acima exemplifica essa noção quando o personagem diz que o casamento é a instituição “mais útil a nossa classe” (p.60). Nesse determinado momento, Abelardo se posiciona juntamente com Heloísa num grupo social que se diferencia por algumas características de outro grupo, o dos trabalhadores. Essa noção se mostra ainda mais forte no seguinte trecho, em que Abelardo se dirige a Heloísa: “não faça ironia com a própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas.[...]” (p.63). Nessa passagem, o personagem mostra que tem não só o conhecimento da diferença de classes, mas como tem a consciência das funções de cada uma. Fica evidente também que Abelardo não tem o menor sentimento de culpa ou desejo de que a situação seja diferente.

Podemos analisar alguns personagens de *O Rei da Vela* do ponto de vista de sua construção política, no sentido de observar como se relacionam em seu meio social a ponto de exercer uma postura política, negociando com outras forças para se beneficiar ou lograr êxito em seus objetivos. Um exemplo que pode ilustrar bem essa idéia é o personagem Abelardo I, que retrata bem a atuação política de alguém que utiliza de meios estratégicos para seguir adiante com seus planos financeiros.

Abelardo I deve ser repensado enquanto personagem de *O Rei da Vela*, pois além de ressaltar a representatividade do capitalista radical, cabe dar atenção especial para o estrategista político que simboliza. Político em sentido amplo e restrito da palavra. Amplo porque é um cidadão que tem um lugar na sociedade e que exercendo atividade econômica, participando de um grupo social, da sua própria família, é um sujeito ativo. Restrito porque tem a exata noção de que precisa maquirar sobre as questões de poder na sociedade, e tomar determinadas atitudes no sentido de garantir sua representação e a manutenção do poder que garante a ele não só a riqueza que detém nas mãos, a riqueza material, mas também sua influência política.

Nesse sentido, Abelardo I é um sujeito que tem a consciência de composição de forças. Ele sabe que, para conseguir ter êxito nos seus planos de pequeno-burguês, deve aliar-se à aristocracia rural, mesmo que esta esteja falida. É o que notamos no diálogo a seguir entre Abelardo I e Abelardo II:

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, isto até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo (2006, p.44).

Não é apenas a questão ideológica que salta às vistas no sentido de estabelecer a classe burguesa em oposição ao proletariado, mas também a certeza que Abelardo I tem de que para que o seu negócio dê certo, é necessário fazer parte dessas dez famílias. Essa atitude, a de querer fazer parte desse grupo de poder, é eminentemente política, apesar da justificativa dada por Abelardo I ser a do negócio em si, visando o lucro. Acreditar na primeira justificativa seria acreditar numa simplificação demasiada da situação, o que não

guarda coerência com o contexto em que se encontra o personagem, que é altamente complexo.

Além dessa coerência com a visão política do autor, o personagem em questão guarda outra coerência com a postura daquele, que é a radicalidade do seu pensamento. Essa característica pode ser observada em algumas das falas do personagem, seja quando de um pedido do cliente para uma pequena redução no capital: “Abelardo I – No capital! O senhor está maluco! Reduzir o capital? Nunca!”(p.42), ou mesmo quando fala sobre a função da polícia quando lembra ao cliente que ela ainda existe: “Abelardo I – Para defender meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. (*Toca a campainha.*) Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa.” (p.42).

Para Abelardo não existe meio termo, não existe amortização da dívida, e isso representa uma radicalidade do pensamento também do autor, não no sentido de que mande fuzilar pessoas, ou mesmo que concorde com o pensamento do personagem, mas empresta essa característica para que o personagem pense radicalmente o seu ato.

Oswald pensa radicalmente o teatro e dá essa característica a seus personagens. A partir do aspecto levantado da composição de forças e dos diálogos citados, podemos afirmar que Oswald cria um personagem que no discurso transmite uma justificativa simplista para sua atitude de querer compor politicamente com o grupo das dez famílias paulistas, mas que no conteúdo sabe que o seu plano de exercício do poder depende da manipulação de outros elementos que fazem parte do complexo contexto em que age. Abelardo I conhece seus aliados e seus inimigos, sabe quem deve ser combatido e a todo o momento, apesar do discurso, age para que a sua estratégia política seja vitoriosa. Nesse sentido Abelardo I manipula as forças além do que declara em seu discurso. Abelardo sabe também quem são os seus pares e se direciona especificamente para cada um deles, como quem faz política séria, apesar do humor que perpassa toda a peça.

Algumas passagens da peça ilustram bem o modo como Abelardo articula sua estratégia de escalada social. No primeiro ato, o telefonema entre Abelardo e o Padre deixa claro o reconhecimento da importância que tem o bom relacionamento entre eles, atendendo-o mesmo que não tenha marcado hora:

Abelardo I (*Toma o fone.*) – Bom dia, reverendo! Sou eu mesmo. Abelardo... Ah! Com muitíssima honra... Esperarei vossa reverendíssima. Pode ser às quatro horas? Então... sem dúvida... Beijo-lhe as mãos! Sempre às suas ordens. (*Depõe o fone.*) este Padre é engraçado... Não me larga... Eu não sou eleitor... Ele não quer dinheiro...

Abelardo II – Quer a sua alma...

Abelardo I – Evidentemente é um caso raro. Um homem preocupar-se comigo sem ser logo à vista... Quanto?

Abelardo II – Ele prefere tratar desde já do seu testamento (2006, p.50).

O que fica evidenciado neste trecho é que Abelardo sabe da importância de entrar num acordo com o padre, pois diz que morre ateu e casado, isto é, apesar de não querer se converter ao cristianismo, pois afirma que morrerá ateu, pretende se beneficiar da instituição do casamento e para isso precisa do padre, portanto se dispõe a negociar com o mesmo. Neste ponto podemos dizer que da parte do autor fica a crítica à igreja, que se dispõe a negociar concessões a não cristãos, pois caso contrário não criaria o personagem de um padre que procura por um agiota para negociar com este.

Mas não é apenas com o Padre que Abelardo se articula, em outro trecho do 1º ato Abelardo pede que a secretária prepare uma carta para um empresário:

Abelardo I – [...] Vá lá. Redija! Não. Tome nota. Olhe. É uma carta confidencial. A um tal Cristiano Bensaúde. Industrial no Rio. Metido a escritor. Redija sem erros de português. O homem foi crítico literário avançado, quando era pronto... Ele me escreveu propondo frente única contra os operários. Responda em tese (*A secretária toma nota.*), insinue que é melhor ele ser um puro policial. Manter vigilância rigorosa nas fábricas. Evitar a propaganda comunista. Denunciar e perseguir os agitadores. Prender. Esse negócio de escrever livros de sociologia com anjos é contraproducente. Ninguém mais crê. Fica ridículo para nós, industriais avançados. Diante dos americanos e dos ingleses. Olhe, diga isto. Que a burguesia morre sem Deus. Recusa extrema-unção. Cite o exemplo do próprio Vaticano. Coisas concretas. A adesão política da igreja contra um bilhão e setecentos milhões de liras, o ensino religioso e a lei contra o divórcio. Toma lá, da cá. Não vê que um alpinista como Pio XI põe anjos em negócios. Vá redigir e trata logo. Para seguir hoje... Ver se esse homem deixa de atrapalhar. Um sujeito feudal. Vítima de seu próprio sistema. Paga um salário medieval, 20\$000 por quinzena (2006, p.54).

Nesse trecho Abelardo ao responder ao pedido que o industrial lhe faz de compor uma “frente única contra os operários”, primeiro enfatiza a importância de que a carta seja bem escrita porque o sujeito é um homem das letras, logo pode-se inferir que Abelardo é um sujeito que pretende estar à altura de um intelectual, pois sua carta em nada pode dever

a carta do outro, sendo que o intelectual possui certo poder na sociedade. O passo seguinte de Abelardo é formular uma tese dirigida ao sujeito, a tese de como acredita que o empresário deve agir diante da ameaça do comunismo, e dita uma cartilha de como proceder com os operários que representam a ameaça. Ocorre que essa tese é praticamente a descrição das ações de repressão do Estado contra forças de oposição, que é o exercício do poder de polícia, configurado aqui pelas ações representadas pelas palavras “denunciar”, “perseguir” e “prender”. O personagem demonstra uma visão extremamente pragmática que alguns segmentos da sociedade devem ter, e como exemplo cita a igreja, que por meio de seu representante máximo, o Papa, negocia inclusive os anjos. Ou seja, a visão de Abelardo é a de que tudo está a serviço dos imperialistas, no caso, os Estados Unidos e a Inglaterra.

Não menor é o domínio do discurso de classe defendido nas palavras do personagem. Isso podemos perceber em afirmações como: “Que a burguesia morre sem Deus”, além de demonstrar total conhecimento de como se dá o movimento de classe ao instruir o empresário sobre como proceder para dismantelar o movimento operário.

Os dois exemplos apresentados mostram como Oswald constrói um personagem que é um exímio articulista político, tanto em benefício próprio, como é o caso do trato com o Padre para que realize seu casamento, quanto em benefício da sua ideologia política anticomunista e pró-imperialismo, demonstrado pela articulação com o empresariado que propõe a luta contra o operário.

Nesse último ponto, está presente um traço característico de Oswald em seu personagem, a radicalidade do discurso. No entanto, o efeito do ponto de vista da recepção cênica que se pretende se constrói através da ironia da tese proposta. O industrial propõe uma luta política no plano da constituição de uma frente contra os operários, ao passo que Abelardo com sua tese anticomunista, radicaliza sua ação, propondo a denúncia, a perseguição e a prisão. É a própria radicalidade de Abelardo que o denuncia e o leva a morte no 3º ato, pois recomeçar sua vida após a falência provocada pelo golpe de Abelardo II não é opção para o primeiro, que, radicalizando, prefere a morte.

Ainda no 1º ato de *O Rei da Vela*, podemos perceber que o autor da peça dá voz aos oprimidos, ainda que para verificar que realmente são os destinatários de toda a mazela advinda do sistema financeiro do qual Abelardo se beneficia. Quando Abelardo II intimida

aos devedores com o chicote, eles gritam “As Vozes – Blefaremos o governo! Me salve! Me salve!”(p.48), e logo depois de Abelardo II reforçar a ameaça “Uma voz de mulher – Ai Jesus! Não temos o que comer! Eu não saio daqui! Espero até à noite! Estou arruinada!” (p.49). Por mais que o autor utilize essas lamentações para reforçar a crueldade de Abelardo I, podemos dizer que não deixa de fazer presente o grupo de desesperados, dos oprimidos que na sequência continuam “As vozes irritadas”, mas dessa vez ameaçando:

As vozes irritadas – Canalha! Sujo! Tirou o nosso sangue! Ladrão! Não saímos daqui!

Um Italiano – Pamarona! Momanjo isto capitalista!

Uma Francesa – Sale cochon! Si c’est possible! Com!

Um Russo branco – Svoloch!

Um Turco – Jóge paga batéca! Non izacuta Jóge

As vozes (*Em coro.*) – Assassino!

Abelardo I – Feche! Atire!

Abelardo II dá um tiro para o ar. Os clientes recuam gritando. Ele corre a porta de ferro ruidosamente.

As vozes – (abafadas.) – Cão! Rei da Vela! Pão Duro!

Uma voz de mulher (*Gritando do outro lado da porta.*) – meu marido bebeu stricnina!

Outra – minha mãe tomou lisol!

Outra – meu pai se jogou do viaduto!

Abelardo I – Lisol! Estricnina! Viaduto! É do que vocês precisam, canalhas! (p.49).

Nesse trecho da peça alguns pontos ficam evidentes. Um deles é a presença real das vozes que falam com todas as letras o que pensam do Rei da Vela. Chamam-no de assassino, pois sabem que pouco se importa com o destino deles. Prova disso é a frase final que Abelardo pronuncia, depois que os devedores dizem o que aconteceu com seus respectivos familiares que acabaram se suicidando por não terem condições de sobreviverem dentro do sistema da casa.

Outra característica é a presença dos estrangeiros no grupo dos devedores. Essas pessoas simbolizam aqueles que chegaram ao Brasil em busca de uma nova vida, nos movimentos migratórios pós-abolição e pós-guerra (I Guerra Mundial). A tentativa de

Oswald de reproduzir o falar dessas pessoas pode ser entendido tanto como uma fidelidade sonora, como uma jocosidade com o jeito de falar dos estrangeiros que certamente nos palcos pode render o riso, ainda que numa situação dramática vivida por essas pessoas.

Do ponto de vista político temos um princípio de rebelião, logo abafada pela força bélica. Lembrando que Abelardo II atira para o ar, o que faz com que os devedores recuem. Logo, trata-se da manutenção do poder de Abelardo I. Nessa curta cena estão presentes o representante do poder capitalista conferido a Abelardo I pela detenção do dinheiro, o seu seguidor e fiel defensor, também minoria Abelardo II, que é quem executa a ordem do primeiro para que mantenha seu patrimônio e integridade física ilesos, e a maioria oprimida, que não são necessariamente operários, mas podem perfeitamente ser pequenos industriais ou produtores. Comparando com *O Homem e o Cavalo*, em *O Rei da Vela* há uma tentativa de revolução que se consolida na outra.

Adiante, o personagem principal continua demonstrando que tem a exata noção orgânica do sistema que opera, identificando possíveis ameaças, que no caso vem da organização proletária:

Abelardo I – E foram de fato. **(comentando a fala de Abelardo II sobre o fato de serem os operários responsáveis pela ruína de um cliente).** Eu conto como fator essencial dessas coisas as exigências atuais do operariado. O salário mínimo. As férias. Que diabo. As tais leis sociais não hão de ser só contra o capital... (p.52) **grifo nosso**

O trecho serve para ilustrar o fato de Abelardo I se preocupar com as conquistas de classe, por serem responsáveis pela diminuição do lucro empresarial e a conseqüente falência. Nesse ponto há certa contradição no discurso de Abelardo, pois se mostra contrário às conquistas do proletário, posicionando-se assim como classe oposta, e, ao mesmo tempo, ganha dinheiro quando leva o empresário à falência, pois nesse processo passa a pagar juros altíssimos ao agiota.

Ainda no sentido de afirmar-se como manipulador do sistema, vale citar a passagem da peça em que justifica a Heloísa o que dizem sobre ele:

Abelardo I – Já sei... Os degraus do crime.. que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça da minha classe! Os espectros do passado... os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... A chave milagrosa da fortuna, uma chave yale... jogo com ela (p.61).

O personagem não só afirma que não tem nenhum pudor com relação aos recursos criminosos por ele utilizados para conseguir ficar rico, como se dirige indiretamente ao público afirmando que tudo o que fez não é motivo de impacto algum, que são coisas do antigo teatro moralista. Essa ironia é típica da construção oswaldiana, que não deixa de criticar o próprio teatro.

Abelardo I é um sujeito que não tem o menor remorso, tão pouco qualquer sentimento de culpa com relação à organização da sociedade como se apresenta. Ao reprimir Heloísa, em certo momento da peça, demonstra ter total noção de como consegue tudo o que tem e mostra sua radicalidade pela manutenção do capitalismo:

Abelardo I – Não faça ironia com sua própria felicidade! Nós dois sabemos que milhares de trabalhadores lutam de sol a sol para nos dar farra e conforto. Com a enxada nas mãos calosas e sujas. 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 régimen capitalista que Deus guarde...

Mais uma vez, Abelardo conecta capitalismo e religião, se bem que de forma bastante irônica, no entanto fazendo constar que Deus é o responsável pela manutenção do *status quo*. Ou seja, se vale de tudo o que pode para que não perca a sua atual posição no sistema e sabe que para isso conforme tratamos anteriormente se relaciona, inclusive, com o padre. E contraditoriamente ou não todo o discurso de Abelardo é o discurso de classe. Nesse ponto parece que Oswald de Andrade faz uma livre adaptação das idéias marxistas que passam a ser emitidas do ponto de vista de um ex-comunista, capitalista-agiota, que por dominar o discurso classista o utiliza em seu favor para manutenção da sua posição social.

O início do 2º ato chama a atenção pela discussão do tema fidelidade. Abelardo I e D. Cesarina, a sua sogra, a quem tenta seduzir a qualquer custo, dialogam sobre as intimidades que o Americano tem com Heloísa, noiva de Abelardo, e este por sua vez dá como resposta que um homem de sua época não pode perder tempo sentindo ciúmes. Nesse ponto, o autor usa o duelo ideológico entre D. Cesarina e Abelardo sobre a fidelidade e o ciúmes para marcar sua posição enquanto homem de uma geração onde o capital e a organização social passam a ser mais importantes do que a instituição da fidelidade imposta pelo casamento fundamentado nos princípios da Igreja.

Outro embate na questão da marcação de posição social de Abelardo I se dá entre ele e D. Poloca. Essa última defende com veemência sua posição social, no sentido de deixar clara a diferença entre ela, representante de uma família nobre, ainda que em decadência, e Abelardo. Ela se orgulha em defender a tradição e a família, colocando-se como parte da nobreza, ainda que assumindo a hipocrisia de seu discurso. Mais vale a aparência do que a realidade. O seguinte diálogo serve para demonstrar a afirmação:

Abelardo I – Acertou! 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 que a humanidade é um pedaço de marmelada, seu Abelardo? Eu defendo o meu ponto de vista de tradição e família? Intransigentemente. Sou sua melhor amiga (*Carinhosa.*) em segredo. Mas não posso dar confiança em público a um novo rico, a um arrivista, a um Rei da Vela!

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

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

[...]

D. Poloca – O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a ventura de beijar as mãos de Sua Alteza a Princesa Isabel, ouviu? (2006, p.73-74).

Nesse momento, é possível identificar no texto a clara identificação do discurso de classe, não como o discurso de classe de um operário que identifica a outra para combatê-la em prol da melhoria das condições de sobrevivência da sua, mas uma distinção de classe feita pelo personagem que se diz pertencente a uma classe melhor, D. Poloca então se identifica com a nobreza, sendo assim é um ser humano muito melhor do que Abelardo, um simples novo rico. Está resumindo nessa idéia a noção do preconceito que perdura até os dias atuais em nossa sociedade, na qual o novo rico nunca será um legítimo representante da nobreza, mas que nobreza? Hoje não podemos mais falar em nobreza, mas no sentimento de que alguém é melhor do que o outro. A busca por essa legitimação também era perseguida por Abelardo, a qualquer custo, tanto é que se propõe a casar por interesse com Heloísa, apenas para pertencer às 10 famílias que ainda gozam de reputação pelo nome que ostentam. Se pararmos para pensar a situação perdura, os casamentos por interesse que não são novidades, ainda, fazem parte da nossa cultura. Certamente, mais do que uma mera

busca pela ascensão social, uma forma política de garantia da sobrevivência. Nesse sentido, D. Poloca se posiciona politicamente, pois tem um discurso público pela defesa da tradição e da família, pois essa posição lhe garante o pertencimento a uma classe que ainda é objeto de desejo de quem a sustenta, no caso Abelardo I.

Assim, o que podemos observar é que Abelardo I sabe de sua posição social e, reconhece sua classe, a burguesa, mas também reconhece a de D. Poloca, mas não por acreditar nela, e sim, principalmente, porque sabe que para ser bem sucedido nos seus empreendimentos tem que acessar essa classe e passar-se por ela. Abelardo antes de mais nada não acredita em nada além do poder que lhe confere o capital. Talvez uma experiência única na literatura. Um burguês que adota o discurso de classe, não por acreditar na luta de classes mas para se beneficiar da idéia da existência de classes, pois dominando este sistema consegue ser bem sucedido economicamente, e socialmente.

Em sentido antropofágico, o personagem de Abelardo mostra-se como um catalisador político-social, que adota para si o discurso de classe, fazendo-se passar por um opositor da classe operária, um opositor da nobreza, mas aliando-se a esta para se beneficiar, e ao mesmo tempo não acredita na burguesia em si enquanto classe, beneficiando-se dela apenas por acreditar em uma única coisa, “o valor do dinheiro” (2006, p.44). O personagem é um devorador das classes, burguesa, nobreza e proletária, e vomita a ideia de que o dinheiro é a única coisa que importa. Um capitalista com o domínio do discurso de classe a seu favor.

Abelardo é tão aglutinador de tudo o que possa lhe favorecer, que, demonstrando pleno domínio do sistema político e social, compactua com Perdigoto, um dos irmãos de Heloísa, que toma conta de uma das fazendas da família, mesmo antipatizando com a figura. No 2º ato, Perdigoto aparece e pede dinheiro emprestado a Abelardo, justificando-se com a necessidade de impedir que colonos insatisfeitos com a exploração latifundiária se rebellem contra a família.

Evidentemente que Abelardo sabe que está lidando com um sujeito tão inescrupuloso quanto ele, mas somente se rende ao Perdigoto quando esse fato é verbalizado no seguinte diálogo:

Abelardo I – O senhor é um crápula!

Perdigoto – Quem é o senhor para me dizer isto?

Abelardo I – Um homem que matou a fome de sua família! Antes mesmo de entrar nela!

Perdigoto – Cão!

Abelardo I – Insulta-me?

Perdigoto - Estou habituado a isso! Na fazenda ainda uso chicote...

Abelardo I – Mas não comigo, sabe? Insulta e maltrata os que trabalham... Os que lhe deram as belas roupas com que perde rios de dinheiro na Hípica e no Automóvel Clube... Felizmente isso acabou, meu amigo...

Perdigoto (*Cínico.*) – Não jogo mais!

Abelardo I – Porque não tem dinheiro. Agora bebe. Sei que a fazenda se desorganizou durante uma semana toda! Porque o senhor que a administra em nome de seu pai foi tomar pifões 24 horas com o administrador na Casa Grande. Foi retirado semivivo de uma fôrma de vômito. Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado...

Perdigoto (*Calmo*) – Irão depois às cidades e à capital... levantar estátuas idênticas aos usurários.

Abelardo I – Miserável!

Perdigoto – Ladrão!

Abelardo I – Diga o que quer! (2006, p.85-86).

Após insultarem-se mutuamente, acabam se entendendo e iniciando uma conversa no sentido de fazerem um acordo e Abelardo empresta o dinheiro que Perdigoto quer para formar “a primeira milícia fascista rural de São Paulo” (2006, p.88). Fica evidente que Abelardo não concorda com os fundamentos do fascismo, no entanto acaba aceitando o fato de que o fascismo acaba sendo necessário para que seu poder não seja ameaçado. E, de uma forma declaradamente oportunista, afirma: “ Num momento grave, em que é preciso lutar e vencer. Sem piedade. De uma maneira fascista mesmo. Vou me aliar ao Perdigoto e ao Bensaúde (**escritor, anteriormente citado na peça**). Eles têm utilidade.” (p.89) **grifo nosso.**

Abelardo é um fascista oportunista e não fundamentalista. O seu pensamento não é fascista, pois não acredita nos princípios fascistas, mas sim no resultados de aliar-se aos fascistas, de modo a manter o seu *status* no regime capitalista. Esse e os outros fatos até aqui abordados fazem de Abelardo I um verdadeiro estrategista, que joga politicamente com as forças a que se alia.

Pelo que vimos, então, Abelardo, através de um discurso de classes, demonstra conhecer como a sociedade se organiza, inclusive politicamente. Depois se alia ao empresariado, com quem mantém correspondência, sempre no sentido de articular posições e ações contra os proletários, une-se à igreja, que é manipulada, para que consiga a benção para o casamento que fará a ligação dele com a família tradicional para que seja aceito na alta sociedade, pois no Brasil, ainda leva-se o fato em consideração para o estabelecimento de relações negociais, e por último com a milícia fascista, que será a responsável pelo uso da força para manter o poder da classe burguesa. Tudo isso financiado pelo capital estrangeiro simbolizado pelo Americano.

O que percebemos, principalmente em Abelardo I, é que não faltam características determinantes de alto grau de capacidade de articulação política e social do personagem. Alia-se a quem quer que seja útil para seu projeto, que não é de visão apenas econômica, como afirma, mas também política e social.

Porém o plano de Abelardo não dá certo. O 3º ato traz a derrocada do personagem. Abelardo II é o protagonista do roubo que arruína todo o projeto do Abelardo I, que encontra-se no escritório que está com ares de um hospital decadente, tendo em vista encontrarem-se lá objetos hospitalares, fruto de penhoras. Nesse momento, talvez seja possível falar em algum tipo de sentimento benévolo da parte de Abelardo I com Heloísa. Isso porque ao ver que o seu fim chegou, dá todas as orientações para que Heloísa o substitua pelo seu rival, Abelardo II:

Heloísa: - E 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*...

Abelardo I – Não será preciso meu amor. Você se casa com o ladrão...

Heloísa (*continua a choramingar e mantém-se lastimosa e soluçante durante todo o ato.*) – Qual deles? Eu já perguntei!

Abelardo I – O último, o que deu a tacada final nesta partida negra em que fui vencido...

Heloísa – O Americano não quer casar...

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! Ohe, 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! (2005, p.96).

Mas além do aspecto sentimental, esse diálogo traz o pensamento pragmático de Abelardo, que mesmo num momento crítico articula a manutenção do seu projeto, por mais que saiba que vai sair de cena. Assim dá a solução para a vida de Heloísa, apresentando como opção a mera substituição dele por aquele que fará suas vezes.

O trecho também traz a discussão da dicotomia entre o antigo e o novo, entre uma sociedade ultrapassada e a necessidade da revolução, que também está presente em outros momentos da peça. Essa crítica constante engloba não só o aspecto ideológico, mas também aspectos mais específicos como o próprio teatro, que é objeto constante da autocrítica teatral e elemento de metalinguagem no texto.

Ainda com relação ao último trecho citado, vale retomar a primeira fala de Heloísa quando inclui o seu grupo em suas preocupações: “E a minha gente...”. Por menor que seja a exclamação de Heloísa, traz toda a idéia da construção ideológica que dá suporte à peça. Trata-se da noção de pertencimento à determinada classe. E certamente sendo o homem um ser social, o que fica evidenciado ao longo da peça, Heloísa não pode salvar-se sem que salve a sua gente. Essa noção pode parecer a mais paradoxal possível. Oswald dá conta de apresentar um burguês que tem como meta atingir o seu enriquecimento individual, mas que para isso necessariamente deve se apoiar em seu grupo. A solidariedade tanto é elemento de fortalecimento da luta revolucionária como para a manutenção burguesa. O discurso de classe serve tanto para a revolução quanto para manutenção.

Uma imagem bastante antropofágica pode ser vislumbrada. Oswald se utiliza de um grande caldeirão chamado Teatro e joga tudo dentro dele, a revolução, a burguesia, a luta de classe com seu discurso, e mistura todos esses elementos. Percebe-se que não há uma intenção prévia ou uma finalidade concreta no projeto teatral oswaldiano, tudo parece um grande experimento, talvez uma das maiores características de sua obra teatral, e daí talvez sua incompreensão ou sua taxaço de obra panfletária. “Na época moderna, para nós, classe dirigente, minha amiga, só há um chamado – o chamado da nota!” (p.97). Um exemplo do discurso de classe na boca de um burguês, pois essas palavras são de Abelardo I.

No último ato, então, Abelardo não vislumbra mais a possibilidade de conseguir o apoio do Americano, e vê como única saída a morte.

O início da morte de Abelardo I no 3º ato é representado, de acordo com a indicação cênica, por um momento bastante teatral no sentido performático e tecnológico da palavra, pois inclui “uma salva de sete tiros de canhão”. Após o evento, segue o diálogo do moribundo com Abelardo II e Heloísa. Até que depois da morte de Abelardo, Heloísa se rende à companhia de Abelardo II. Exatamente como previa o usuário: que se arranjariam as coisas após sua morte.

Nesse último ato, Oswald fecha a peça com um discurso que se pretende revolucionário, por mais que não ocorra a revolução de fato, mas Abelardo I em um determinado momento deixa escapar que acredita de fato numa revolução:

Abelardo I – Para te deixar um veneno pelo menos misturado com Heloísa e os meus cheques. Deixo vocês ao Americano... E o Americano aos comunistas. Que tal o meu testamento?

Abelardo II – São todos assim como você, passam para o outro lado quando estão arruinados!

Abelardo I – É um erro teu! Se todos fossem como o oportunista cínico que sou eu, a revolução social nunca se faria! Mas existe a fidelidade à miséria! Eu estou saindo da luta de classes... já está aí a maca onde o meu corpo vestido e inerte substituirá o corpo voluptuoso de Heloísa... Mas se sarasse... regressava à arena na posição que ocupei. Não aderiria... Talvez mudasse de dono. Voltava a trabalhar para o imperialismo inglês... (p.102).

Esta fala de Abelardo I é uma demonstração de que no fundo se considera duas vezes arruinado. Uma porque assume a possível revolução, pois acredita que nem todos são cínicos e oportunistas como ele e outra porque não poderia ter outra posição, pois caso se recuperasse continuaria assumindo a mesma posição de antes. Abelardo é um personagem que marca uma posição definida pela luta de classe, mas do lado burguês. É um burguês que admite a existência de uma revolução proletária em andamento, mas que luta com o mesmo instrumento que os proletários, com o discurso de classe, contra a ameaça ao seu *status quo*, e é um obstinado nessa missão, fazendo questão de deixar tudo o que tem de mais valioso, após a sua morte, para Abelardo II, não por qualquer afinidade afetiva, mas sim pelo radicalismo do seu compromisso com o capital e com a classe burguesa. Prova disso é que reconhece Abelardo II como seu substituto natural, e o transmite toda a estrutura para que dê segmento a sua missão. Assim, Heloísa passa para as mãos de

Abelardo II sem o menor ressentimento, ressaltando inclusive o direito da pernada que cabe ao Americano, que é o grande patrão.

Dessa forma, podemos dizer que *O Rei da Vela* traz para o público o testemunho de uma época em que o discurso da luta de classe se presentificou no discurso teatral brasileiro, não apenas para que fosse feita a sua propaganda, mas para servir de elemento estruturante de um personagem radicalmente alucinado e comprometido com o capital, uma caricatura de um burguês que toma para si a maior arma da luta proletária e usa a favor de sua classe. No entanto, esse compromisso do personagem pode ser questionado por algumas posições que assume e que chegam a ser contraditórias, uma vez que diz que o único compromisso que tem é com o dinheiro. A partir desse ponto, fica claro que todo o pensamento de Abelardo gira em torno da manipulação política que pratica junto a sociedade que o cerca. Aproxima-se de diversos segmentos sociais, e age perante sua unidade social mais próxima, que é a família a quem pretende se unir, com um único objetivo frio de assegurar o domínio do capital. Por outro lado, Abelardo já foi um comunista, e por isso domina o discurso de classe.

Levin faz a seguinte análise que guarda relação com a perspectiva tomada aqui sobre Abelardo I e traça os caminhos percorridos pelo personagem, fazendo o paralelo com o contexto histórico não ficcional, quando lembra do governo de Vargas:

Acumula riquezas em todas as frentes depois de ter conquistado uma providente aproximação com o poder decisório, do qual, historicamente, a tradicional fortuna paulista, em acirrada disputa com o tenentismo, muito pelo contrário, estava aos poucos sendo afastada e perdendo a grande autonomia decisória de que até então desfrutaria, evidentemente, por conta da política centralizadora do governo Vargas. Observe-se por conseguinte que o protagonista oswaldiano, como antípoda dos afortunados em queda, acaba insinuando, em virtude dos próprios meios que acha de arregar a ruína destes, um desdobramento da rebelião tenentista. Pelo menos naquilo que ele em certo momento configurou na política em termos de rompimento com a oligarquia paulista. Tanto que a força revolucionária dos militares amotinados é invocada explicitamente no último ato da peça, quando Abelardo I, à beira da morte, num delírio agonizante de vingança contra a burguesia que o desbaratou, cita a fábula do cão Jujuba para profetizar uma revolução social, a ser desencadeada no Brasil por todos aqueles que permanecem irmanados na miséria, embora já tenham pretendido dela escapar, como terá sido o seu caso (1995, p.98).

A conclusão é a de que Oswald de Andrade consegue construir um personagem que é um verdadeiro antropófago do teatro. É na boca de Abelardo que estão todas as críticas ao

velho e ao novo teatro, é na boca de Abelardo I que está o discurso de classe dos operários, que também é utilizado para manutenção do *status quo* do Abelardo burguês, que é o maior defensor do capital sem, contudo, descartar uma possível revolução proletária. É um estrategista por excelência, que no final da peça se vê entregue ao puro delírio. Um personagem que reúne toda a contradição de seu tempo e surge como resultado maior que é a marca inicial do teatro político no Brasil.

4.2 *O Homem e o Cavalo*: o movimento rumo à revolução

Oswald em artigo publicado em 1935 em *A Platéia* de título “Bilhetinho a Paulo Emílio”²⁹(1992, p.50) no qual entre outras coisas acusa este último de proferir “besteiras reacionárias”, define a peça *O Homem e o Cavalo* com as seguintes palavras:

É uma peça de alta fantasia onde coloco o homem na transição – entre o cavalo de guerra e o de *turf* (sociedade burguesa) e o cavalo “a vapor” (sociedade socialista).

Para pôr em choque os dois mundos, faço o professor varar a estratosfera e ir buscar no velho céu das virgens e de Pedro a gente mais reacionária que há. Essa gente vem encontrar aqui primeiro o Fascismo, depois a Revolução e a Socialização.

Publicada em 1934, a peça é dividida em nove quadros que contam a história da humanidade, do ponto de vista do materialismo histórico, da luta de classes, da revolução proletária, usando como forma o teatro de tese onde a didática da ideologia socialista está presente nas falas dos personagens, que não só definem alguns conceitos dessa doutrina, como também fazem parte da história.

Os quadros não são necessariamente coordenados entre si e podem ser lidos separadamente sem prejuízo para o entendimento da peça, pois essa exige, por ser um teatro de formato moderno, a interação do público. Este deverá construir o seu próprio entendimento sobre a peça. Lembrando que uma das funções do texto moderno comprometido com a politização é informar ao público do seu pertencimento à determinada classe e instigá-lo à luta por um mundo socialista melhor.

²⁹ “Bilhetinho a Paulo Emílio” em *Estética e Política*

Oswald lança mão de personagens históricos, tanto no plano da religião, quanto no das ciências, das artes e da política. São exemplos: São Pedro, os cavalos de Tróia e de Napoleão, Hitler, Cleópatra, Lord Capone e Mister Byron (um trocadilho com os nomes lendários de Lord Byron e Capone), dentre outros.

Se para a doutrina Stalinista soviética o Estado é laico, a instituição religiosa e mítica aparece aqui de forma parodiada e satirizada, o que se vê, por exemplo, na narrativa bíblica da crucificação, na qual aparece a foto de Hitler crucificado na suástica. O autor faz piada com o céu, com São Pedro, com o Divo, todos brochas.

O Homem e o Cavalo inova quanto à forma, pois como diz Carlos Gardin “elimina-se a quarta parede” referindo-se a inserção do público no espetáculo. A descrição do 3º quadro “Debouts les rats” exemplifica a afirmação: “A Cena representa um local abandonado do Derby de Epton, com paliçada ao fundo. Passagem para o campo de corridas. **O Palco Liga-se a platéia**”(2005, p.63) **grifo nosso**.

Muito presente na peça está a noção de evolução da história. Um trecho que representa tal aspecto de testemunho da história é a voz de Stálin e de Eisenstein no 6º quadro, *A Industrialização*:

A voz de Stálin – Não tínhamos indústria siderúrgica, agora temos! Não tínhamos indústria mecânica, agora temos! Não tínhamos indústria de tratores, agora temos! Não tínhamos indústria de automóveis, agora temos! Não tínhamos indústria química, agora temos! Não tínhamos máquinas agrícolas, agora temos! Não tínhamos liberdade, agora temos! (p.102).

Se observarmos atentamente o trecho acima que constitui um discurso de um chefe de Estado que faz a propaganda das conquistas da nação, notaremos grande semelhança com a ladainha ou uma oração religiosa, principalmente pela repetição da oração “agora temos”, que se repete no final de cada período. Se proposital ou não, a questão é que a religião aparece consciente ou inconscientemente como marca constante no texto de Oswald de Andrade. O trecho também apresenta um novo marco da história comunista, no qual estão presentes todas as conquistas elencadas por Stálin.

Podemos dizer que esse é mais um traço do Oswald antropofágico que toma para si o discurso de classe, que a princípio faz parte de uma estrutura laica e no entanto, tendo em vista todo o seu embate com o catolicismo, acaba misturando no caldeirão das ideias tanto os traços da religião, quanto os do discurso de classe.

Já o discurso de Eisenstein é mais detalhado quanto à revolução:

A voz de Eisenstein – Eu vos apresento os documentos da transformação do mundo. A vitória encarnada do proletário na frente camponesa, na frente industrial. Nem bandeiras ao vento nem gritos nem canhões! Mas as cargas da cavalaria-vapor, na construção do socialismo! Interrogai a terra. Concursos de galinhas poedeiras, estábulos cálidos, o trabalho quotidiano na neve primaveril ou no calor do verão! O esterco fertilizante, os rebanhos, as máquinas agrícolas, tudo escriturado aumentando as estatísticas. Nem o incêndio da revolta nem a grande luta revolucionária. Mas depois da luta e da vitória, a vida quotidiana dos que trabalham e constroem um mundo melhor. A contabilidade, as usinas leiteiras, as grandes criações de aves, as incubadeiras. Nem amor da pátria nem Deus, nem a hipocrisia honesta. Mas os rebanhos que se organizam, os mapas da seleção de sementes, os diagramas do progresso. O trabalho diário e anônimo com o touro reprodutor e com o arado mecânico. É a frente pacífica que faz esquecer a frente de guerra. A história dos pioneiros da revolução agrícola. A floresta cai e recende. Edificamos. Na nossa gota de água se reflete o horizonte infinito na nova era social. Estações experimentais. Fazendas-modelos. Laboratórios, escolas. O operário estudante, o camponês estudante. A reprodução consciente e selecionada das espécies animais. O fim da magia. O trator. Inaugura-se por toda a terra coletivizada a época do vapor e da electricidade. O patético da desnatadeira coletiva. Da desnatadeira ao reprodutor. Deste ao arado mecânico a 10 a 100, a milhares de arados mecânicos. Fazemos a Industrialização (p.104).

Sábato Magaldi (2005, p.19-32) em prefácio à publicação de *O Homem e o Cavalo*, faz crítica à peça dando a entender que hoje ela se encontra ultrapassada ou mesmo datada. O projeto socialista que afundou junto com a União Soviética daria hoje um caráter enfadonho ao texto que estaria limitado à exaustiva tentativa didática socialista, que é muito bem exemplificado no texto pelo 7º quadro, onde três crianças soviéticas conversam sobre o que foi o mundo antes do socialismo bem sucedido, onde havia burgueses, proprietários, injustiça etc. Segundo Sábato Magaldi, um traço de pobreza literária do texto. Justamente quando a literatura cede lugar para o texto panfletário. No entanto, não cabe falar em panfletarismo como elemento diminuidor da obra teatral, senão como elemento constituinte do próprio teatro revolucionário, ou seja, como um dos elementos que caracterizam esse teatro, que não pode ser considerado melhor ou pior por ser panfletário ou não, mas sim por ser o teatro ideológico da década de 30 que tinha como uma das suas intenções a propaganda do ideário marxista e socialista.

O Futurismo aparece ridicularizado na fala do Poeta-Soldado, que representa o sustentáculo das guerras que são a higiene da humanidade. A peça traz inclusive a citação do manifesto futurista de Marinetti. E segue o Poeta-Soldado guerreando e louvando a luta e o derramamento de sangue, conforme veremos adiante.

Oswald deixa de falar do Brasil como fez em *O Rei da Vela* na qual traça um retrato da sociedade burguesa brasileira, e parte para uma tentativa universalista nos moldes utópicos de um socialismo que vingaria. Parece ingenuidade do Autor, mas era a sua convicção. Oswald lança a ideologia do intelectual de esquerda contra a burguesia e o capital. Comprometido com a revolução proletária, torna o argumento político um elemento às ordens da estética. No entanto, seu mérito parece ter sido com relação à inovação do texto e da forma teatral mais do que um mérito literário. Isso se dá pela própria natureza da sua proposta.

Oswald é comparado a Berthold Brecht, principalmente na questão do distanciamento, mesmo sem ter notícia do autor alemão. No entanto, se o teatro moderno depende muito da encenação das peças, nesse aspecto a decepção de Oswald não foi outra em não ver suas peças montadas. Não só devido à recusa da classe teatral à época bem como pela inviabilidade cênica de um teatro para multidões, como já vimos. O contexto brasileiro muito diferente do europeu, não caminhou junto com a criação oswaldiana. Aqui é possível falar não apenas em decepção, mas também em desajuste temporal da criação e da recepção. Se a época não permitiu a encenação devido à composição das forças políticas e intelectuais do momento histórico, a afirmação de que a criação pode perder sua força ideológica, a que se propunha, quando encenada fora do tempo em que foi escrita, é rebatida quando a obra pode ganhar força enquanto persiste como instrumento de protesto.

A “alta fantasia” pode ser verificada pela citação de alguns dos personagens da peça como: O Cavalo de Tróia, O Cavalo Branco de Napoleão, Cristo, Hitler, que funcionam também como inspirações paródicas. Mas a fantasia não está apenas nos nomes, mas na forma em que esses personagens aparecem. Os cavalos dialogam entre si durante a disputa no *Turf* :

O Cavalo Branco de Napoleão – O senhor é um cavalo revoltado?

O Cavalo de Tróia – Não, senhor! Sou um cavalo conservador. Sou o Cavalo de Tróia! Quando me abriam, depois da última guerra,

eu tinha dentro do meu bojo um cavalinho de Tróia – o tratado de Versalhes!

O Cavalo Branco de Napoleão – E dentro dele o que é que encontraram?

O Cavalo de Tróia – O chanceler Hitler! (p.65).

Nesse diálogo do 3º quadro – lembrando que a peça é composta por nove quadros, que podem, segundo análise de Carlos Gardin, ser encenados separadamente – o que o torna fantasioso é a invenção dos diálogos entre personagens históricos, sejam mitológicos ou não, que tratam da própria história da humanidade. Assim, a primeira postura intelectual que podemos destacar nesse diálogo é a própria escolha do autor em revisar tudo o que se passou e, numa síntese antropofágica, revelar essa nova concepção histórica da humanidade desde a mitologia grega (Cavalo de Tróia) até os tempos então atuais. Nesse sentido, o chanceler alemão funciona como marca de tempo, porém reinventado, principalmente pela uso da paródia.

Outro fato que também conota certo engajamento nesse diálogo é o próprio julgamento da história feito pelos personagens. O Cavalo de Tróia, que por excelência é responsável pela vitória na guerra mitológica, dessa vez conservadoramente apresenta um tratado, em referência direta ao tratado de Versalhes, que acaba resultando anos depois em Hitler.

O Homem e o Cavalo inova na forma, pois como diz Carlos Gardin “elimina-se a quarta parede” referindo-se a inserção do público no espetáculo. A descrição do 3º quadro “Debouts les rats” exemplifica a afirmação: “A Cena representa um local abandonado do Derby de Epson, com paliçada ao fundo. Passagem para o campo de corridas. **O palco liga-se à platéia**” (p.63).

Esse fato não deve ser visto como simples inovação na forma ou inovação estética. Nesse ponto específico, a mudança formal do texto, trazendo o público à participação ativa, levando-o à reflexão sobre o tema e construção do seu próprio texto, faz parte do resultado da evolução do pensamento do autor e de sua postura ideológica o que o leva a tomar tal atitude conscientemente ou, no mínimo, de forma a ser coerente com o seu posicionamento intelectual e político. Uma passagem importante para esse entendimento sai da própria caneta de Oswald, que é a seguinte reflexão feita ainda no artigo *Hora H* :

A novíssima geração deve pesquisar tudo isso, tem que conhecer a sucessão libertadora da Semana de 22, que eu orientei para o movimento “Pau-Brasil”, culminado com alguns dos melhores talentos literários do movimento – Bopp, Pagu, Geraldo Ferraz, Oswald da Costa, nesse admirável sarampão de revolta que se chamou “Antropofagia” e que havia mais tarde de desembocar no marxismo (1992, p.48).

Se a trajetória de Oswald desemboca no marxismo, não há outra saída do que a luta de classe e Oswald lança mão do teatro para tal fim. E somente se dirigindo diretamente ao público e instruindo-o da própria doutrina socialista, fazendo com que o público também tome consciência de sua classe é que o dramaturgo poderia ser coerente com seus princípios.

Na cena I do 5º quadro, em meio às falas de Lord Capone e Mister Byron surge:

Uma Voz (De um comício no cais) – Camaradas! A burguesia subestima a nossa capacidade de viver. Somos uma classe que nasceu sob o chicote dos horários capitalistas. Sabemos trabalhar! Saberemos comer!(p.89).

Esta fala nos remete, pela simples escolha de alguns vocábulos, como: “camaradas”, “burguesia”, “classe”, “capitalista” e “trabalho”, a um discurso politizado, que trata didaticamente da questão da luta de classes. Didaticamente, porque o autor constrói a fala de alguém que está refletindo sobre a sua condição social, enquanto classe que tem uma origem e se opõe a outra. No caso, os trabalhadores que estão no cais que se vêm subestimados pela burguesia. Parece óbvio, e de fato é, mas pode passar em branco pelo leitor que enxerga a fala como um mero discurso, quando, na verdade, devemos analisar, pelo menos enquanto estudiosos do texto literário, a presença desse discurso como uma opção do autor em trazer para seu texto o discurso como forma de manifestação de elementos de seu pensamento e atitude intelectuais que aqui se confundem com militância política.

Outros trechos de *O homem e o Cavalo* refletem a postura ideológica e a atitude intelectual de Oswald, como as citações de discursos inteiros doutrinários, de personagens históricos, como é o caso de Stálin, que figura no 6º quadro, ou mesmo as crianças soviéticas do 7º quadro.

Mas o que pode nos trazer algo novo é tentar perceber como Oswald constrói seus personagens do ponto de vista da ação política. Logo no 1º quadro, o que chama a atenção é

a citação do nome de Rasputin, que é evocado por Etelvina, que reclama da monotonia que impera no Céu. Rasputin é uma referência direta a Grigoriy Yefimovich Rasputin (1869-1916), um monge místico russo acusado de participar de orgias na corte, que passou a frequentá-la depois de ter salvo o filho do Czar e gozar da proteção da Czarina. Foi supostamente assassinado, vítima de uma conspiração da aristocracia russa que contava com Iussupof como um de seus principais opositores.

O que vemos logo nas primeiras falas da peça é um estabelecimento de dois campos que farão parte dela até o fim. A primeira é a presença da trama política, simbolizada pela citação da trama de Iussupof contra Rasputin e a segunda a própria ironia com que Oswald trata o Céu, que de sagrado passa a ser motivo de troça das querubinas, que sentem-se super desejosas de certo grau de erotismo no Céu.

Logo em seguida, sempre no 1º quadro entra em cena o personagem do Poeta-Soldado, cuja presença aponta para uma crítica irônica ao movimento futurista. Isso é perceptível tanto pela referência direta ao Manifesto de Marinetti: “Quero restaurar a guerra e o sentido da guerra. Única higiene do mundo” (2005,p.44), quanto pelo discurso caricatural do Poeta Soldado. Em seu discurso também há uma referência ao papel da mulher na sociedade, que para o personagem só poderia ser a serviço da guerra, da Cruz Vermelha: “Vocês estão esperando marido aqui no céu! Não sabem que a finalidade da mulher não é trepar nem parir! É a Cruz Vermelha! Ide trabalhar sob o signo sangrento!” (2005,p.45).

Difícil dizer qual a posição de fato do autor com relação ao papel da mulher pela análise da peça. O que se pode inferir, é que sendo a fala do Poeta motivo de riso, pois o radicalismo do discurso do Soldado gera esse efeito, o posicionamento do personagem com relação à mulher também é motivo de riso, mas como há o efeito irônico na fala do personagem, logo o que há é um jogo de palavras que esconde uma possível verdade. É como se o autor dissesse ao espectador para que chegue por si mesmo a uma conclusão.

Outra idéia que podemos defender é a de que como há uma ridicularização do pensamento futurista, que se dá pela ideia radical e cega de amor à guerra ou a crença de que a solução para o mundo é a guerra, a ideia de que a mulher deve seguir o mesmo fim também é ridicularizada e por isso reprovada. Sem esquecer do destino que é morrer por amor à própria guerra.

É o discurso obcecado do Poeta-Soldado que demonstra a dimensão da radicalidade antropofágica de Oswald, que inclui em *O Homem e o Cavalo* o cristianismo, o futurismo, o comunismo, tudo rumo à revolução socialista. Nesse sentido, Oswald faz um movimento politicamente oposto ao dos comunistas, que promovem a censura, por exemplo. Oswald inclui tudo no caldeirão da revolução. Nesse ponto fica difícil acreditar num seguimento às cegas na doutrina do Partido Vermelho.

Com relação à religião, o tom de deboche é permanente no primeiro quadro, nas palavras do Poeta-Soldado dirigidas ao Divo: “Você perdeu o senso da moral no palco!” e o Divo responde: “Mas isto aqui é céu ou não é céu?” e o Poeta: “É céu, mas céu moralizado! Censurado!”, e São Pedro que acaba por relativizar o conceito de céu: “Obrigado! Vivemos no único céu possível, acima das camadas estratosféricas! O céu físico do meu compatriota Einstein – o céu no tempo.” E é desse céu – que está longe de ser um céu do imaginário religioso, pelo contrário, um céu habitado por graças assanhadas, por um sedentário por sanguinário, por um Divo afeminado e um São Pedro que adota conceitos científicos para definição do céu – que parte o balão Ícaro I, pilotado pelo professor Icar.

Na transição do 1º quadro para o 2º, podemos dizer que há um traço de modernidade, marcado pela possibilidade da velocidade e pelo meio de transporte com que se pretende chegar a terra. Lembramos que estamos em 1934 quando é escrita a peça, voar já era possível, mas ainda não era uma realidade comum. E no texto de Oswald temos passageiros que numa velocidade surreal vão estar presentes em vários momentos da história da humanidade.

O início do primeiro quadro também representa uma tomada de posição política no texto. Ao falar da mistura de raças, o Poeta-Soldado é taxativo ao dizer que: “Não quero saber! Em negócio de raça não transijo! Nada de misturas. Não sofro de delicadezas! Vou matando logo. Vocês sabem que as almas são brancas como os esqueletos das baratas!” (2005, p.54). Mais adiante continua com seu discurso de defesa ao arianismo: “Olhem outro sujeito que me ojeriza é esse judeu...” referindo-se a São Pedro: “Eu por mim dava cabo dele! Cristão-novo!”. Ou seja, a medida que o texto avança, o posicionamento político do personagem do Poeta-Soldado vai ficando mais definido e também vai adquirindo os contornos que caracterizam não apenas um porta-estandarte dos princípios futuristas, mas também a ligação que o futurismo passa a ter com os regimes de extrema direita, tais como

o arianismo alemão levado a cabo por Hitler, que perseguiu os judeus, mas também o fascismo italiano que aqui no Brasil inspirou a ditadura de Vargas. Cabe lembrar que o integralismo teve como integrantes ex-colegas de Oswald que participaram do movimento verde-amarelismo, que acabou sendo relacionado com a ditadura de Vargas por terem forjado a Intentona Comunista, um dos motivos para o golpe de estado de 1937.

Também há uma outra postura do texto que nos revela o grau de politização do mesmo haja vista a denúncia realizada do nazismo de Hitler que é explícita quando lemos no texto a seguinte fala, também do Poeta-Soldado:

Poeta-Soldado – Inaugurou-se há dois dias na Alemanha de Hitler a campanha de morticínio contra os judeus... Vocês ouviram pelo rádio... pois é só fazer o balão apressar a marcha, depassar a velocidade da luz e aterrar em Berlim anteontem, no meio do auto-da-fé! (2005,p.59).

O texto também não deixa de criticar a apatia política das massas no Brasil, quando o rádio da nave intercepta algum barulho parecido com o de uma revolução na América do Sul, mas que para a constatação de São Pedro: “Ora essa! É uma partida de futebol no Brasil. Podemos ficar tranquilos. As massas iludidas ainda se divertem com isso.” Nesse ponto temos a noção do velho sistema do pão e circo, em que o povo se diverte alheio aos problemas sociais que afetam suas vidas e se deixam explorar pelos governos elitizados.

Em vez de a nave cair na Alemanha como gostaria o Poeta-Soldado, para realizar o seu plano de exterminar São Pedro, a nave acaba caindo na Inglaterra em uma pista de corrida de cavalos, onde desfilam vários cavalos que fizeram parte da história da humanidade. O Cavalo de Tróia, o Cavalo Branco de Napoleão, Pégaso (da mitologia), O cavalo de Maomé, o burro de Sancho Pança, As mulas-sem-cabeça, os cavalos de Augias, e a corrida que se dá com os personagens que fizeram parte da história acabam numa grande guerra para delírio do Poeta-Soldado, e ao final vem o anúncio da guerra-química anunciada por Icar.

O 4º quadro é muito representativo e configura o início da revolução, que se dá pela traição que o mestre da barca faz aos passageiros São Pedro, Lord Capone e Mister Byron. Podemos dizer que aqui há um representante da igreja, um do capitalismo e outro da elite intelectual. Todos são entregues pelo barqueiro a uma multidão revoltada sob o comando do Soldado Vermelho que lidera a revolução.

Talvez um dos momentos mais importantes no teatro político brasileiro é consubstanciado no 5º quadro de *O Homem e o Cavalo*, quando pela primeira vez aparece em cena a voz da multidão, a voz do povo. Vale a pena transcrever a seqüência do diálogo que dá início à representação da revolução:

Uma voz (de um comício no cais) – Camaradas! A burguesia subestima a nossa capacidade de viver. Somos uma classe que nasceu sob o chicote dos horários capitalistas. Sabemos trabalhar! Saberemos comer!

Outra voz – Abordai a barca podre de São Pedro que submerge e faz água! Desmantelai a velha sociedade!

Lord Capone – *Save our souls!*

Mister Byron – *Save our ships!*

Tumulto no cais (p.89).

Vozes do Cais – Abaixo a ordem burguesa! Abaixo! Viva o poder proletário!

Estamos diante da cena que durante a ditadura de Getúlio não teria a menor chance de chegar aos palcos brasileiros. Oswald não apenas traz um teatro moderno, mas também traz um teatro revolucionário, no sentido militante da palavra. Isso porque no seu grande caldeirão antropofágico também dá espaço ao discurso ideológico da luta de classes. A simbologia das vozes do cais é muito forte, pois até então o teatro não tinha a menor pretensão política no sentido revolucionário. O que vai demorar 30 anos para acontecer.

Ainda no 5º quadro podemos encontrar fortes traços do discurso de classe, um deles está na fala do Soldado Vermelho: “ Eu não quero saber de filosofia nem de arte. O que eu sei é que há duas classes – opressores e oprimidos! Burgueses e proletários!” (2005, p.90).

Não é a toa que o artigo de Jorge Amado se mostra tão empolgado com Oswald no sentido da revolução. Porém parece que o texto está muito menos comprometido com a revolução do que parece acreditar Jorge Amado e o próprio Oswald. Sábato Magaldi diz em *A Mola Propulsora da Utopia* que a peça “faz o julgamento da civilização burguesa pelos códigos da nova sociedade soviética.” (2005,p.19). No entanto, parece que Oswald faz o julgamento não só da sociedade burguesa, mas também da própria revolução com os códigos da sociedade medieval brasileira a que se refere em *O Rei da Vela*. Isso porque Oswald não deixa, em nenhum momento, de citar a questão da religião e da sua vivência a partir dela. O julgamento da religião que Oswald faz não é apenas por uma questão de laicismo comunista, mas por uma questão de tensão religiosa da sua experiência de vida. E

também pelo modo que os personagens se articulam politicamente. Há sempre uma tentativa de composição. Até o fim São Pedro tenta evitar a revolução. Quando responde ao Soldado Vermelho diz o seguinte dirigindo-se a multidão: “Vocês não estão preparados para tomar o poder. Pleitearei novas reformas sociais!” (2005,p.90)

É a própria solução que sugere a Lord Byron para tentar evitar a revolução: “Vamos rezar uma ladainha.” (2005,p.91). A tensão entre o velho mundo cristão e a revolução é tão intensa na peça que parece que a revolução é mais contra a igreja do que contra a burguesia. Outro exemplo disso é a seguinte fala do Mestre da barca: “ Marinheiros da velha Barca podre de São Pedro, levantai-vos! Levai o espírito de rebelião ao fundo das fornalhas, onde torrais as vossas veias para dar conforto aos ricos! Quebrai as vossas cadeias seculares.” (2005, p.91). É um discurso de libertação, não apenas da classe, mas de tudo o que é velho, de toda a tradição cristã, da “Barca podre de São Pedro”.

A peça, portanto, tem sim uma dimensão propagandista haja vista o que se pode ver não só da concretização da revolução proletária, no 5º quadro, mas também no 7º quadro, em que toda a doutrina socialista está expressa no diálogo travado entre três crianças soviéticas. Estas são responsáveis por discutirem numa sociedade já socialista como era a vida no tempo da burguesia, o que deixa claro que na peça a revolução foi vitoriosa. Além disso há a presença do médico que apresenta as estatísticas dos avanços sociais conseguidos após a revolução. No entanto, o 7º quadro deve ser visto com muita atenção, pois pode nos revelar uma faceta do texto talvez menos visível à primeira vista.

De fato há um entusiasmo nas falas das crianças, que apresentam um mundo bem melhor do que o anterior:

- 1ª Criança – Nascemos no mundo do cavalo-vapor. A socialização e a paz.
- 2ª Criança – Custou muito a passagem de um mundo para o outro?
- 3ª Criança – O sacrifício de milhões de vidas. Os trabalhadores conquistaram o poder palmo a palmo, país por país. A maior parte dos que iniciaram a luta não chegaram ao fim dela. Mas deixaram um mundo novo para nós os seus filhos!(2005, p.112).

Mas se observarmos bem o final do 7º quadro, o tom de excesso de conscientização na fala das crianças denuncia um discurso incompatível com quem fala. Não é um discurso revolucionário na boca de crianças, senão um discurso adulto, maduro, onde mais parece que essas crianças foram vítimas de uma lavagem cerebral. Se isso se confirma, poderemos

dizer que a própria revolução é posta em xeque pelo texto. E talvez o que se revele é uma crítica ao próprio socialismo, num excesso de rigidez programática, ou no mínimo como um ideal que somente na ficção que é o teatro pudesse ser realidade.

Se a revisão da História está presente no teatro de Oswald, um dos momentos que mais determinam essa característica é o julgamento de Jesus Cristo. A começar pelo diálogo de A Verônica com São Pedro. Aquela traz a foto de Hitler crucificado, que é reconhecido por São Pedro como sendo o Cristo rei. “A Verônica – Perfeitamente! O chanceler Cristo, a última encarnação do anti-semitismo.” (2005, p.121) considerado também “O último Deus ariano!” (2005,p.122).

A morte da arte pelo advento da fotografia também é tema do diálogo travado entre Madalena e A Verônica:

Madalena – Você matou a arte na Judéia.

A Verônica – Fui apenas a precursora da indústria do retrato.

Madalena – Continua estragando a verdadeira arte. Nem a Renascença pôde com você. Aliou-se aos padres para inundar o mundo de santinhos sofredores!

A Verônica – Hoje dedico-me ao cinema...

Madalena – Assisti o *rei dos reis*. Boa droga!

A Verônica – Engano. Estou a serviço do cinema de Estado. Evoluí. Sou o progresso em pessoa. (2005,p.123)

O que vemos neste trecho é muito representativo na discussão da modernidade da arte. Trata-se da observação feita pelo autor do que Walter Benjamin (1987) chamaria de a “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. A discussão do valor que a arte assume no texto de Oswald passa justamente pela questão do seu modo de reprodução. O que muda definitivamente o rumo das artes como um todo no que o Brasil conheceu como arte moderna tem haver com o advento da fotografia, que permitiu que a mesma imagem fosse reproduzida *ad infinitum* e possibilitasse tanto a massificação do acesso à arte reproduzida, bem como possibilitasse a propaganda de estado, a que se refere por último a personagem A Verônica, que traz o cinema a serviço do Estado. Sabemos que um dos elementos que fortaleceu a difusão da política estadista dos regimes comunistas autoritários foi a reprodução das figuras centrais do poder. Toda uma arte surge na União Soviética para promover os chefes de Estado. Hitler também usou a fotografia e o cinema como pontos

centrais de propaganda do seu governo e de suas intenções nazi-fascistas. Na peça, temos justamente a discussão da perda da áurea da obra de arte, face a sua reprodutibilidade, também um aspecto discutido no mesmo texto citado de Walter Benjamin(1987). Para Madalena existiria então uma verdadeira arte, que seria aquela da renascença, a arte reproduzida que então seria vazia de verdade, ou mesmo vazia de áurea, aquilo que cada peça única tem de autêntica. Desse modo fica estabelecida uma discussão dialética no texto sobre o valor da arte. Cabe ressaltar que essa discussão tem um fundo político, pois a mesma está relacionada a um julgamento que se aproxima. Julgamento de cristo, que assume a feição de Hitler, bem como um posicionamento de A Verônica que coloca a arte a serviço dos objetivos políticos do Estado socialista.

É também no 8º quadro que Oswald usa de um artifício típico seu para impactar o espectador com uma denúncia social que se dá pelo uso da poética da radicalidade. Trata-se do poema recitado por Madalena que é a denúncia de uma vida usurpada pela prostituição a que foi sujeita numa sociedade que tem nos seus fundamentos o machismo e a submissão de mulheres para manutenção do *status quo* daqueles que detêm o poder. O Poema é recitado a pedido de São Pedro que representa a alienação total da gravidade do assunto, uma vez que diz dirigindo-se a Madalena: “As cantigas sobre a sua rua! Gostávamos tanto!” (2005,p.123).

A Verônica – Você recitava uma poesia futurista que o Rabi adorava...

São Pedro – Recite para recordarmos. Recordar é viver!

Madalena (*Recitando*)

Minha rua
Minha rua em Magdala
Cheia de meretrizes
Roídas de doença
Inundadas de perfume
Mortas de fome
Ninguém vive na minha rua
Por querer
Nem eu
Nem as outras infelizes
Os fariseus freqüentam
A minha rua
Estreita
Cheirando incenso e esperma
Os homens da lei passam por ela
Eles sabem que o trabalho honrado

Não rende
A mulher e a filha do pobre
Só arranjam alguma nota
Na minha rua
Por isso a minha rua está cheia
Por isso choro de noite
Na minha rua
Quando me lembro de mim.

O interessante é que depois dessa esclarecida e forte intervenção poética, as soluções apresentadas parecem surgir de forma mais violenta, pois denunciam a falta de compreensão do que acabou de ser dito. Icar sugere que se regulamente a prostituição e A Verônica atribui o problema social à existência da monogamia que não mais faz parte da sociedade no Estado socialista.

Segue-se à discussão o julgamento de Jesus Cristo, julgamento este que representa mais um aspecto radical do texto, mas dessa vez ligada à radicalidade do socialismo. O personagem O Tigre diz o seguinte: “ A construção socialista exige todas as atenções. Mas como este tipo popular ainda preocupa as massas em atraso, vamos liquidá-lo. Faça os interrogatórios!” (2005, p. 128) e prossegue:

O Tigre (*A Cristo*) – O senhor é Deus?

Cristo – Dizem...

O Tigre – O senhor é acusado de ser um elemento insuflador em todas as guerras. Em todos os hinos e besteiras nacionais, o senhor aparece. Os alemães quando querem matar gente dizem GOT MIT UNS! Os franceses dizem DIEU GARDE LA FRANCE! Os ingleses GOD SAVE THE KING!

[...]

Cristo – Clemência! Paz na terra aos homens de boa vontade!

O Tigre – Só há um remédio para vocês idealistas da usura e guias da reação. Vão se matar na Palestina, organizando minorias nacionais. A massa e os soviets saberão recebê-los!

Cristo – De novo, o Calvário! (2005, p. 138).

O radicalismo que vemos em *O rei da Vela* na defesa do capital e do reconhecimento do valor único da moeda encontramos ao contrário em *O Homem e o Cavalo*. O julgamento de Cristo, que representa um fiel defensor do capitalismo e da usura, leva o mesmo a um destino radical, que é o destino do conflito fatal na Palestina. Notadamente uma visão complexa do autor sobre a geopolítica da época que verificamos até os dias de hoje, mas também a simbologia do capitalismo, tendo Cristo como líder

supremo. Dessa forma, a peça condena não só a burguesia, mas esta sob a liderança da Igreja com Jesus Cristo como seu maior representante. Aqui também está representada a vitória política dos socialistas sobre a burguesia.

O último quadro da peça representa a sala de espera de uma estação interplanetária, onde estão Icar, Mme Icar e São Pedro. No diálogo Icar anuncia o suicídio de Hitler: “A burguesia está liquidada na terra. O rádio anunciou o suicídio de Hitler e o empalamento de Chang Kai-Chek...” (2005, p.143). Aqui podemos verificar também a previsão de Oswald sobre o futuro de Hitler, que estava certa já em 1934, sendo que, de fato, Hitler se suicida em 30 de abril de 1945, após o fim da Segunda Guerra Mundial, tendo sido derrotado pelos aliados.

Também no 9º quadro está mais uma mostra do radicalismo socialista que reserva o fuzilamento para o vendedor de dólares clandestino da estação interplanetária, ao ser pego negociando com São Pedro. Essas são as palavras do *O Agente*, que, ao flagrar *O Vendedor*, o sentencia: “No nosso regime, quem se vende tem a tua sorte! Olha! Os pés dos que te fuzilarão já estão naquela porta. Marcha!” (2005, p.149). E assim é traçado o destino do cambista capitalista ilegal da estação interplanetária.

4.3 O drama do poeta político em *A Morta*

*“As Catacumbas Líricas ou se esgotam
ou Desembocam nas catacumbas
políticas”*

Oswald de Andrade

Em 1937, juntamente com a peça *O Rei da Vela*, Oswald publica a peça *A Morta*, que também não foi montada de imediato. Sábato Magaldi refere-se a três montagens levadas entre 1971 e 1972, que deixaram a desejar tanto pela timidez cênica como pelo amadorismo em alguns casos (2004, p.156-157). *A Morta* diferencia-se das outras duas analisadas neste trabalho principalmente pela proposta de linguagem, voltada para o gênero lírico dramático. Com relação ao conteúdo podemos dizer que conceitualmente é tão politizada quanto as outras, sendo que a estratégia para exprimir esse conteúdo se dá de maneira completamente diversa das outras peças. Em *O Rei da Vela* e em *O Homem e o Cavalo* o autor parte para a ofensiva abertamente de caráter político e didática, como vemos no discurso da 3ª Criança no 7º Quadro: “Os donos dos cavalos eram imbecis enfatuados. Reuniam-se em clubes torpes para jogar o dinheiro roubado aos operários” (2005, p.109). Essa agressividade do discurso aparece mais estilizada em *O Rei da Vela* na voz do intelectual Pinote: “É! Mas dizem por aí que a Revolução Social está próxima. Em todo o mundo. Se a coisa virar?”(2005, p58).

Já na última peça percebemos que a linguagem poética é que está a favor da ação política do autor a partir da busca incessante por sua musa, o que causará a tensão do poeta entre a ação e a morte, representada por Beatriz, uma vez que O Poeta a segue obstinadamente até o mundo dos mortos.

Em *A Morta*, Oswald nos dá mais do que um exemplo da dialética entre poesia e linguagem. É também uma demonstração de alto grau de consciência da relação entre a linguagem poética e ação social. Isso fica muito bem caracterizado na advertência feita ao leitor no “Compromisso do Hierofante”, preparando-o para o início da peça:

Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos.
Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas

penitenciárias, assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico. Vossa imaginação terá que quebrar tumultos para satisfazer as exigências da bilheteria. Nosso bando precatório é esfomeado e humano como uma trupe de Shakespeare. Precisa de vossa corte. Não vos retireis das cadeiras horrorizados com a vossa autópsia. Consolai-vos em ter dentro de vós um pequeno poeta e uma grande alma! Sede alinhados e cínicos quando atingirdes o fim de vosso próprio banquete desagradável. Como os loucos nos comoveremos por vossas controvérsias. Vamos, começai!(2005,p.181)

A sorte dos espectadores está lançada à própria fome dos que de um modo antropofágico se alimentarão de si mesmos. Mas o banquete como já previsto pelo Hierofante é “desagradável”. Nesse momento, tanto podemos perceber a provocação ao espectador, como também podemos num plano mais abrangente identificar a própria função da militância do poeta Oswald, que nunca vai falar para um indivíduo, senão para a coletividade. O movimento desse teatro continua, apesar de marcadamente voltado para a existência do conflito do poeta com a linguagem poética, lançado para o home coletivo. Isso não tem outro objetivo que não o político.

Oswald não consegue e não quer se libertar dessa função esclarecedora, por meio da arte, a diferença é que nesse momento o autor está declaradamente em crise, como afirma em sua carta-prefácio:

É o drama do poeta, do coordenador de toda a ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbuciamiento e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através da análise, voltam à luz, e através da ação, chegam a barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram (2005, p.177).

Passando do 1º Quadro, O País do Indivíduo, para o 2º, O País da Gramática, para o 3º Quadro, O País da Anestesia, temos uma evolução do ambiente privativo – ainda que conforme a indicação cênica a cena se desenvolva também na plateia – haja vista tratar-se de um ambiente onde alguém está convalescendo, para a praça pública e em seguida um ambiente fúnebre, onde se encontrarão finalmente Beatriz e o Poeta, levando todos à morte.

Em *A Morta*, o sonho do poeta é viver livre e o que para ele significa a vida coletiva a pretensão máxima do poeta é se expor perante as largas massas. É a representação da esperança que o poeta ainda tem de um dia poder servir à coletividade, nesse ponto o teor da peça é eminentemente político.

Para o alter ego de Beatriz, A Outra, o teatro é “uma cidade sem luz direta”, um local obscuro onde nada está posto às claras. Nesse ponto podemos estar diante de uma avaliação que Oswald faz do próprio teatro e da capacidade da revolução poder se dar pelos palcos. Se essa certeza existia em suas outras peças, nessa isso não é fato.

Num paralelo com a gramática, no 2º quadro a discussão gira em torno da analogia entre o papel das pessoas no mundo e os elementos sintáticos da gramática. Também está presente na fala do personagem A Polícia o discurso da política gramatical conservadora, o que é possível perceber pela fala:

A Polícia – O Mundo é um dicionário. Palavras vivas e vocábulos mortos. Não se atracam porque somos severos vigilantes. Fechemo-los em regras indiscutíveis e fixas. Fazemos mesmo que estes que são a serenidade tomem o lugar daquelas que são a raiva e o fermento. Fundamos para isso as academias... os museus... os códigos...(2005, p.206).

A fala é um ataque ao que Oswald sempre combateu. O conservadorismo das instituições que foram vítimas também de sua ironia e sátira. Exemplo disso são as suas candidaturas à Academia brasileira de Letras, que tinham como fundamento a crítica ao posicionamento da academia de culto a um padrão formal do português distante da realidade vivida no país. O que fez também em sua poesia:

Dê-me um cigarro
Diz a gramática
Do professor e do aluno
E do mulato sabido

Mas o bom negro e o bom branco
Da nação Brasileira
Dizem todos os dias
Deixa disso camarada

Me dá um cigarro (1978, p.125).

O que percebemos é que a veia condutora desta peça também é a postura crítica de tomada de posição, guardando coerência com o pensamento do autor, nesse caso com relação à língua. E é no diálogo entre O Turista e O Polícia que percebemos o tom de ironia de Oswald, pois o discurso dos personagens reprovam justamente o que a atitude deles concretiza. Não é a subversão da ordem que tanto condenam que possibilita a degradação do mundo, mas justamente o que pregam como correto.

O campo das oposições é estabelecido pelos Mortos de um lado, representando o conservadorismo, a burguesia, a imprensa e a política. Do outro lado estão os vivos, que pregam a revolução. E a analogia dessa revolução se dá justamente pela exigência do “verbo criador da ação” (2005, p.207) O poeta soma-se à luta quando diz: “É a vanguarda que luta pela libertação humana” (p.210) e também pela condenação do julgamento da briga entre mortos e vivos, mais adiante, quando se manifesta: “Essa lógica tem servido de fundamento a todos os crimes históricos” (p.214).

E talvez a mais emblemática simbologia entre a revolução de classe e a revolução da gramática é a seguinte indicação cênica do 2º quadro:

O tumulto cresce. Juntam-se aos cremadores galicismos, solecismos, barbarismos. Do lado dos mortos cerram colunas, graves interjeições, adjetivos lustrosos e senhoriais arcaísmos (p.211).

São estabelecidos dois campos nítidos, os daqueles que querem a revolução da língua, e portanto os que cometem os vícios condenados pela gramática formal e os conservadores, com “graves interjeições”, “adjetivos lustrosos” e “senhoriais arcaísmos”. Surgem então como porta-vozes do conservadorismo o Hierofante e os Cremadores como os da modernização da linguagem.:

O Hierofante – Somos o vernáculo das caravelas...

O Cremador – No século do avião! (p.211)

Um discurso não menos revelador da postura revolucionária é encontrada na fala de defesa do Cremador quando do julgamento da querela:

O Cremador – O que nos traz à cena é a fome. Mais que qualquer vocação. Muito mais que a vontade de representar. É o problema da comida! A produção da terra é desviada dos vivos para os mortos. Nós trabalhamos para alimentar cadáveres. Mais eles absorvem a produção, mais aniquilam os vivos. Tudo que produzimos vai para sua boca insaciada. Eles possuem armas e dirigem exércitos iludidos pela ignorância e pela fé religiosa (p.213).

Inclusive o teatro está posto em questão nesta fala, pois a vontade de representar não é mais importante do que a fome, ou seja, do que a justiça social.

No entanto se consideramos Beatriz a musa do poeta, essa acaba sendo a responsável pelo seu próprio fim, uma vez que para salvá-la o mundo dos vivos é abandonado e o seu destino é selado nas palavras de Horácio: “Insensato! Poeta! Guarda-te-

ão para sempre os dentes fechados da morte.” (p.218). O que também designa o próprio local canônico da poesia.

Para Gardin, o final da peça significa justamente a impossibilidade do poeta de ver-se rendido ao conservadorismo e, em sua análise, a peça é como um último grito de libertação, como uma autoreflexão do próprio autor:

Na sua “Carta-prefácio a Julieta Bárbara”, Oswald de Andrade traça um perfil exato do seu momento artístico: um poeta revolucionário instalado num século e num país reacionários, ambos carregados de normas e regras que não permitem espaço para os que, como ele, pretendem romper com essas leis para estabelecer uma nova ordem nos níveis políticos e, principalmente, culturais. *A Morta* parece ser uma espécie de derradeiro grito de libertação do poeta incendiário que não aceita e não admite ser soterrado pelo reacionarismo cultural. O poeta se rebela e a arte poética, no palco, se incendia. (2005, 163).

4.4. Panorama do Fascismo: a multidão desvairada (Discurso ficcional).

Panorama do Fascismo, pequeno texto de pouco mais de três páginas, que representa um chefe burro discursando para uma multidão alienada, é um grande exemplo da força satírica de Oswald³⁰. Numa longa conferência intitulada *A Sátira na Literatura Brasileira*, feita por Oswald em 1945 na Biblioteca Municipal Mário de Andrade, a convite do então diretor da instituição Sérgio Milliet, o convidado lê na íntegra o texto ora analisado. Na mesma conferência faz a seguinte afirmação sobre o texto: “É uma sátira contra o fascismo, que julgo mais que oportuna, pois hoje o fascismo não anda às claras como em 37, quando a publiquei, mas parece oculto e camuflado nas roupagens mais inesperadas.”³¹ E, então, cita todo o texto.

Uma vez mais, percebe-se que ao falar do próprio trabalho artístico é possível identificar a consciência da postura do intelectual engajado, politizado, que vê na arte que pratica uma arma de mudança e interferência no comportamento da sociedade, e dirige então o seu texto a platéia, o público da conferência. O ato é político, pois mesmo não se tratando de uma montagem, a leitura do texto incita o público à reflexão sobre aquele

³⁰ O texto foi publicado em 15 de setembro de 1937 em *Problemas. Revista Mensal de Cultura*, e com publicação inédita em livro no ano de 2005 juntamente com *O Homem e Cavalo* e *A Morta*, pela editora Globo.

³¹ Em *Estética e Política* de Oswald de Andrade, editora globo, p.82

contexto político. Num sentido estrito, podemos dizer que naquele momento, com sua arte Oswald lutava contra o regime de governo fascista, chamando seus líderes de burros sanguinários.

Para efeitos formais, o texto caracteriza-se como um discurso ficcional. Poderíamos ler o texto também como esquete, ou uma cena curta para o palco. Oswald, na conferência citada, chama de “coisa minha,” mas de qualquer forma o texto pode ser considerado teatral, pois reúne as exigências comuns para a encenação, tais como um pequeno enredo, personagens, fala e a indicação cênica da qual nos ocupamos a partir de agora como o primeiro elemento formal analisado:

Ante a multidão encapelada e comprimida numa praça, o CHEFE surge num estrado alto e embandeirado. Cercam-no o Burro, o Pirilampo, a Força, o Urubu, setenta capangas, uma banda de música, cinco microfones, trinta e dois refletores duplos e centúrias de fotógrafos e operadores de cinema.³² (2005, p.9).

Dessa indicação já podemos verificar uma série de aspectos relevantes. O primeiro é a referência à multidão, que é coerente com o título *Panorama do Fascismo*: o fascismo das massas, que historicamente se aglomeraram nas praças e outros espaços para ouvirem aos comícios dos líderes que exercitavam o controle das idéias e dos nacionalismos. Muitos podem se lembrar da imagem de Mussolini ou Getúlio Vargas discursando para multidões, surgindo como figura única detentora do poder e do progresso.

Mas como estamos falando de um texto fictício, Oswald tem a liberdade de incluir entre os personagens de seu curto texto a figura do burro, do pirilampo, da força e dos setenta capangas, dando uma atmosfera de fantasia, no sentido de dar características humanas a esses animais e objetos. Ou seja, o líder fascista que discursa para as multidões se cerca de animais e objetos bastante simbólicos na conceituação da visão oswaldiana do fascismo. Simbólicos no sentido da insuficiência racional do regime fascista representada pelo burro que responde ao Chefe – somente num cenário fantasioso um animal responderia a um humano –, da pequena luz de um pirilampo, que pode simbolizar o milagre no sentido católico ou a falta de iluminação dos fascistas, à força que se volta contra a própria multidão ou contra os próprios fascistas numa visão utópica de que o fascismo não tem futuro. O urubu é o animal carniceiro que tem sucesso com a morte dos outros animais e a

³² As citações dos trechos para análise de *Panorama do Fascismo* são da edição de 2005 da editora Globo.

força sorri ao ser anunciado o projeto de morte dos opositores. Os setenta capangas além de serem representantes dos que apenas obedecem colaboram para compor o cenário fascista ditatorial repressor de grande magnitude.

Não menos importante como carga simbólica é o aparato tecnológico que serve de meio de propagação da fala do Chefe que são os “cinco microfones”, os “trinta e dois refletores duplos”, e “centúrias de fotógrafos e operadores de cinema”. Além de percebermos o exagero dos números como marca satírica, podemos afirmar que Oswald tem total noção do aparelhamento moderno que faz parte do arsenal da propaganda dos ideários e figuras fascistas, levando às massas por meio do cinema e da imagem a verdade absoluta empurrada maciçamente ao povo. Oswald percebe e inclui em sua obra ainda naquela época o que viria a ser alvo da discussão posterior dos críticos sobre a propaganda nazi-fascista, ou simplesmente dá lugar na sua literatura, ainda que não intencionalmente, mas percebendo a cena, ao retrato fiel do que seria um palanque fascista, incluindo todos os elementos que a compunham. Nesse sentido vale citar Walter Benjamin que, em *Magia e técnica, arte e política*, faz o seguinte comentário:

Mas, como as novas técnicas permitem ao orador ser ouvido por um número ilimitado de pessoas, a exposição do político diante dos aparelhos passa ao primeiro plano. Com isso os parlamentos se atrofiam, juntamente com o teatro. O rádio e o cinema não modificam apenas a função do interprete profissional, mas também a função de quem se representa a si mesmo diante desses dois veículos de comunicação, como é o caso do político. O sentido dessa transformação é o mesmo no ator de cinema e no político, qualquer que seja a diferença entre suas tarefas especializadas. Seu objetivo é tornar “mostráveis” sob certas condições sociais, determinadas ações de modo que todos possam controlá-las e compreendê-las, da mesma forma como o esporte o fizera antes, sob certas condições naturais. Esse fenômeno determina um novo processo de seleção, uma seleção diante do aparelho, do qual emergem, como vencedores, o campeão, o astro e o ditador (1987, p.183).

Oswald inclui no seu texto o aparato tecnológico a serviço do ditador, sendo que esses aparatos seriam responsáveis pela atrofia do teatro. Esse fato seria depois objeto de reflexão de Benjamin. Uma contradição para Oswald, que pretendia atingir o público, mas se vê excluído e acolhe no seu texto teatral a tecnologia da reprodução que compõe o cenário de sua obra, mas que é o elemento que depõe contra o teatro no sentido da evolução histórica deste.

Outro aspecto são as onomatopéias no final das primeiras palavras da multidão que ovaciona o líder que irá discursar, que indicam a euforia extrema da multidão antes mesmo de ouvir a primeira palavra “A Multidão (Despertada) – Viva! Vivoooooooooooooooooooo! Ooooooooooooooooooooo!” que se repetem até o final do texto sempre dando a noção do exagero quando da concordância da multidão com as palavras do chefe.

A Multidão por sua vez concorda com tudo o que é dito pelo Chefe, mesmo quando está proferindo palavras soltas sem qualquer nexos discursivo ou ainda apenas por estar falando, como no início do discurso, que por si só já é motivo de clamor da multidão:

O Chefe – Em 1931...

A Multidão (desvairada) – Bravo! Muito bem! Bravíssimoooooooooooooooooooo!

Logo em seguida ele corrige o equívoco:

O Chefe – Enganei-me... Em 1913!

A multidão – Bravíssimo! Muito bem!

O Chefe – O céu azul...

A multidão (desvairada) – Muito bem! Muito bem! Tem toda razão! Tem sempre razão! Ooooooooooooooooooooo! (p.9).

Tudo o que o Chefe fala é aprovado com muita exaltação, independente do que está sendo dito. Desde “O céu Azul” à “Abóbora com farofa”. O procedimento é proposital e serve para satirizar o fascismo. Um líder burro que fala para uma multidão surda. Alguém que não tem nada a dizer para a multidão que escuta qualquer coisa sem a menor reflexão aprovando tudo o que é dito independente do conteúdo da fala.

Uma marca formal que serve para determinar o crescente da carga emocional do texto é a indicação da fala da multidão, que se dá do início ao fim nas seguintes indicações sempre entre parênteses seguindo “A multidão”: despertada - desvairada - em êxtase - delirante - urrando - fora de si - boquiaberta - enfurecida - sanguinária.

Com relação aos outros personagens, é interessante notar que O Burro relincha quando o Chefe diz a seguinte frase: “Azul cor de laranja” e ao relinchar o Chefe agradece. Oswald escancara a burrice do Chefe, é a hipérbole empregada como ferramenta cômica e satírica. E Uma Voz, afirma, quando ouve o burro: “Até a natureza se manifesta”.

Oswald não poderia deixar de inserir em seu texto, por menor que seja uma passagem, que traga o elemento religioso. Desta feita, por ser a religião contrária aos interesses ideológicos de Oswald, acaba sendo vítima de sua sátira. E ao Pírilampo é atribuído o milagre responsável pelo êxtase da multidão. Ao piscar e acender da luz do

inseto que está pousado no nariz do chefe, a multidão diz que “O bichinho de nosso Senhor deu sinal!”. Com esta citação Oswald simboliza a ligação do fascismo com a Igreja que apoia a doutrina dominante à época, ou ainda mostrando que o povo acredita em milagre e o regime repressor estaria ligado a um deles.

O texto revela também outro ataque de Oswald, que poderia ser inclusive assunto da sociolinguística contemporânea, que é o grasnar do Corvo, que ao ser confundido com a voz do chefe passa a ser um som merecedor dos maiores elogios, tais como: “Que elegância de estilo! Que profundidade! Colossoooooooooo!” mostrando claramente que não importa o que se fala, mas quem está falando. Se o chefe fala qualquer palavra, mesmo que essa não queira dizer absolutamente nada, ele sempre estará correto. O nome “Chefe” por si só indica que ele é o detentor do poder, e nessa condição a ele tudo é permitido falar. Uma analogia clara com a realidade na qual um governo cujo poder é concentrado na mão de um ditador, a este tudo é permitido. E a elegância de estilo também é uma alusão ao fato de que o povo dominado valoriza mais a forma do que o conteúdo.

Como se não bastasse as besteiras proferidas pelo chefe, logo ele começa a esculhambar com a “cambada de idiotas”, expressão que deixa margem para a interpretação ambígua. Tanto a multidão pode estar sendo chamada de “cambada de idiotas” como o xingamento pode estar se referindo aos “desafetos”, aos “indiferentes”, acusados de serem “todos comunistas” e depois clama pela morte dos judeus. O Chefe incita a multidão a matarem todos esses desafetos, num crescente que atinge o clímax no final do texto com o seguinte diálogo:

O Chefe – Quando eles não tiverem mais nada, tiraremos a vida!
A multidão (sanguinária) – Sim! A Vida! Vaaaaaaamos! Ooooooooooooo!

No texto fica clara a intenção de Oswald de alertar o leitor de que o chefe parece ser o sujeito mais imbecil do mundo, mas na verdade é um sujeito de altíssima periculosidade. Pois se a imbecilidade do Chefe fica evidenciada nos trechos em que palavras sem o menor sentido são proferidas como “Cadeira de balanço de bigode!”, cuja resposta da multidão é: “que imagem!”, o texto não deixa de mostrar a existência de um terrível projeto genocida. Prova disso é a sequência intercalada no texto: “Vamos matar todos os nossos desafetos”, “Vamos dizer que são todos comunistas”, “Vamos tirar tudo dos judeus pobres!”, “Quando eles não tiverem mais nada, tiraremos a vida!”.

É justo terminar a análise do texto fazendo menção às palavras de Orna Messer Levin:

Não por acaso o uso recorrente do *nonsense* acaba por transformar a imagem hiperbólica do disparate autoritário, focalizado em *Panorama do Fascismo* (1937), no mais lúcido e contundente libelo político contra o discurso da força. Nas mãos de Oswald, o riso inocente potencializa o alcance da sátira.³³

Não há melhor definição para o texto analisado senão o de atribuir à obra sem diminuí-la esteticamente o caráter de luta contra o discurso da força ditatorial. Nesse sentido o texto continua atual, pois apesar de hoje termos uma democracia que é passível de muita discussão e problematização, o discurso contra a força pode perfeitamente ser aplicado a inúmeras situações onde ainda há opressão, inclusive pela força de polícia e pela força política.

³³ Texto da orelha da edição de 2005 pela editora Globo de *Panorama do Facismo*.

CONCLUSÃO

A análise da dimensão política do teatro de Oswald é uma opção que certamente não esgota o conhecimento da riqueza da obra, no entanto é uma faceta instigante que revela e desdobra outras possíveis análises. Ler as peças de Oswald é respirar uma atmosfera política. Em *O Rei da Vela*, não só pela discussão do capitalismo, mas também por toda a trama de Abelardo I, que até poderia ser analisada apenas como trama literária, mas analisá-la do ponto de vista político nos mostra ainda mais a força da ganância do personagem, pois revela como o personagem se porta socialmente naquele ambiente fictício, mas que também é representativo dos sentimentos e das necessidades do homem. Em *O Homem e o Cavalo*, a presença dos personagens ilustres que fizeram parte de grandes movimentos políticos – Stálin, Hitler, Cleópatra e outros – nos dá a dimensão de que o mundo é dos que querem modificá-lo de acordo com seus interesses e desejos, ou seja, mostra que é a partir da ação política que o mundo pode ser modificado. O que fica para a história é a vontade política de mudança. Não é a toa que esses personagens que foram da vida real são representados na obra, mas transfigurados parodicamente pelo autor. Essa é a riqueza da obra de arte, poder revelar a impressão do indivíduo sobre seu mundo. É uma impressão também filosófica visto ser fruto da reflexão de um autor sobre seu tempo e espaço, seu *lócus* político-social. Oswald é mais um dos filtros que trabalha toda a informação disponível e nos dá um produto fruto do seu movimento antropofágico.

O artista se posiciona então criticamente em seu meio. Oswald o faz por diversas formas, no entanto todas se relacionam de algum modo. A contestação da arte obsoleta se dá por meio da arte de vanguarda com profunda visão estética no sentido da renovação, ao mesmo tempo essa força depois do amadurecimento intelectual e político do autor toma sentido político revolucionário. Percebamos que a própria Semana de Arte Moderna teve um caráter político, o de trazer um novo pensamento estético e social do Brasil. Isso é política. As atitudes de Oswald na maioria das vezes tinha uma finalidade específica de chocar, de contradizer e de se posicionar ideologicamente. Com o teatro Oswald tentou e conseguiu validar sua arte, contestando o obsoleto teatro nacional da época, bem como reagiu ao sistema capitalista, num grande movimento antropofágico, porque Oswald inclui todos os elementos possíveis, evitando e apresentando um resultado dessas contradições.

Por exemplo, a peça *O Rei da Vela*, que traz elementos do teatro tradicional francês, mas tem um caráter revolucionário moderno. A modernidade em Oswald consiste também na transformação e utilização do antigo para gerar o novo. Aspectos condenáveis pelos críticos na verdade é a forma que Oswald encontrou de produzir um teatro diferente, que sem dúvida se contradiz, ao pretender ser revolucionário, didático, mas utilizando formas conhecidas do público. No entanto, dificilmente uma pretensão artística pode atingir um grau puro de originalidade sem a influência de processos que antecedem a um movimento. Toda originalidade é relativa. O maior exemplo é a nossa própria literatura como um todo, fruto da importação de um sistema literário ocidental, que se constitui como genuíno quando revela as contradições e os pontos de tensão locais (Candido).

Desta forma, podemos falar num teatro nacional genuinamente moderno e político a partir de Oswald, que conta com a experiência do teatro europeu, bem como da teoria marxista do discurso de classe, que serve de fundamento para a construção da idéia da luta política que encontramos nas peças. No entanto, a singularidade da obra brasileira está presente, podendo ser percebida no trabalho dos elementos religiosos e patriarcais, bem como a luta contra as instituições conservadoras.

Espero, com o trabalho realizado, ter conseguido (re)dimensionar o caráter político do teatro de Oswald de Andrade, revisitar a sua fortuna crítica e com ela dialogar, a fim de analisar algumas personagens desse teatro revolucionário do ponto de vista estético e político.

Acredito que muito pode ser feito, ainda, para novas descobertas no teatro de Oswald a partir de uma análise comparativa com as peças dos autores engajados de fim do século XIX e início do século XX, tais como Ibsen, Brecht, Piscator, Checov, dentre outros, pois uma compreensão mais ampla tanto do teatro político russo, alemão e de outros contextos, poderão revelar diferenças da dinâmica de um teatro político no Brasil. Para isso seria necessário um estudo extremamente metódico e de grande abrangência.

Entre tantas dificuldades que encontrei nesse estudo, existe o desafio de não ser repetitivo, principalmente quando nos deparamos com uma fortuna crítica considerável do teatro oswaldiano. A fim de evitar a repetição de análises já realizadas sobre o teatro de Oswald de Andrade e, ao mesmo tempo, dialogar com esses estudos, o trabalho teve como

foco a análise da postura política dos personagens para revelar aspectos interessantes da construção das obras.

Outro aspecto que tardiamente melhor compreendi foi o conceito de utopia, que acabei encontrando no pensamento do próprio Oswald, que vem da linha conceitual de Mannheim, cujo sentido passa a ser a força de transformação e intervenção social a partir da ação, fazendo com que a utopia enquanto sinônimo de não realização perca força e ganhe força no sentido de ser um elemento de protesto. Um estudo específico e mais detido sobre o assunto pode, certamente, dar novas nuances à concepção política do teatro de Oswald.

Creio, ainda, que muitas discussões podem ser enriquecidas, principalmente as que vertem sobre conceitos tanto da política quanto da sociologia. Além dessas duas áreas do conhecimento, a própria teoria teatral e a história do teatro podem colaborar numa melhor definição dos contextos, a partir dos quais o trabalho procurou vislumbrar a criação e realização dos textos analisados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. DE OSWALD DE ANDRADE

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. 2.ed. 2003. Obras Completas. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. Obras Completas. São Paulo: civilização Brasileira, 1972.

_____. *Poesias Reunidas*. 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Memórias Sentimentais de João Miramar*. São Paulo: Globo, 1990.

_____. *Estética e Política*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Ponta de Lança*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Dicionário de Bolso*. 2.ed. São Paulo: Globo, 2007

_____. e ALMEIDA, Guilherme de. *Mon Coeur Balance/ Leur Ame*. São Paulo: Globo, 1991.

_____. *Telefonema*. Organização, introdução e notas: Vera Maria Chalmers. – 2.ed.. São Paulo: editora Globo, 2007.

_____. *Os Dentes do Dragão: entrevistas*. Organização, introdução e notas Maria Eugenia Boa Ventura. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2009.

_____. *Marco Zero I: a revolução melancólica*. 4.ed.. São Paulo: Editora Globo, 2008.

_____. *Marco Zero II: a revolução melancólica*. 4.ed.. São Paulo: Editora Globo, 2008.

2. SOBRE OSWALD DE ANDRADE

AMADO, Jorge. “O Homem e o Cavalo” in: *Oswald de Andrade: obras completas. Panorama do Facismo/O Homem e o Cavalo/A Morta*. São Paulo: Editora Globo, 2005.

ANDRADRE, Rudá de. “Carta de Rudá de Andrade” em CANDIDO, Antonio. *Vários Escritos*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

BRITO, Mario da Silva. *O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo*. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *Oswald, democracia e liberdade*. São Paulo: Globo, 1991.

CANDIDO, Antonio. “Os dois Oswalds” e “Oswaldo, Oswald, Oswald” em *Recortes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. “Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade” em *Vários Escritos*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia. Intertextualidade e Escritura*. São Paulo: Editora Anna Blume, 2003.

FONSECA, Maria Augusta. *Por que ler Oswald de Andrade*. São Paulo: Editora Globo, 2008.

_____. *Oswald de Andrade: biografia*. 2.ed. São Paulo: Editora Globo, 2007.

GARDIN, Carlos. *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. Annablume. São Paulo, 1995.

LEVIN, Orna Messer. *Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano*. Tese de doutorado apresentada na Universidade Estadual de Campinas, 1995.

_____. “As acrobacias da farsa oswaldiana: uma leitura de *O Rei da Vela*” In *Revista Imagens*. Campinas: Editora da UNICAMP, Janeiro/Abril 1996.

MAGALDI, Sábado. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global Editora, 2004.

_____. “O País Desmascarado” em *O Rei da Vela*. 2.ed. Obras Completas. São Paulo: Globo, 2006.

SALLAS, Ana Luisa Fayet. *Da Morte à Vida de Oswald de Andrade*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia, defendida no Departamento de Antropologia do Instituto de Ciências Humanas da Universidade de Brasília, 1988.

3. DE CARÁTER GERAL

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 5.ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

ÁVILA, Affonso. *O Modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2003.

_____. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. São Paulo: UNESP, 1990.

BASTOS, Hermenegildo. “O que vem a ser representações literárias em situação colonial” in *Em Torno à Integração: estudos transdisciplinares*. LABORDE, Elga Pérez e outro. X Congresso Internacional de humanidades, Brasil – Chile, UnB – UMCE, 2008

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A, 1977

- BOLLE, Willi. “grande sertão.br ou: A invenção do Brasil” em *Descobertas do Brasil*. Organização de Angélica Madeira e Mariza Veloso. Brasília: Editora UnB, 2001.
- BORGES, Rayssa Aguiar. *CPC da UNE: para além de reducionismos e preconceitos*. Dissertação de Mestrado defendida em 2010 no Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília – UnB.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1985.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 6.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRUSTEIN, Robert. *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro: Zahar editores, 1967.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem: ensaios de teoria e crítica literária*. 2.ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 1970.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1997.
- COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, Afrânio. *Crítica e Poética*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- CACCIAGLIA, Mario. *Pequena História do Teatro no Brasil: quatro séculos de teatro no Brasil*. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.
- DÓRIA, Gustavo Alberto Accioli. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro. Ministério da Educação. Serviço Nacional de Teatro, 1975.
- FERNANDES, Florestan. *A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio e Interpretação Sociológica*. 2.ed. Rio de Janeiro:, Zahar Editores, 1976.
- GOMES, André Luís. *Leio Teatro: dramaturgia brasileira contemporânea, leitura e publicação*. São Paulo Editora Horizonte, 2010.
- HAMBURGER, Kate. *A lógica da criação literária*. 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.
- HELENA, Lúcia. *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o Modernismo*. São Paulo: Ed. 34, 2000.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. 5.ed. São Paulo: Global, 2001.
- MANNHEIM, Karl. *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: LTC, 1986.
- OLIVEIRA, Vera Lúcia de. *Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

- PISCATOR, Erwin. *Teatro Político*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- PEIXOTO, Fernando. *O Melhor Teatro do CPC da UNE*. São Paulo: Global, 1989.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*. 9.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- VELOSO, Mariza e MADEIRA, Angélica. *Descobertas do Brasil*. Brasília: Editora UnB, 2001.
- _____. *Leituras Brasileiras: itinerários no pensamento social e na literatura*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.
- VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. 5.ed. São Paulo: Editora Ática, 2003.
- WILLIAMS, Raymond. *Drama em Cena*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.

Anexo I

Publicações das Peças

O Rei da Vela

- 1937 – 1ª edição. José Olympio, Rio de Janeiro.
- 1970-71 – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- 1990 – 1ª edição, Editora Globo – 10 reimpressões, São Paulo.
- 2000 – Editora Globo, São Paulo.
- 2003 – 2ª edição, Editora Globo – 4 reimpressões até 2006, São Paulo.

O Homem e o Cavalo

- 1934. Edição do Autor, São Paulo.
- 1970-71 – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- 1990 – Editora Globo, São Paulo.
- 2000 – Editora Globo, São Paulo.
- 2005 – Editora Globo, São Paulo.

A Morta

- 1937 – José Olympio, Rio de Janeiro.
- 1970-71 – Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.
- 1990 – Editora Globo, São Paulo.
- 2000 – Editora Globo, São Paulo.
- 2005 – Editora Globo, São Paulo.

Panorama do Facismo

- 1937 – Problemas. Revista Mensal de Cultura, São Paulo (15-09-1937, PP. 59-61).
- 2005 – Editora Globo, São Paulo.

Mon Couer Balance/ Leur Âme

- 1916 – São Paulo. Typographia Asbahr.
- 1990 – Editora Globo, São Paulo.
- 2000 – Editora Globo, São Paulo.

Anexo II

Cronologia³⁴ da vida de Oswald de Andrade a interesse da dissertação:

1890 – Nasce em 11 de janeiro de 1890

1909 – Início do curso de Direito e do jornalismo profissional no *Diário Popular*

1911 – nasce o semanário *O Pirralho*

1912 – primeira viagem para Europa, morte da mãe

1914 – nasce o primeiro filho, Nonê

1916 – escreve as primeiras peças *Mon coeur balance* e *Lêr Âme* e inicia *Memórias Sentimentais de João Miramar*

1917 – conhece Mário de Andrade

1918 – Defende Anita Malfatti em resposta a Monteiro Lobato

1919 – Perde o pai e casa-se com Dayse que morre em seguida. Conclui o curso de direito

1922 – participa ativamente da Semana de Arte Moderna, no Teatro Municipal de São Paulo. Participa da revista modernista Klaxon. Nova viagem a Europa

1923 – Participa da vida intelectual parisiense. Conferencia na Sorbonne

1924 – lança o *Manifesto da Poesia Pau Brasil*, nova viagem a Europa

1925 – Lança *Pau Brasil*, livro de poemas. Candidata-se a Academia Brasileira de Letras

1926 – Vai ao oriente médio. Casa-se com Tarsila do Amaral

1927 – divergência com o grupo *verde-amarelo*, cisão com o grupo de 22

1928 – Lança o *Manifesto Antropófago* e funda a *revista de antropofagia*. Viagem a Europa

1929 – Rompe com Mário de Andrade, relaciona-se com Pagu, sofre os efeitos da quebra da Bolsa

1930 – Nasce Rudá de Andrade

1931 – Conhece Luís Carlos Prestes e adere ao comunismo.

1933 – Começa a escrever *O Rei da Vela*, publica *Serafim Ponte Grande*

1934 – Publica *O Homem e o Cavalo*

1937- Publica *O Rei da VelaI, A Morta e Panorama do Fascismo*

1940 – candidata-se a Academia Brasileira de Letras com carta aberta provocativa

1944 – Publica o poema *Cântico dos cânticos para flauta e violão*

1945 – Rompe com o Partido Comunista

1948 – Nasce Paulo Marcos Alkmin de Andrade

³⁴ Foi realizada uma livre síntese da cronologia da edição de 2005 da Editora Globo das peças *O Homem a Caval, A Morta e Panorama do Fascismo*.

1950 – apresenta a tese *A crise da Filosofia Messiânica* para obtenção do título de livre-docente na USP

1953 – Publica *A marcha das utopias*

1954 – Publica *Um homem sem profissão: sob as ordens de mamãe* e falece no dia 22 de outubro, sepultado no cemitério da Consolação

Anexo III

Comparação inacabada entre obra de Gil Vicente e Oswald de Andrade

Oswald em palavras dirigidas ao grupo de teatro de Décio de Almeida Prado, quando encenam *O Auto da Barca do Inferno* de Gil Vicente, conforme nos lembra FONSECA (2007, p. 254) faz grande elogio à montagem, ainda assim não consegue que o diretor monte sua peça. E é possível estabelecer algumas relações com o texto do português. Sobre o *Auto da Baraca do Inferno* de 1517, cabe lembrar que trata-se de uma peça em que personagens da época, que exerciam funções na sociedade, após a morte tentam ir para o céu, e para isso devem convencer o anjo que comanda a barca que vai para o paraíso a deixa-los embarcar. Por outro lado devem fugir da barca comandada pelo diabo que vai direto para o inferno. Em 1517, Gil Vicente já era mestre em utilizar a ironia, que se percebe nesse texto, nos comentários do Parvo, o personagem que guia toda a trama dos embarques na barca que vai para o céu e o inferno, e na jocosidade com que trabalha o latim vulgar para satirizar os personagens do Corregedor e do Procurador, por exemplo, com emprego do latim vulgar.

Em certa passagem do *Auto da Barca do Inferno* o Parvo ao depor contra o Corregedor que pretende ir para o céu diz o seguinte:

Corregedor Oh, *habeatis* clemência
E passai-nos como vossos!

Parvo Hou homens dos breviários,
Rapinastis coelhorum
e pernis perdigatorum
e mijais nos campanários!

Corregedor Oh! Não nos sejais contrários,
Pois não temos outra ponte!

Parvo *Beleguinis ibi sunt?*
Ego latinus macários (2003, p.48).

O que há de comum entre Oswald e Gil Vicente é que ambos utilizam do humor para estilização de seus textos tendo na sátira e na paródia recursos estético da mais alta eficácia. É uma opção de Oswald trabalhar suas peças através da paródia e da sátira, conferindo também a sua obra marca irônica...