

FERNANDA DE MIRANDA MARTINS

**O MODERNISMO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE:
uma análise da peça “O Rei da Vela”**

**UBERLÂNDIA MG
SETEMBRO/2008**

FERNANDA DE MIRANDA MARTINS

**O MODERNISMO TEATRAL DE OSWALD DE ANDRADE:
uma análise da peça “O Rei da Vela”**

Dissertação de mestrado apresentada no Programa de Pós-graduação em Letras - Curso de Mestrado em Teoria Literária, no Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria Literária).

Orientador: Prof. Dr. Luiz Humberto Martins Arantes

UBERLÂNDIA – MG
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M386 Martins, Fernanda de Miranda, 1983-
m O modernismo teatral de Oswald de Andrade : uma
análise da peça “O Rei da Vela” / Fernanda de Miranda
Martins. - 2008.
102. f.

Orientador: Luiz Humberto Martins Arantes.

.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia;
Pro-
grama de Pós-Graduação em Letras.
Inclui bibliografia.

l 1. Andrade, Oswald de, 1890-1954 - O rei da vela - Crítica
e interpre-tação - Teses. 2. Teatro brasileiro - História e
crítica - Teses. I. Arantes, Luiz Humberto M. (Luiz Humberto
Martins). II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de
Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU:

869.0(81)(091)

COMISSÃO JULGADORA:

AGRADECIMENTO:

- a Deus, que sempre esteve me acompanhando nesse trabalho do início ao fim;
- ao meu orientador que dedicou tempo e paciência a esse trabalho, indicando falhas, lendo e relendo, inúmeras vezes, o mesmo texto;
- aos meus pais e familiares que sempre me apoiaram nesse projeto acadêmico, seja com ajuda financeira, seja com materiais de apoio ou com a compreensão de entender meu cansaço e mudanças de temperamentos;
- Aos professores do programa de Pós-Graduação em Letras/Teoria Literária pelas indicações.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado discute a obra teatral do escritor Oswald de Andrade. É uma abordagem do seu texto teatral, *O Rei da Vela*, correlacionando-o com análises históricas, possíveis intertextualidades e influências teóricas presentes na peça. Tem por objetivo entender o lugar de Oswald de Andrade na modernização da dramaturgia brasileira, mostrando que Oswald buscou rompimentos estéticos, e que, com esse comportamento de ruptura, conseguiu produzir uma importante obra para o que se convencionou chamar de moderno teatro brasileiro. Num exercício de dramaturgia comparada tentaremos aproximar *O Rei da Vela* dos pressupostos artísticos das vanguardas européias, propondo um estudo de caso entre a dramaturgia oswaldiana e o teatro francês de Alfred Jarry, com sua peça *Ubu Rei*. Assim, analisamos a história modernista voltada para o texto teatral de Oswald de Andrade, dando relevância não apenas ao seu aparecimento, especificidade e transformações, mas, também, observando um pouco da história de uma sociedade e de um país.

Palavras-chaves:

Análise Histórica, Intertextualidades; O Rei da Vela e Oswald de Andrade.

ABSTRACT

This mastery dissertation argues the life and workmanship of the writer Oswald de Andrade. It is an approach of its theatrical text, *The King of the Candle*, correlating it with historical analyses, possibly there are theoretical mixed text influences present in its play. It has for objective to understand the place of Oswald de Andrade in the modernization of the Brazilian dramatist, showing that Oswald searched to break the aesthetics, and that, with this behavior of rupture, he was able to produce an important workmanship for what was called modern Brazilian theater. In an exercise of comparative dramatists we will try to approximate *The King of the Candle* of the presumed artistic's of the European vanguards, considering a study between the Oswaldiana dramatist and the French theater of Alfred Jarry, with its play *Ubu King*. Thus, we not only analyze the modernist history directed toward the theatrical text of Oswald de Andrade, giving relevance to its appearance, specification and transformations, but, also, observing a little of the history of a society and a country.

Key Word:

Historical Analyses, Theoretical; *The King of the Candle* e Oswald de Andrade.

SUMÁRIO

1) INTRODUÇÃO -----	8
2) CAPÍTULO I: OSWALD DE ANDRADE E OS CAMINHOS DA RENOVAÇÃO -----	11
2.1)OSWALD DE ANDRADE-----	11
2.2)DIALOGOS COM AS VANGUARDAS EUROPEIAS-----	18
2.3)A AUSÊNCIA DO TEATRO NACIONAL NAS ATIVIDADES DA SEMANA DE ARTE MODERNA -----	27
2.4)OS SÍMBOLOS DE OSWALD DE ANDRADE: PAU BRASIL E O MANIFESTO ANTROPOFÁGICO-----	30
3) CAPÍTULO II: ANÁLISES HISTÓRICO-CULTURAIS DA PEÇA ‘O REI DA VELA’: LEITURAS E RELEITURAS DE OSWALD DE ANDRADE -----	38
3.1)‘O REI DA VELA’: enredo e diálogos-----	38
3.2)LEITURAS E RELEITURAS DA DRAMATURGIA DE OSWALD DE ANDRADE-----	56
3.3)TEATRO E ANTROPOFAGIA EM <i>O REI DA VELA</i> -----	67
4)CAPÍTULO III: O REI DA VELA E UBU REI: aproximações e comparações -----	73
4.1)ALFRED JARRY: seu teatro e seu tempo-----	73
4.2) <i>UBU REI</i> -----	82
4.3)AS PEÇAS E SUAS CORRELAÇÕES-----	91
5)CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	97
6)REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS -----	100

INTRODUÇÃO

A presente dissertação de Mestrado analisa tematizar sobre o teatro de Oswald de Andrade, procurando as bases e a sua moldura na história do teatro brasileiro, principalmente na primeira metade do século XX. Procuramos, basicamente, abordar o aspecto ideológico e a trajetória de criação e elaboração do teatro oswaldiano. Para isso, fixamos-nos no estudo da peça *O Rei da Vela*, na qual se sublinhamos uma evolução ideológica que vai desde a denúncia da estratificação social capitalista até a ‘ingênuas’ ilusão de um socialismo utópico.

Oswald de Andrade representa, no panorama da literatura brasileira, um dos grandes geradores de novas atitudes formais. Em qualquer que seja o recorte de sua obra, a transgressão dos valores instituídos e estéticos aparecem como características preponderantes.

Assim, na presente pesquisa, que ora se conclui, o foco principal será a análise da peça *O rei da vela*, situando-a na dramaturgia brasileira das primeiras décadas do século XX, através, também, uma comparação com o teatro vanguardista europeu de Alfred Jarry, no caso a peça *Ubu Rei*.

Sabe-se que, no plano puramente factual, a história literária não pode ignorar as tendências de cada época. Como elemento da cultura, a literatura não pode ignorá-las, pois cada momento da historiografia artística inclui ou exclui nomes e obras diferentes, assim como os avalia de maneira diversa. É disso que a faculdade crítica tira a sua força criadora e a sua condição estimulante.

O escritor que atinge um alto nível de importância absoluta na história literária é o que se apresenta como fundamental nos destinos de uma determinada escola e que define, de forma representativa, suas tendências e princípios. No entanto, percebe-se que a obra representativa se confunde, na história literária, com uma data decisiva. Daí, a importância da ligação entre literatura e história.

No modernismo brasileiro, Mario de Andrade e Oswald de Andrade foram autores fundamentais, sem eles, e sem suas obras representativas, a escola literária e o movimento sócio-cultural de largas repercussões e influência, como foi o modernismo não seria o mesmo. No que se refere, por exemplo, ao teatro moderno, Oswald de Andrade, com uma característica inovadora, expressa, em suas obras, aspectos da realidade brasileira. Assim,

Oswald nos dá uma perspectiva das mazelas nacionais no texto dramático, algo inovador no cenário nacional.

A importância de analisar as representações, os elementos históricos e sócio-culturais da escola Modernista e da peça (*O rei da vela*) de Oswald de Andrade justificam-se pelo fato de ser não apenas uma escola literária ou um período histórico, mas um período da vida intelectual. O Modernismo foi um largo processo social e histórico, fonte e resultado de transformações que extravasaram os limites estéticos. Tal escola é caracterizada como uma resposta a um conjunto de preocupações que já são, elas mesmas, pós-modernas, uma vez que incorporam um forte desejo nostálgico pelo senso perdido de unidade e constroem, em seguida, uma estética de fragmentação.

Desse modo, a pesquisa em questão propõe uma análise da idéia de Modernismo Teatral oswaldiano como processo intelectual de criação artística, de pensamento e com representações históricas, por meio da análise do texto *O rei da vela* de Oswald de Andrade. O estudo da dramaturgia desse autor tem merecido especial atenção de pesquisadores, que se dedicam ao exame do gênero dramático e seus subgêneros, com o intuito de compreender a formação e o desenvolvimento do panorama teatral brasileiro. Haja vista que obras como *O rei da vela* influenciaram muito, e ainda têm influenciando, aqueles que encontram, na dramaturgia, um meio mais eficaz e imediato de discutir e/ou avaliar o contexto histórico brasileiro.

Por esse caminho, *O rei da vela* leva-nos à reflexão sobre a luta de classes, fruto das relações de produção e de trocas, isto é, das relações econômicas por que passava o Brasil. A peça, construída dentro de toda a previsibilidade do drama tradicional, corresponde a um conteúdo claro e coerente entre a estrutura da obra e a ideologia do autor, que transmite suas idéias por meio de um discurso carnavalesco, transgressor e político.

Diante desses fatos, procuramos estruturar nossa pesquisa em três capítulos. No **primeiro capítulo**, discutimos a vida de Oswald de Andrade, destacando o caminho trilhado pelo autor em busca de uma renovação artística. Inserindo análises sobre as vanguardas européias que o influenciaram, o movimento modernista e a ausência do teatro na semana de arte moderna. Abordamos, também, alguns significados estéticos e sociais do Movimento Antropófago e do Manifesto da poesia Pau-brasil para a sociedade da época.

O **segundo capítulo** elege o texto teatral de Oswald de Andrade como objeto de estudo. Primeiro, tecemos algumas considerações sobre o enredo e os diálogos da peça e,

na seqüência, tratamos das análises histórico-culturais da peça *O rei da vela*. A partir de então, com bases mais sólidas, passamos a discorrer sobre o teatro antropofágico de Oswald de Andrade.

Diante dessas considerações, abrimos espaço para a elaboração do **terceiro capítulo**, que se concentra, primordialmente, em *O rei da vela* e *Ubu rei*. No encontro dessas peças, partiremos para uma dramaturgia comparada entre os símbolos do teatro moderno: europeu e brasileiro. No início, situaremos Alfred Jarry e seu teatro no tempo. Logo após, o objeto de estudo é *Ubu rei*. A partir daí, partiremos para as reflexões em torno das correlações entre as peças. Encerramos, neste capítulo, a proposta do trabalho, que, sobretudo, procurará versar sobre o teatro moderno de Oswald de Andrade e suas influências teóricas.

CAPÍTULO I – OSWALD DE ANDRADE E OS CAMINHOS DA RENOVAÇÃO

1.1 - OSWALD DE ANDRADE

Oswald é um mistério lírico e sentimental arcabouçado por um corpo redondo e animado por um espírito raciocinante de financista. Usou barba flamenga e hoje é glabro como um galã de opereta. Escreve com os dedos em pinha, sobre cadernetinhas de capa de oleado. Some e reaparece, compra dúzias de palacetes e estátuas de dezenas de contos, lança um escritor como se fosse um perpétuo empresário do gênio... Não tem inveja, mas tem ironias degolastes, ora se pasma em admirações berradas, inexplicáveis, ora nada no Tietê como um submarino ... seu coração que é bem maior que todos os seus pecados e todas as esquisitices.(Boaventura, 1995, pág.79)

Oswald de Sousa Andrade nasceu em São Paulo no fim do século XIX (1890). O escritor veio ao mundo numa década que foi modelo de dinamismo, de criatividade, de energia em todos os setores de conhecimento humano. São Paulo, nessa época, sofreu muitas mudanças com o crescimento da cidade, multiplicações de lojas, que vendiam as tendências européias, a acentuação da divisão de classes entre operários e burguesia e a decadência da oligarquia paulistana. No meio a tantas mudanças, nasceu Oswald.

Filho único de pais mais idosos, abastados e extremamente religiosos. Sua mãe Inês Inglês de Souza Andrade, amazonense, era católica fervorosa e teve grande influência sobre o menino. Seu pai, José Nogueira de Andrade, mineiro, trabalhava com corretagem de imóveis e chegou a ser vereador em São Paulo. De família tradicional, seu tio por parte de mãe era o escritor Inglês de Souza, um dos fundadores da Academia Brasileira de Letras. Com Guilherme de Almeida, um dos seus melhores amigos, estudou no Ginásio São Bento, onde recebeu de um professor, em 1907, o impulso para desenvolver sua produção literária e jornalística. Em 1908, recebeu o seu diploma de Bacharel em Humanidades no colégio de São Bento, mas o gosto pelas letras falou mais alto e, aos poucos, foi deixando o anonimato para trás. No ano seguinte, Oswald iniciou sua vida no jornalismo como redator e crítico teatral do “Diário Popular”, assinando a coluna "Teatro e

Salões", apresentando os elementos que tornariam seu estilo inconfundível: a ironia e a piada.

No mesmo ano, ingressou na Faculdade de Direito do Lago São Francisco, instigado pela mãe, com a intenção de que ele se tornasse um profissional liberal. Tal atitude foi tomada para agradar seus pais, mas foi grande a decepção e só conseguiu se formar em 1919 sem nunca ter exercido a profissão, preferindo escrever. Oswald exerceu o jornalismo durante toda a sua vida, com intervalos breves apenas na década de 1920, quando as atividades de escritor famoso e de próspero empresário lhe ocupavam todo o tempo. Essa era uma tarefa a que se entregava com prazer.

Oswald estava no Rio de Janeiro em 1910, quando ocorreu a primeira “revolta política” que houve no Brasil nesse século – a do marinheiro João Cândido. Sabe-se que Oswald ficou muito impressionado com o que presenciou, podemos até encontrar menção ao fato na peça *O rei da vela*:

Abelardo I: Pode ser também extremamente perigoso. Se nas suas biografias exaltar heróis populares e inimigos da sociedade. Imagine se o Senhor escreve sobre a revolta dos marinheiros pondo o João Cândido... ou algum comunista morto num comício! (pag. 30)

Em 1911, com a ajuda financeira de seus pais, fundou a revista “O Pirralho”, cujo primeiro número foi lançado em 12 de agosto. Era uma revista semanal que deu a oportunidade de Oswald ter um espaço fixo e exclusivo em que pudesse escrever com liberdade. A estréia teve boa aceitação, consolidando, assim, o nome do jornalista. A revista durou até 1917, com muito sucesso. Escrevia de forma irreverente a respeito de arte, literatura e política, nacionais e estrangeiras, mostrando uma tendência modernista, e aproveitava para divulgar o trabalho dos jovens artistas promissores. Os números da revista enquanto estiveram sob a supervisão de Oswald, destoaram sobremaneira das publicações similares paulistanas, a começar pelo título. *O Pirralho*, realmente, se destacava, renunciando em parte os tempos modernistas.

As incursões jornalísticas de Oswald, no terreno das revistas literárias, resultaram numa espécie de extravasamento do seu ímpeto contestador e irreverente. Alguns textos publicados “(...) sinalizam para as mudanças que se operam na vida urbana – os novos imigrantes, a babel de línguas que se instala em São Paulo. Suas páginas trazem textos

paróticos no dialeto caipira como no português estropiado de italianos e alemães”. (Fonseca, 1990, p.52 apud Lacerda, 1997, p.6)

A inventividade tomou conta dos escritos do autor, que apresentava, sob pseudônimos, a crônica da adaptação do imigrante italiano à língua e aos costumes brasileiros. As caricaturas registram, de maneira cômica, a situação política do país. Lembremos de “O Rigalegio” (encarte cômico dentro da revista), cuja sátira “é a mistura da língua do imigrante que se proletariza na cidade, mas exprime fundamentalmente o ponto de vista da elite paulistana sobre a política nacional (...), faz oposição ao governo Hermes da Fonseca. (Chalmers,1990,apud Lacerda, 1997, p.6)

Durante 1917 a 1922, Oswald teve a oportunidade de atuar no *Jornal do Comércio*, em *O jornal*, a partir de 1916, e no *Correio Paulistano*, de 1921 a 1924. Tais trabalhos possibilitaram uma série de artigos sobre o movimento cultural no Brasil, convocando os escritores e artistas a repensar o seu instrumento de trabalho e a nova forma de produção. (Boaventura, pág. 75,1995)

Em 11 de fevereiro do ano de 1912, Oswald deu o primeiro passo na direção de um novo referencial, distanciou-se do país para tomar consciência do Brasil, redescobrir suas raízes e propor um novo estilo. Daí, as viagens à Europa e as permanências em Paris, fundamentais para a formulação de suas teorias. Manteve contato com uma nova intelectualidade e padrões sociais diferentes. Afirmou Paulo Prado, na primeira edição de *Poemas pau- brasil* (1924):

Oswald de Andrade, numa viagem a Paris, do alto de um atelier de Place Clichy- umbigo do mundo- descobriu, deslumbrado, a sua própria terra (Schwartz, 1980, pág. 97)

Mon Coeur Balance e Leur Âme marcaram o início da carreira literária de Oswald em 1916, publicados num só volume pela tipografia Asbahr. A primeira era uma comédia em quatro atos, e a segunda, um drama em três atos e quatro quadros, ambas escritas em francês, de parceria de Guilherme de Almeida, no ambiente boêmio em que viviam. Trataram banalmente das atitudes femininas no relacionamento amoroso. As peças foram razoavelmente bem recebidas, mas, sem muita repercussão, eram apresentadas em vários saraus literários, como de praxe. Um ato de *Leur Ame* chegou a ser representado no teatro Municipal pela atriz Suzanne Desprès, que fazia parte da Companhia teatral que Lugné-

Poe (o dono do Théâtre de l' OEuvre). Tais peças foram publicadas com a intenção de nacionalizar o teatro, pois Oswald considerava que isso só aconteceria se fossem escritas em Francês. (Boaventura, 1995, pág.42)

Na primeira viagem à Europa, em 1912, Oswald entra em contato com as teorias da vanguarda, por meio dos Manifestos Futuristas de Marinetti (1909 e 1912), e com os princípios cubistas. O contato com o Futurismo levou Oswald a começar a escrever os romances: *Os Condenados* e a primeira versão de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, com o nome de Estrela do Absinto, cujos primeiros capítulos, bastante diferentes do que seriam depois, foram publicados em *O Pirralho*. Tais teorias, aliadas à intuição de Oswald, estariam presentes num projeto de maior envergadura do que o pau-brasil, cujos pressupostos teóricos aparecem no Manifesto de Antropofagia em 1928.

Oswald de Andrade não estava sozinho no seu projeto. Mário de Andrade, Menotti del Picchia, Sérgio Milliet, Guilherme de Almeida eram alguns de seus companheiros, todos percussores de um movimento mais amplo, que foi a Semana de arte Moderna de 1922. No dia 15 de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, Oswald participou dos eventos da Semana, fazendo a leitura do seu já ousado romance *Os Condenados*. Promoveram-se três festivais de arte, com música, pintura, escultura, literatura e discursos, inaugurando o Modernismo.

Na verdade, a Semana de Arte Moderna foi o estopim de um processo que já se iniciara antes dela, apenas se consolidaria depois, mediante manifestos, revistas e obras que lhe deram segmento. Seu objetivo era apresentar as novas tendências. Assim, o modernismo só pôde existir no Brasil graças ao contato de Oswald e dos outros com os movimentos europeus (Futurismo, Expressionismo, Cubismo, dadaísmo). (Signer, 2001, p.50)

Jornalista conceituado, ligado à elite política por laços de amizade, pertencente a uma família de razoável prestígio social, Oswald tinha, portanto, tarimba suficiente para influenciar e atrair adeptos para a causa modernista.

Também em 1922, foi fundada a revista *Klaxon*, elemento importante, pois se agrupava aos componentes da Semana. As Revistas do Modernismo foram elementos importantes para o conhecimento das propostas e conflitos de perspectivas. *Klaxon*, fundada em maio de 1922, foi a primeira. Publicada em São Paulo, teve a contribuição, dentre outros, de Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Manuel Bandeira. A linha da revista era definida como a busca do atual, a compreensão de que a arte não é uma cópia da

realidade; o culto ao progresso; e o aproveitamento das lições de uma nova arte em ascensão: o cinema, que introduziu novos comportamentos sociais, como atrizes fumando, que Heloísa reproduz:

Heloísa: [...] me dá um cigarro, tia.

Dona Poloca: (Fuma com Heloisa.) (p.74)

Mário de Andrade, a mais importante contrapartida de Oswald no movimento modernista, iria descrevê-lo como “a figura mais característica e dinâmica do movimento modernista” (Brito, 1966, p.12). Também a pintora Tarsila do Amaral foi uma grande aliada do projeto oswaldiano, reproduzindo na tela aquilo que Oswald faria por escrito. Daí, seu famoso quadro *O Antropófago*, que mostra temas e cores brasileiras, expressados sob formas características do cubismo.

Oswald lançou, em 1924, o Manifesto Pau-Brasil, publicado também em Paris, com ilustrações de Tarsila. No ano seguinte, casou-se com a pintora. Ela não imaginou, que a partir de um quadro que pintou e ofereceu de presente de aniversário ao marido, estaria praticamente inaugurando o modernismo. O casamento durou até 1930, quando Pagu (apelido de Patrícia Galvão, então com 18 anos) tomou o lugar de Tarsila no coração de Oswald.

Raul Bopp e Oswald estranharam o quadro. Tarsila batizou o quadro, em termos Tupis, de “Abapuru” (Aba: Homem, Puru: que come carne humana). Estava fundada a antropofagia. Ele se inspirou no quadro para realizar o movimento antropofágico.

A década de 1930 foi marcada por profundas transformações de ordem social. A vida e obra de Oswald sofreriam alterações radicais, em função da crise internacional de 1929, da ascensão de Getúlio Vargas ao poder e do subsequente advento do Estado Novo, em 1937. Vale salientar que Oswald, descendente de rica família e muito viajante, principalmente para a Europa, de forma brusca com a crise de 1929, ficou falido economicamente. Tentando sustentar seu modo de vida, tomou empréstimos a agiotas no “beco do escarro”, como chama a zona bancária do centro velho de São Paulo. Enquanto tinha suas paredes despojadas dos quadros de Picasso, De Chirico, Léger e Tarsila, por falta de pagamento, recolhia material para *o Rei da vela*. Ensejado por essa experiência pessoal, Oswald amplificou esse tema e desnudou com muita irreverência, o burguês brasileiro como escravo do dinheiro americano E, por causa mesmo desses eventos, Oswald demonstrava uma preocupação cada vez maior em desmascarar os mecanismos de opressão, nacionais e internacionais.

Já no agressivo prefácio a *Serafim*, datado de 1933, Oswald declarava seu rompimento com a burguesia e condenava seu próprio passado. Com pouco dinheiro, mas fora do eixo revolucionário do mundo, ignorando o Manifesto Comunista e não querendo ser burguês, passou, segundo ele, a ser boêmio. Oswald abandonou, então, o caráter experimental da poesia e da prosa, para se aventurar em *Marco Zero*, um projeto de cinco volumes, dos quais só foram publicados dois: *A Revolução Melancólica* (1934) e *Chão* (1945). Neles, a veia inventiva das obras anteriores fica diluída pelas preocupações de ordem político-social.

Em 1931, Oswald de Andrade e Pagu montaram uma Tribuna, *O Homem do povo*, jornal panfletário, agressivo, ideologicamente de esquerda. Engajados no Partido Comunista Brasileiro, Pagu publicou, em 1933, o primeiro romance proletário brasileiro, *Parque industrial*, e Oswald deu início aos trabalhos de ideologia comunista. Fazem parte dessa etapa suas três obras de teatro mais importantes: *O rei da vela* (escrita em 1933 e publicada em 1937); *O Homem e o Cavalo* (1934) e *A Morta* (1937)¹. Não foram estas, contudo, as primeiras peças de teatro do autor, mas a maturidade de Oswald como dramaturgo só seria atingida com as obras de teatro de tese dos nos 1930.

Fiel ao seu estilo sarcástico, *O rei da vela* visava desmascarar a burguesia nacional, simbolizada na personagem do agiota Abelardo I, apelidado *O rei da vela*. Seu contato com os agiotas foi, provavelmente, a causa da caracterização de um burguês que lida com a agiotagem como o “Rei da Vela”. Mas a peça ultrapassava os acontecimentos pessoais da vida de Oswald, pois ele fornecia, sem sutilezas, os mecanismos da engrenagem em que se baseia o esquema sócio-econômico do país. Nessa peça, verifica-se o amadurecimento das pesquisas formais aliado a uma crescente preocupação política.

Oswald usou elementos que só seriam descobertos muito depois pela dramaturgia brasileira. Um deles é o rompimento com a ilusão teatral. Por exemplo, logo após a saída do cliente, Abelardo I afirma “[...] esta cena basta para nos identificar perante o público”. A peça recusa-se, portanto, a cair no iluminismo teatral. Os personagens representam, estágios de uma sociedade, não necessitando de diferentes nomes, desde que ocupem a

¹ A dramaturgia de Oswald de Andrade só se traduziu como cena na década de 1960, por meio das encenações do Teatro Oficina, dirigidos por José Celso Martinez Corrêa. O estudo do espetáculo não será objeto de estudo do presente trabalho, mas os interessados no tema podem consultar as seguintes obras: SILVA, Armando Sérgio da. **Oficina do teatro ao Te- Ato**. São Paulo: Perspectiva, 1984. CORRÊA, José Celso M. **A Guinada de José Celso**. In: SILVA, A. S. da. *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo: Perspectiva, 1981; CORRÊA, José Celso M. **O Rei da Vela, manifesto do Oficina**. In: *O Rei da Vela*. São Paulo, 1967; GEORGE, David. **Teatro e Antropofagia**. 1 ed. São Paulo: Global Editora, 1985(p.45- 60), dentre outros

mesma função. É o caso de Abelardo I e Abelardo II, ambos representantes de um setor da burguesia nacional. As figuras em cena caracterizam-se como anti-heróis, expressões negativas de um mundo decadente. O texto é cheio de sarcasmos traduzidos em uma linguagem rica e brilhante, que fornece uma porção de significados.

O *Rei da Vela* reflete as condições do Brasil na década de 1930, focalizando, em especial, São Paulo. É apresentado um amplo panorama da sociedade figurando várias classes sociais, suas relações e crises. (Schwartz, 1980, p.100)

Para terminar cronologicamente a história, em 1945, apesar de desligar-se do Partido Comunista, manteve-se à esquerda, questionando o comunismo da linha russa como base política, pois, à medida que Stalin consolidava sua posição de comando no Partido Comunista, impunha penalidades cada vez mais rigorosas contra a dissidência, soltando a polícia secreta sobre toda a sociedade, antes usada especialmente contra a oposição. Dar opiniões tornou-se um risco e intelectuais foram silenciados. (Signer, 2001, p.71)

Oswald decidiu tentar carreira acadêmica e concorreu à Cadeira de Literatura Brasileira da Faculdade de Ciências e Letras da USP, e, com a tese *A Arcádia e a Inconfidência*, tornou-se livre-docente. Cinco anos depois (1950), escreveu outra tese: *A crise da Filosofia Messiânica*, com a qual pretendia concorrer à Cadeira de Filosofia da USP, mas foi impedido pelo Conselho Nacional de Educação por não ter o curso superior específico.

No início de 1954, Oswald publicou seu primeiro volume de memórias, *Um Homem sem Profissão: Sob as Ordens de Mamãe*, pela Livraria Martins Editora. O livro conta seus primeiros passos até o início da carreira jornalística, nos anos 1910. Não teve repercussão alguma. Ele ainda tentaria escrever o segundo volume, *O Salão e a Selva*. Neste, narraria como se deu a preparação da Semana de Arte Moderna de 22. Mas não teve tempo para realizar o projeto. Doente e com uma precária situação financeira, no dia 22 de outubro de 1954, morreu Oswald de Andrade. Seu enterro foi acompanhado por muitos amigos, colegas e familiares, a mulher Maria Antonieta d' Alkimin, suas ex-mulheres Tarsila do Amaral e Pagu, o pintor Di Cavalcanti, o poeta Menotti del Picchia e o amigo e ensaísta Antônio Candido. Seu corpo foi velado na Biblioteca Municipal e foi enterrado no cemitério da consolação e, por ironia do destino, ao lado do túmulo de um senhor chamado Serafim del Ponte Grande

Para fecharmos este tópico, procuramos uma definição que se adequasse a Oswald e a encontramos em Candido (1970), que bem o definiu quando declarou que nele vemos uma consciência intelectual viva e dilacerada, um pensamento ágil, que trouxe para o cenário nacional o despertar da discussão de problemas, ainda hoje, carentes de aprofundamento, como a questão da identidade cultural e a do nacionalismo.

1.2 - DIÁLOGOS COM AS VANGUARDAS EUROPÉIAS

_ Mas o que é isso?_ perguntou-me o homem severo, indignado.
 _ É poesia de transição, poesia de guerra, poesia de assalto (...).
 _Mas não há nada que se salve no meio disso? Há! Há o mundo novo que penetra pelas frestas abertas de guerra. (p.26-7)
 (...) Já um autor escreveu, como conclusão condenatória, que a estética do Modernismo ficou indefinível "... Pois essa é a melhor razão-se-ser do Modernismo! Ele não era uma estética, nem na Europa, nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da inteligência nacional o direito anti-acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo, profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá. (Mário de Andrade, p.251)²

Como bem salienta Lucia Helena (1986), esses dois textos sintetizam de modo magnífico alguns dos dois mais importantes aspectos da “batalha” modernista, nos idos do início do século, vista pela reflexão de dois de seus expoentes, Mário e Oswald de Andrade. Fase de inestimável contribuição para a formação de uma consciência crítica brasileira, o Modernismo nos legou uma lição e uma tarefa: a lição de que a história cultural de um povo é mais bem realizada por meio do livre, matizado e aberto diálogo de tendências, muitas vezes, em declarado conflito; e a tarefa de prosseguir na busca de aprofundar esse percurso e essa crítica. Assim, faremos uma breve análise sobre as tendências modernas européias que influenciaram nossos escritores, artistas etc.

O movimento de renovação artística no Brasil que ficou conhecido como Modernismo, à semelhança de muitos movimentos brasileiros que o precederam, seguiu de perto os passos da literatura européia. Muitos artigos e teses exploram a relação do movimento modernista brasileiro com a vanguarda européia do início do século XX,

² Trecho extraído de uma conferência (O movimento modernista. In: -. Aspectos da literatura brasileira. São Paulo, Martins, s.d.) de Mário de Andrade, escrita vinte anos depois da realização da semana de Arte Moderna, com o objetivo de avaliar criticamente as realizações de tal evento.

buscando esclarecer o papel da Europa na origem e desenvolvimento do Modernismo no Brasil.

Para Kenneth D. Jackson, embora o Modernismo brasileiro tenha se cristalizado na Semana de Arte moderna de São Paulo, em fevereiro de 1922, não seguiu a linha do dadaísmo ou do surrealismo ainda que se possa observar um desenvolvimento paralelo em suas cronologias.

O contato mais decisivo do Modernismo com a Europa fez -se com a *avant -garde* do período anterior à guerra, especialmente em Paris, por ocasião das primeiras viagens, estudos, leituras e contatos feitos por muitos futuros modernistas. Sabe-se que Anita Malfatti estudou em Berlim, o escultor Vitor Brecheret, em Roma, Yan de Almeida Prado em Viena e Paris e Emiliano di Cavalcanti, Vicente do Rego Monteiro, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral viveram em Paris. Artistas europeus que vieram ao Brasil e participaram da Semana de Arte Moderna, como Wilhelm Haarberg de Munique e John Graz de Genebra, também tiveram influência.

Com uma análise mais literal do vocábulo vanguarda, que em francês significa *avant-garde* (guarda avante), podemos ligá-lo à idéia dos batalhões militares que antecedem as tropas nas batalhas. Assim, podemos compreender a vanguarda como aquilo que precede, ou seja, está à frente.

Como destacou Lucia Helena (1986), o início desse século se caracterizou, na Europa e no Brasil, pela tentativa de renovação de valores artísticos e culturais num mundo marcado por violenta crise, que desencadeou não só duas grandes guerras como também profundas transformações na vida política e econômica das sociedades. No período compreendido entre os acontecimentos que geraram a explosão da primeira (1914-1918) e da segunda (1939-1945) guerras mundiais, é que vemos surgir os movimentos artísticos denominados de vanguarda. Num espaço de tempo relativamente curto, sucederam – se vários “ismos”, cada um deles tomando a seu cargo expressar, nos temas e procedimentos, o clima de intensa ebulição com que interagiam.

As vanguardas, hoje históricas, foram movimentos altamente radicais, que alteraram os rumos da literatura e das demais artes. Apesar de suas grandes diferenças, todos os movimentos tiveram em comum o questionamento da herança cultural recebida. Revelavam-se falidos todos os moldes acadêmicos e conservadores de uma arte envelhecida e cristalizada.

O conceito francês de *avant-garde*, usado pela primeira vez em sentido literário, durante os últimos anos do século XIX, para designar artistas ou escritores parisienses que eram audaciosamente experimentalistas, no sentido de rejeitar ou zombar das tradições literárias ou acadêmicas, proporcionou aos brasileiros um exemplo das possibilidades de uma ruptura revolucionária com o estilo organizado e o gosto tradicional.

A idéia de vanguardismo com a qual os futuros modernistas travaram contato na França abrangia muitas tentativas de criar um tipo diferente de arte, abertamente audaciosa se não chocante e obscena, rompendo com convenções estabelecidas. (Kenneth, 1978 p. 11).

No Brasil, os modernistas acolheram essas tendências de *avant-garde* em sua própria revolta contra ideais e modelos retóricos parnasianos o “patriotismo ornamental” e “a retórica balofa e roçante”, que dominavam a literatura nacional. As citações são, respectivamente, de Antônio Cândido e de Paulo Prado.

A aplicação de um estilo de *avant-garde* na arte e na literatura brasileiras só se tornou possível após um longo período de experimentação e graças à solidariedade social dos grupos modernistas.

Com as vanguardas históricas, apresenta-se ao primeiro plano do que Mário de Andrade, numa expressão feliz, chamou de “direito permanente à pesquisa estética”. Ou seja: tanto a valorização da linguagem como tema e objeto da própria arte, quanto a insatisfação do criador em face dos procedimentos já sedimentados, e a busca de penetrar nos domínios do inconsciente (Helena, 1986, p.6).

Os movimentos de vanguarda conheceram uma rápida irradiação de seu conjunto de tendências para além de suas fronteiras de origem. Dessa maneira, é que ocorreu, no Brasil dos anos 1920, um clima de efervescência e discussão de procedimentos que propunham uma nova visão da arte, aliados ao debate de problemas artísticos e culturais internos. Essa fase, que dá ensejo ao surgimento de nosso Modernismo, é chamada heróica, pelo cunho guerreiro e desbravador. Cronologicamente, tais manifestações artísticas surgiram em torno da 1ª Guerra Mundial, compreendendo o período que a sucedeu - quando então o mundo já se preparava para a 2ª Grande Guerra. Ocorreu, portanto, por volta dos anos 1920 a 30, dentro do período em que se realizou a Semana de Arte Moderna no Brasil.

O crítico Tristão de Athayde descreveu nos seguintes termos a oposição que os primeiros modernistas enfrentaram:

O fato é que, em 1920, eram os velhos que dominavam, eram formas antigas que se repetiam, era o passado e a estagnação que davam as cartas. (Lima, 1965)

Num clima de servidão intelectual, os inícios desse movimento heterogêneo por volta de 1917, foram, a princípio, individuais e informais, como Oswald de Andrade enfatizou em uma de suas posteriores considerações sobre o movimento.

Queres saber com certeza como é que se produziu a semana de 22? Vou dizer. Antônio foi a casa de Paulo que o levou ao quarto de José que lhe mostrou os versos de Pedro que lhe contou que João era gênio e que Carlos pintava. E saíram todos para descobrir Maricota. A penas, esses indivíduos, entre outros, chamaram Di Cavalcanti, Heitor Villa Lobos, Anita Malfatti. Trecho tirado de um manuscrito não publicado de Oswald. (Kenneth, 1978)

Enquanto os modernistas não tinham um programa estético ou ideologia própria, iam discutindo os “ismos” europeus. A biblioteca de Mário de Andrade pode comprovar que vários modernistas tinham conhecimento da poesia e da prosa portuguesa e das revistas européias que representavam os diversos movimentos. No âmbito nacional, no contexto ulterior à semana de Arte moderna, essa influência proporcionou aos modernistas meios de expressar temas ou caracterizações nacionais por meio de métodos inovadores de composição. Na Europa, ao contrário, a *avant - garde* representava interesses que iam além do nacionalismo, tentativa de expressar temas universais. De acordo com Kenneth Jackson:

Poder-se-ia dizer, com certa ironia, que os modernistas brasileiros operavam na *avant - garde* européia no que tange às técnicas com que declaravam sua independência dos estilos e idéias importados da Europa, ao mesmo tempo em que desenvolveram temas nacionais ou folclóricos que não eram, de modo algum, vanguardistas por si mesmos. Assim, qualquer avaliação das obras modernistas deve, certamente, levar em consideração duas direções essenciais: em primeiro lugar, o nacionalismo crítico resultante de uma observação mais precisa da vida brasileira e, em segundo lugar, a necessidade que tinham os modernistas de estilos de escrever inovadores e contemporâneos através dos quais pudessem expressar sua nova consciência da realidade. (Kenneth, p.13, 1978)

De um ponto de vista literário, o ano de 1912 representa o contato do Modernismo brasileiro com a Europa por intermédio da viagem de Oswald de Andrade ao continente europeu, embora escritores mais preeminentes, como Paulo Prado e Graça Aranha, tivessem tido contatos anteriores com Paris. Oswald de Andrade era ainda um jovem de vinte e dois anos quando chegou lá. Entrou em contato pela primeira vez com os movimentos maduros da *avant-garde* nas artes que mais tarde difundiriam no Brasil. Estimularam-lhe as inquietações e proporcionaram fundamentação teórica a suas posições antiacadêmicas. Contudo é importante chamar atenção para o fato de que Oswald esperaria ainda uns dez anos antes de empregar qualquer das técnicas desses movimentos.

Podemos destacar que Oswald teve possíveis contatos com o trabalho de Erik Satie, Alfred Jarry³, Cocteau, Picasso, e também com o de Stravinski e o de Marinetti, que, na época, viviam e trabalhavam em Paris. Oswald teve oportunidade de ler os futuristas italianos em francês, *Le Futurisme: Théorie et Mouvement* de Marinetti, escrito em 1911, *Les Peintres Cubistes de Apollinaire* (1912) e os romances de Jarry. Em seus artigos posteriores, fala de seu entusiasmo pela poesia do futurista Govoni, assim como pela dos poetas franceses Paul Claudel e Charles Vildrac (Kenneth, p.14, 1978).

De volta ao Brasil, Oswald fez esforços para popularizar a obra de poetas franceses que, segundo ele, empregavam o verso livre (Paul Fort), o simultaneísmo, usado pelos pintores cubistas, a prosa e a poesia dos futuristas italianos, técnicas de documentário e cinematográficas, particularmente quando aplicadas à literatura. Em tempo de reformas vanguardistas, o primeiro movimento foi o Futurismo. Sua primeira publicação, foi assinada pelo líder Filippo Tommaso Marinetti, é o “*Manifesto do Futurismo*”, divulgado no jornal francês *Lê Figaro* em Paris, 20 fev. 1909. (Helena, 1986, p.17)

A obra *O rei da vela* utiliza elementos teatrais expressionistas, como a jaula dos devedores, e aproxima-se do expressionismo em seu uso de uma linguagem antiliterária e em sua consciência social engajada. E, o que é mais importante ainda, *O rei da vela* contém elementos que correspondem ao surrealismo, como movimento literário específico e revolução artística geral, uma dentre essas principais manifestações foi o teatro do Absurdo. Exemplos desses elementos do Absurdo, que incluem jogos de palavras, abundam na peça: o ‘direito de pernada’ do Mr. Jones, ou *droit de cuissage (jus primae*

³ Por ser o dramaturgo de vanguarda mais apreciado por Oswald de Andrade, Alfred Jarry e sua peça *Ubu rei* serão objeto de estudo do terceiro capítulo desta dissertação.

noctis); o anúncio da voz do outro mundo: “Amé-ri-ca-é- um – ble-fe!!!” (George, 1985, p. 43)

Era preciso abrir caminho nesse novo mundo no Brasil, sem destacar a cultura clássica, mas aguçando a percepção crítica. Oswald de Andrade registrou o contato com as vanguardas na peça *O rei da vela*:

Abelardo I: Somos uma história de vanguarda. Um caso de burguesia avançada...

Abelardo II: Num País medieval! (p.111)

Fillippo Tommaso Marinetti foi quem, no *Manifesto do Futurismo*, atribuiu sentido à palavra. Com o significado de “consciência do futuro”, o termo futurismo é anterior a Marinetti, mas foi ele quem lhe atribuiu o sentido que hoje possui: uma nova forma de arte e de ação, uma lei de higiene mental, um movimento que pretendia ser anti-tradicional e renovador. Tal manifesto só foi, verdadeiramente, notado quando do retorno de Oswald de Andrade, em 1912, ano de sua primeira viagem à Europa, e só alcançou maior repercussão quando o mesmo Oswald, em artigo escrito para o Jornal do Comércio, de São Paulo, em 1921, se referiu a Mário de Andrade como “meu poeta futurista”. (Helena, 1986, p.17)

Os modernistas, reunidos na Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, receberam imediatamente, a alcunha de "futuristas" (configuram o chamado futurismo paulista), em virtude das propostas estéticas renovadoras e das intervenções estéticas de vanguarda. Sem dúvida, o maior divulgador das idéias de Marinetti foi Oswald de Andrade. A consideração cuidadosa das obras de modernismo, entretanto, permite aferir a distância entre a vanguarda modernista brasileira e a italiana. Não houve, no Brasil, uma ligação desse movimento com o fascismo, o que ocorreu na Europa.

De certo modo, o futurismo adequava-se ao cenário paulista, à super população que se aglomerou na cidade com os imigrantes e com o êxodo rural, à modernização das cidades e o avanço tecnológico, presentes em muitos espaços brasileiros. Foi certamente uma das influências da Semana de Arte Moderna de 1922, e seus conceitos de desprezo ao passado para criar o futuro, e não a cópia mas veneração pela originalidade caiu como uma luva no desejo dos jovens artistas de parar de copiar os modelos europeus e criar uma arte brasileira.

Entre os livros que estiveram ao alcance dos modernistas brasileiros antes da Semana, estavam as primeiras obras de prosa vanguardista em português, publicadas por Almada Negreiros e Mário de Sá Carneiro já em 1912. Influente também na formação do Modernismo brasileiro foi o escritor Antônio Ferro, que publicou seu manifesto “Nós” na revista brasileira *Festa*, e cujo romance *Leviana, romance em fragmentos* foi publicado simultaneamente no Rio de Janeiro e em Lisboa em 1921. Oswald de Andrade reconheceu, de maneira particularmente vigorosa, a importância de Antônio Ferro para o Modernismo quando afirmou, em um ensaio escrito posteriormente:

É preciso chamar Antônio Ferro de gênio e Carlos Gomes de burro. Chamamos. (Kenneth, 1978, p.16)

Nesse âmbito de novas tendências, renovações e acontecimentos, eclode a Semana de Arte Moderna em 1922, no período entre 11 e 18 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo. Durante os sete dias, ocorreu uma exposição modernista no Teatro e nas noites dos dias 13, 15 de fevereiro e 17, tiveram apresentações de poesia, música e palestras sobre a modernidade. Oswald de Andrade foi um dos maiores colaboradores desse acontecimento que marcaria a Literatura brasileira, ele divulgou o modernismo, assim como Mário de Andrade, por meio de revistas e jornais. A Semana, realizada para comemorar o centenário da Independência, transformaria o panorama cultural da arte contemporânea no Brasil.

Quando se inaugurou esse evento da Arte em 1922, um itinerário já havia sido percorrido pelos jovens modernistas. Desta prévia, destacam-se como aspecto mais relevante o choque entre os padrões acadêmicos oficiais e a tentativa de colocar a arte brasileira em compasso com o “relógio” artístico mundial. Jovens intelectuais e artistas buscavam declarar o rompimento com o tradicionalismo cultural associado às correntes literárias e artísticas anteriores, quais sejam: o parnasianismo, o simbolismo e a arte acadêmica.

A cidade de São Paulo dos anos 20 era a que melhor apresentava condições para a realização de tal evento. Tratava-se de uma próspera cidade, com alta capacidade de modernização, recebia grande número de imigrantes europeus, industrializada e com trabalhos de reurbanização. Enfim, era uma cidade favorável a ser transformada num centro cultural e artístico da época, abrigando vários jovens artistas. Questões políticas explodiram na prévia da Semana, a greve geral de São Paulo, a formação de núcleos de

ação anarquista, o impacto da Revolução Russa e os problemas de política interna. Uma efervescência nacionalista combatia a dependência cultural e econômica brasileira e reacendia a chama do regionalismo.

A exposição de Anita Malfatti em 1917, recém chegada dos Estados Unidos e da Europa, foi mais um marco para o modernismo brasileiro. Todavia suas obras carregadas de tendências vanguardistas chocaram grande parte do público e enfureceram a crítica conservadora. Seu trabalho, no entanto, atraiu e reuniu jovens despertos no objetivo de renovar.

Por volta de 1920, já era grande, em São Paulo, a utilização do vocábulo futurismo. Segundo Lúcia Helena:

Futuristas é como se passam a denominar os jovens artistas, a exemplo de Victor Brecheret, escultor. O artigo de Oswald (Meu poeta futurista, *Jornal do Comércio*, São Paulo, 27 de maio de 1921) lança a alcunha em Mário de Andrade, que retruca. Mário tinha uma discordância com Marinetti, quando o mesmo veio ao Brasil. Segundo Mário, o autor do “Manifesto Futurista” lhe deu a mais idiota das impressões. (Helena, 1986, p.45)

Embora estando o grupo modernista formado em 1921, é perceptível que nem mesmo no grupo paulista, que teve papel relevante na deflagração da Semana de 22, havia um consenso sobre os sentidos das vanguardas européias e sua adaptação no Brasil. Entretanto, apesar de múltiplas polêmicas e divergências flagrantes, os jovens intelectuais estavam unidos em torno de um objetivo comum: a renovação geral das artes. Estavam dispostos a chocar, a defender a alteração dos rumos da arte.

Na imprensa, Oswald de Andrade e Menotti del Picchia se encarregaram da defesa e da divulgação da nova arte. Mário de Andrade preocupava-se em produzir uma poesia que superasse a “obra imatura”, ainda influenciada pelo passado, e produziu *Paulicéia Desvairada*, na tentativa de demonstrar que o grupo, além de programa difuso, tenha também uma obra, ainda que em processo. (Helena, 1986, p.46)

A Semana de 22, de uma certa maneira, nada mais foi do que uma ebulição de novas idéias totalmente libertadas, nacionalistas em busca de uma identidade própria e de uma maneira mais livre de expressão. Não havia, porém, um programa definido: sentia-se muito mais um desejo de experimentar diferentes caminhos do que de definir um único ideal moderno.

A Semana de Arte Moderna em si não teve grande importância em sua época, foi com o tempo que ganhou valor histórico ao projetar-se ideologicamente ao longo dos anos. Mas o evento ecoou na imprensa e abriu caminho para a difusão dos três princípios fundamentais do Modernismo brasileiro, segundo Mário de Andrade: o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Devido à falta de um ideário comum a todos os seus participantes, A Semana de 1922 desdobrou-se em diversos movimentos diferentes. Ao invés de posições uniformes, havia várias correntes e entendimentos.

De acordo com Lucia Helena (1986), já tem sido repetido pela crítica que os jovens participantes da Semana “sabiam o que não queriam, mas não o que queriam”. O estabelecimento de diretrizes, a vertente construtiva, a aglutinação em torno de princípios claramente determinados a priori não existiram.

Traços gerais do que chamamos fase heróica podem ser agrupados em torno de metas e de princípios embutidos nas próprias produções do período. Estas giravam em torno de vários núcleos: a renovação estética permanente, por meio do aproveitamento dos princípios da vanguarda, com “deglutinação” pessoal e autônoma e adaptação ao panorama brasileiro; a revisão da “história pátria”, relida agora a partir do ângulo do colonizado. Além disso, foram apresentados a revitalização do falar brasileiro, o resgate do coloquial e regional, a “contribuição milionária de todos os erros” para conter o “mal da eloquência balofa e roçagante”; o questionamento dos temas do nacionalismo e da identidade cultural brasileira, considerando-se a nossa formação fragmentada, fruto de nosso hibridismo sócio – cultural.

Vale salientar que das muitas tendências do movimento modernista, nem todas são de *avant-garde*. O movimento modernista, representado pelo “manifesto da poesia “pau brasil” e pelo “Manifesto Antropófago”, reivindicava mudanças radicais na maneira de conceber a natureza e os objetivos da arte de escrever, à semelhança da *avant-garde* européia.

1.3 - A “AUSÊNCIA” DO TEATRO NACIONAL NAS ATIVIDADES DA SEMANA DE ARTE MODERNA

No início do século XX, as elites do país, notadamente a paulista e a carioca, desejando acompanhar as tendências européias, costumavam assistir a espetáculos grandiosos, carregados de suntuosidade, apresentados por companhias estrangeiras, principalmente os elencos de comédia em viagens pelo Brasil. Na verdade, o século XX despontou no Brasil com variedades francesas e portuguesas. As companhias estrangeiras continuavam a vir ao Brasil, com suas encenações trágicas e suas óperas, tudo ao gosto da burguesia. O Teatro ainda não tinha influências dos movimentos modernos europeus do fim do século anterior. Deve-se salientar que uma parcela da população menos favorecida também se interessava pelo teatro, freqüentando, muitas vezes, o teatro de revista ou outras salas de espetáculo, com entrada acessível. É o caso do Trianon, único teatro estável existente no Rio de Janeiro nesse período. O Brasil estava isolado das novas experiências teatrais. (Lacerda, pág. 65, 1997)

Rina Signer, na sua obra, resume os temas e os tipos representados no teatro brasileiro do início do século XX:

No Brasil o teatro estava nas mãos dos atores favoritos do público, especializados em papéis fixos. Os temas limitavam-se ao nacionalismo como exaltação da terra e uma tímida polêmica social da pequeno-burguesia contra a alta burguesia. O estrangeiro tolo era quase sempre americano ou inglês, o brasileiro era o malandro, esperto, destinado a se casar com uma jovem brasileira. Os tipos representados eram basicamente os mesmos: o chefe de família libertino e retrógrado; a esposa vítima e rainha do lar; a sogra jararaca; o empregado impertinente; a empregada engraçadinha; a filha casadoira; o filho aéreo até entrar nos eixos etc. (Signer, 2001, p.69)

Para alguns pesquisadores, quando se analisa a história do teatro brasileiro e se observa que, quando se pensa em modernidade nas Artes no Brasil, não podemos nos esquecer de que de todas as manifestações, tais como a poesia e a narrativa, o teatro foi o último a dar os ares dos novos tempos. Segundo Décio de Almeida Prado, foi apenas na década de 1940, depois que o movimento modernista no Brasil já havia conquistado espaço privilegiado na poesia e na narrativa, que o teatro moderno surgiu na figura de Nelson Rodrigues, mais precisamente, com a encenação de *O vestido de noiva*.

O teatro não teve representantes durante a Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo. Oswald justificava a ausência do teatro nos acontecimentos modernistas de 1922, referindo-se à inexistência do teatro naquele tempo. Segundo ele, simplesmente, não tínhamos teatro, isto é, artistas e atores. Ele também argumentou que a razão da não participação do teatro nas manifestações modernistas era a falta de profissionais capazes de realizar um espetáculo. Entretanto não concordamos com a resposta do escritor. A questão ia muito além da resposta de Oswald. O Brasil não possuía uma tradição teatral que pudesse representar o teatro na Semana de Arte Moderna e, por conseguinte, o teatro ainda necessitava ser visto como arte e não mais como um “primo pobre” das manifestações artísticas. (Lacerda, 1997, pág.66)

Anita Malfatti e tantos outros renovaram a poesia, o romance, a música, a pintura e as demais artes, atualizando-as, simultaneamente, pelos padrões internacionais provenientes do futurismo, do cubismo e dos demais ismos europeus, e pelo mergulho nas fontes brasileiras não convencionais, a começar pela adoção de uma linguagem que se aproximava da fala popular, rompida com a rígida sintaxe lusitana. Não houve uma manifestação artística que deixasse de respirar o ar de liberdade trazido pelo movimento modernista. Entretanto essa afirmação não inclui o teatro. Só essa arte desconheceu o fluxo renovador, e foi a única ausente das comemorações da Semana.

Mesmo sendo a arte menos atingida pela Semana de 1922, não devemos ignorar que uma de suas conseqüências é a criação, por Álvaro Moreira, do *Teatro de Brinquedo*. Em 1927, este poeta, escritor e dramaturgo gaúcho deu o primeiro passo para a renovação da cena teatral brasileira. Junto com sua mulher, a jornalista mineira Eugênia Brandão Moreyra, criou o *Teatro de Brinquedo*, no rio de Janeiro. Um teatro que tinha uma proposta: fazer sorrir e pensar. Um teatro com reticências, cujo último ato deixa tudo em aberto. A peça de estréia *Adão, Eva e Outros Membros da Família*, escrita por Álvaro Moreyra, é a história de dois personagens *Um mendigo e Um ladrão* que enriquecem e se tornam poderosos na sociedade.

Colocam-se em cena, pela primeira vez, como protagonistas, dois marginais, um era dono de uma agência de informação, o outro, dono de um jornal. Eles brigavam pelo amor de uma atriz rica e bem sucedida, viciada em cocaína. Na hora de decidir quem ficaria com a moça, os dois põem os interesses financeiros acima das questões sentimentais. A peça trazia inovações estéticas: abandonava o sotaque lusitano, que na

época, era moda, dispensava o ponto, a linguagem era coloquial, usavam-se cenários infantis imitando caixas de brinquedos.

Outro exemplo de contribuição da Semana para o Teatro brasileiro pode ser dado com Joracy Camargo em *Deus lhe pague*, primeira peça brasileira a obter sucesso no exterior.

Sabato Magaldi (1987), em sua obra *Panorama do teatro brasileiro*, analisa que o mundo do teatro profissional perdeu o contato com as demais artes, nessa correspondência que é sempre vitalizadora de todas as expressões. Admite que não seria mesmo verossímil que a prática de uma comédia sentimental, muitas vezes, rasteira e padronizada nos efeitos a alcançar sobre a platéia, se sensibilizasse com a audácia de uma pintura, que abandonava a paisagem e o retrato fotográficos, e a poesia, que expunha ao ridículo a preocupação formalista da rima.

Vale destacar que Renato Viana, Ronald de Carvalho e Vila Lobos reagiram contra todo esse atraso do teatro. O movimento, liderado por Renato Viana, chamou-se *Batalha da Quimera* e o espetáculo *A Última Encarnação do Fausto*. Mas a fraqueza irremediável de sua dramaturgia dificultou a posteridade e o pioneirismo de Renato Viana.

Fazendo uma reflexão geral, podemos compreender que, apesar da ausência do teatro nas grandes manifestações modernistas de 1922, o teatro no Brasil não estava estagnado, mas não ia caminhando na mesma velocidade que as outras artes. Geysa Lacerda destacou:

Atores e atrizes de grande talento o país possuía, mas os espetáculos representados careciam de direção que lhes trouxesse reconhecimento. Há que se considerar também a questão da literatura dramática existir, muitas vezes, como atividade de apêndice de muitos escritores, como um experimento. (Lacerda, 1997, pág.68)

Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna, escreveu, na década de 1930, três peças: *O rei da vela*, *A Morta* e *O homem e o Cavalo*. Essas peças representaram uma reconstrução da cultura teatral brasileira. Mas suas incursões teatrais, nas palavras de Sábato Magaldi (1987), dormiram nos livros. Poucos autores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, em determinada época, os textos de Oswald.

A audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro – um

lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício. (Magaldi, pág. 190, 1987)

A peça *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade, apresentava o que começava a acontecer já nos anos 20, e que explodiria na crise de 30, principalmente em São Paulo. Como alegoria da crise do café e das instituições a tradição, a burguesia, a família e a propriedade eram alvejadas pela paródia corrosiva de Oswald. A peça que fazia uso enriquecedor dos recursos vanguardistas, não poderia ser alvo das críticas que consideravam as vanguardas como simples imitações européias que destruíam o nacionalismo brasileiro.

Não seria a importação da vanguarda o risco para deteriorar o nacionalismo, conforme a versão vigente na época e retomada, de quando em quando, até hoje. Esse argumento é que seria o álibi para justificar, sob a preservação do nacionalismo, a permanência de valorização de um pensamento conservador.

Conclui-se que, apesar de o teatro não ter sido visto como parte das manifestações artísticas de 1922, alguns artistas insistiram na possibilidade de fazê-lo crescer. Em meio a esses que insistiram na possibilidade teatral, está Oswald de Andrade. A experiência teatral significou, para Oswald de Andrade, a abertura de novas possibilidades contribuidoras da ‘reconstrução’ da cultura nacional, luta encampada desde o início de sua carreira, embora, em vida, não tenha visto suas peças conhecerem palcos, devido, entre muitos fatores, aos percalços da censura. (Lacerda, 1997, p.71)

1.4 - OS SÍMBOLOS DE OSWALD DE ANDRADE: PAU BRASIL E O MANIFESTO ANTROPOFÁGICO

Do gesto “pau-brasil” (1924) ao “antropofágico” (1928), o pensamento oswaldiano distancia-se, cronologicamente, apenas quatro anos. Embora haja algumas matrizes que se alteram de um Manifesto para outro, permanece comum aos dois textos a fragmentação da linguagem e os cortes semânticos.

O ponto básico da diferença é a ênfase que Oswald, no manifesto de 1928, atribui à metáfora da antropofagia e ao que ela significava. Tal indicação já havia sido feita muito

de passagem, no final do manifesto de 1924: “A reação contra todas as indigestões da sabedoria” (Andrade,1978,p.9).

Ao longo dos anos, os críticos brasileiros têm analisado esses dois manifestos da seguinte maneira: o brilhantismo intuitivo de Oswald se faz acompanhar de uma carência teórica. Alceu de Amoroso Lima afirmou que as propostas apareceram como:

(...) nebulosa ideológica dos segmentos da burguesia não tradicionalista, mas presa ao fascínio do folclórico e do lírico nacionalista. (Lima, 1972, p.29)

Em que pese a verdade da afirmativa acima, faz-se mister destacar que os modernistas da época, assim como Oswald de Andrade, foram compelidos a produzir em um espaço curto de tempo, isto é, buscaram um efeito a curto prazo. Era preciso vir, quase que imediatamente, uma produção literária e artística junto com toda aquela inovação apresentada, não só para ter o que mostrar depois de tanta iconoclastia, mas também para suprir o vazio cultural brasileiro da época. Segundo Lucia Helena:

(...) além de Mário de Andrade, que sempre mostrou uma consciência crítica acirrada e uma vocação conseqüente de pesquisador, poucos conseguiram, àquele tempo, produzir algo imune à simplificação atinente à própria contingência histórica em que se inscrevia a nossa modernidade. (Helena,1985 p. 136)

Não nos parece, entretanto, correta a afirmação de Heitor Martins, comentada por Benedito Nunes, de que Oswald tenha apenas transplantado para o Brasil a influência simplista recebida de uma saturação européia dos temas do canibalismo e da poesia do presente, à maneira de Blaise Cendrars. (Nunes, 1979, pp.14-6 apud Helena, 1985,p.137)

Mesmo com todo respeito à crítica, não seria possível estudar Oswald e suas obras sem analisar o papel que o intelectual teve nos movimentos pau-brasil e antropofágico. Mesmo porque acreditamos que o trabalho de Oswald não se restringiu apenas à importação das influências européias. O que os críticos não percebem é que Oswald foi além daquilo que conheceu em Paris.

O autor dos manifestos fez uma crítica da cultura brasileira importada, questionando o processo civilizatório aqui impresso. Buscou legitimar os segmentos marginais de nosso processo cultural, utilizando suas alegorias nacionais. Ele se propôs a sintetizar uma concepção da cultura brasileira: uma cultura de tradição européia, mas que

possuía originalidade nativa outrora marginalizada. Seu projeto era libertar esta originalidade (matéria prima da poesia pau-brasil) por meio de novos recursos, digerindo com humor o produto final, o que significava tentar alcançar um equilíbrio entre a tradição original e a arte contemporânea.

O “Manifesto pau-brasil” foi redigido na França, mas publicado por Oswald de Andrade no Correio da Manhã de 18 de março de 1924. Oswald buscava unir o lado “elite” de nossa cultura ao lado “popular”. Também pretendia uma literatura extremamente vinculada à realidade brasileira, a partir de uma redescoberta do Brasil.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança. (Oswald de Andrade, correio da Manhã, 18 de março de 1924)

Em seu trabalho, Lúcia Helena (1985) estabelece que o “Manifesto pau-brasil” pode ser organizado em torno de três vertentes: a valorização dos estados da cultura coletiva, a decomposição irônico-paródica do arcabouço intelectual conservador da sociedade brasileira e a valorização da cultura, originalmente, brasileira, com uma atitude cultural de revisão e renovação, despojada do acento “doutoral” da tradição colonizadora.

O manifesto pretendia revestir – se de um caráter primitivista, expondo, de forma crítica e em tom de festa, os contrastes históricos e culturais a que fomos submetidos. Foi organizado em unidades e referências históricas, tratando do passado, do presente e do futuro. A obra era toda recortada de memórias da colonização, na tentativa de trazer à tona um passado que foi violentamente reprimido e soterrado pela intervenção do colonizador, destrutiva e predatória. Lucia Helena ensina-nos que:

O manifesto se apresenta como um painel formado de estilhaços híbridos, que tentam apreender e apresentar uma acidentada paisagem histórica e artística. Ele é um mosaico facetado que não respeita nem a temporalidade histórica nem a ordenação lógica de nosso espaço cultural. (Helena, 1985, p.138)

Nesse contexto, é importante ressaltar a referência que Benedito Nunes faz à metáfora do engenheiro, isto é, à idéia de um Oswald engenheiro, em vez de jurista, que deseja reconstruir a cultura que ficou no passado e não pode se desenvolver livremente, devido a intervenção dos colonizadores:

Cendrars insistiria, numa de suas conferências pronunciadas em São Paulo, sobre a afinidade do poeta com o engenheiro, do artista com o técnico. Segundo então afirmara o poeta francês, o estilo novo da poesia, aberto às novas formas da linguagem e da comunicação, sensível ao cartaz e ao anúncio, ao cinema e ao jornal luminoso, não podia prescindir nem da colaboração dos engenheiros nem da análise lingüística. Essas verdades, que já tinham sido proclamadas pelos futuristas, integram a nova escala da sensibilidade contemporânea, de que falava o Manifesto de 1924. (Nunes, 1979, p.30)

A referência do engenheiro pode ser entendida como indicador semântico de que prevalece no texto uma sintaxe por intermédio da qual se privilegia a imagem sobre a mensagem e que gera para a arte o conceito de texto como construção, contra uma poesia de expressão. Subjetiva e irracionalista. (Campos, 1967, p.69)

Desta forma, Oswald luta contra as teorias anteriores as quais apoiavam a cultura erudita acadêmica, evocando os elementos culturais brasileiros para exterminar a eloqüência e a arrogância.

Podemos perceber que Oswald buscava uma arte revolucionária, espontânea e original. Cansado do domínio da visão estereotipada e preconceituosa dos colonizadores europeus, o homem do pau-brasil queria reencontrar - se com as fontes nativas de sua cultura, procurando conjugar, ao mesmo tempo, esse remoto passado às conquistas do presente, numa orientação vanguardista.

Em termos estéticos, principalmente no que tange à linguagem, o manifesto mostra pontos de contato com o cubismo, cujos princípios gerais foram expostos por Apollinaire e absorvidos em parte por Blaise Cendrars, amigo de Oswald, e que, também, se encontrava na França. Oswald cita este poeta no manifesto:

(...) Uma sugestão de Blaise Cendrars : – Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela do desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino. (Oswald de Andrade Correio da Manhã, 18 de março de 1924.)

“O Manifesto pau-brasil” é um texto que reivindica a modernização de todas as manifestações artísticas. Expressa novas formas de convivência do homem com a sociedade, sempre objetivando a ruptura das relações tradicionais por meio de uma arte livre, ingênua, lógica, inventiva e espontânea. Busca contrariar os valores e a ótica das elites que redigiram nossa história. Isto implica a construção de uma arte pura,

desvinculada de preconceitos. O texto daí resultante se realiza como uma ação carnavalesca, descaracterizando o sublime, o heróico e o epos ufanista:

A poesia pau brasil é uma sala de jantar domingueira, com passarinhos cantando na mata resumida das gaiolas, um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e a Maricota lendo jornal. No jornal anda todo o presente. (Andrade, 1978, p.9)

Lucia Helena (1985) afirma que Oswald, com sua leitura pau-brasil, de crítica da cultura brasileira, mesmo com todas as influências vanguardistas dentro dela, deu um passo à frente com a postura de questionar o processo civilizatório. Entretanto, como foi dito anteriormente, o manifesto foi alvo de várias críticas e não era por menos, já que, no Brasil da época, duas propostas se chocavam, quanto à valorização de uma renovação literária: de um lado, uma defesa dos valores clássicos, de outro, a destruição de qualquer paradigma pré-estabelecido. O pau-brasil atacou o reduto sagrado.

Portanto, nesse manifesto, Oswald defendeu uma poesia que fosse ingênua, mas ingênua no sentido de não contaminada por formas já determinadas de pensar e fazer arte. Dessa maneira, deu-se nova dimensão à arte brasileira, contrastando, sem rejeitar as influências externas, o Brasil pré-colonial e tropical com o pós-colonial e das indústrias modernas.

Após a apresentação do pau-brasil (1924), Oswald preparava outro escandaloso movimento: o Manifesto antropofágico (1928), publicado no primeiro número da “Revista de Antropofagia” (São Paulo, 01/05/1928). Os exemplares dessa publicação eram numerados como primeira dentição, segunda dentição etc.

Apesar de os Manifestos terem linhas bem parecidas de pensamento, a poesia pau-brasil indicava o caminho de uma revolução artística nacionalista baseada nas raízes primitivas da cultura brasileira, e a antropofagia deu um passo adiante, reivindicando uma revolução sócio-cultural permanente.

A antropofagia, segundo Oswald, é uma inversão do mito do bom selvagem de Rousseau, que era puro, inocente. O índio passa a ser mau e esperto. Ele canibaliza o estrangeiro, digere-o, torna-o parte da sua carne. Oswald subverte a relação entre o colonizador e o colonizado. Este digere o colonizador. Ou seja, não é a cultura ocidental européia que ocupa o Brasil, mas é o índio que digere tudo o que lhe chega. E ao digerir e absorver as qualidades dos estrangeiros, fica melhor, mais forte e torna-se brasileiro.

Esse Manifesto questiona: I) a estrutura política, econômica e cultural aqui implantada pelo colonizador, e sob a qual se formara a sociedade brasileira; II) a sociedade patriarcal com seus repressivos padrões de conduta; III) a imitação não digerida das influências européias; e IV) o indianismo na sua versão romântica e ufanista.

A Revista de Antropofagia e o Manifesto Antropófago tiveram como fonte inspiradora um artigo de Jarry “Anthropofagie”, de 1902, a revista *Canibale* e o *Manifeste Canibale dada*, de Francis Picabia (em 1920). Os dois movimentos – nacional e francês – eram conscientes da ligação entre arte e caos num momento histórico conturbado e violento. Ocorre que a antropofagia de Oswald divergia do canibalismo europeu de Picabia, pois, no Brasil, ela era necessária para revitalizar a arte com os elementos nacionais e estrangeiros. Oswald propunha o movimento antropofágico como ponto de partida para uma literatura brasileira autônoma com a devoração das contribuições culturais européias e a conquista de uma cultura brasileira renovada.

Lúcia Helena (1985), tomando a antropofagia do ponto de vista de nossa literatura, analisa que há duas possíveis interpretações da questão. A primeira é compreendê-la como *ethos* de um ângulo da cultura brasileira, que se manifesta desde a literatura do período colonial (em especial, com Gregório de Matos) aos nossos dias, e se caracteriza por um libelo “deglutidor” do discurso europeu, com características satíricas e a inserção de um vocábulo coloquial e usos lingüísticos de raízes indígenas, embora encontre modulações em seu curso histórico até a modernidade.

A segunda interpretação toma a antropofagia como uma vertente da arte do Modernismo, caracterizada por uma atitude altamente crítica e contestadora, que se manifesta na obra de Oswald de Andrade, revelando-se um veio condutor da crítica à dependência cultural, não só nos seus textos literários, mas também na produção ensaística. É nessa segunda acepção, naturalmente, em vista do objetivo deste estudo, que nos interessa tratar do assunto.

A Revista de Antropofagia teve suas propostas e textos publicados na “primeira Dentição”, com números dez mensais, de maio de 1928 a fevereiro de 1929, sob a direção de Antônio de Alcântara Machado e a gerência de Raul Bopp. A “segunda Dentição”, apareceu numa página no Diário de São Paulo, cedida por Rubens do Amaral, de março de 1929 a agosto de 1929, e que contou também com Raul Bopp, o escritor e jornalista Geraldo Ferraz, além da musa antropofágica Pagu (apelido da escritora Patrícia Galvão). Acabou por causa dos protestos dos leitores contra a irreverência da página, e a

conseqüente devolução do jornal. Desse modo, Rubens do Amaral viu-se na contingência de ter que dar fim à página.

A antropofagia veio proporcionar a abertura de discussões, trazendo ao debate cultural brasileiro os agudos problemas de um país culturalmente dependente, no limiar dos agitados anos 1920/30. Ela indica o desejo de Oswald de mudar a rota dos acontecimentos em seu país, rumo à “terra sem mal”.(Lacerda, 1997,p.33)

No Movimento Antropofágico, já se percebe, segundo Jorge Schwartz, o caráter revolucionário dos princípios que visam a uma transformação social radical: é a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa”. No país utópico, proposto por Oswald, ocorreria a aliança do homem natural com o inevitável progresso tecnológico do século XX. Afirmava Oswald que o homem estaria então liberado da escravidão do trabalho e ficaria livre para voltar a exercer sua condição natural de lazer:

O ideal comum passa a ser a aposentadoria, que é a metafísica do ócio. No mundo supertecnizado que se anuncia, quando caírem as barreiras finais do patriarcado, o homem poderá cevar a sua preguiça inata, mãe da fantasia, da invenção e do amor. E restituir a si mesmo, no fim do seu jogo estado de negatividade, na síntese, enfim, da técnica que é civilização e da vida natural que é cultura, o seu instinto lúdico. Contra o sacerdócio, que é ócio sagrado, surge na sua virulência o negócio que é a negação do ócio. (Schwartz, 1980, p.97)

Segundo alguns autores, as idéias antropofágicas vão permear grande parte da obra oswaldiana, inclusive, o teatro. Carlos Gardin analisa a antropofagia no teatro de Oswald, e afirma que “revisitar Oswald é como antropofagizar-se em seu mundo. Comer e ser comido em seu texto. (...) Tudo lhe parecia passível de ser experimentado, comido, deglutido e, enfim, tornar-se matéria-prima para a invenção: do texto e da vida.” (Gardin,1993,p.47 e 49)

A ação antropofágica é, de certa forma, parte integrante na dramaturgia de Oswald, aliada a uma atitude de total transformação do conceito de teatro, representação, encenação etc. Oswald buscou uma forma original de fazer teatro. Segundo Antônio Cândido (1976), o movimento antropofágico de Oswald foi uma atitude brasileira de devoração ritual dos valores europeus, a fim de superar a civilização patriarcal e capitalista, com suas normas rígidas no plano social e os seus recalques impostos, no plano psicológico. É dessa forma que veio o teatro antropofágico de Oswald, era uma forma genuinamente brasileira de

construir texto dramático e uma forma de retirar o teatro da classe burguesa e colocá-lo como uma cultura de massa.

Assim, ao contrário de outras correntes nacionalistas que caminhavam para a idealização de um Estado forte, Oswald pretendia, por meio da renovação dos paradigmas primitivos da ontologia e da linguagem, conquistar uma independência não só artística, como também política, utilizando como armas o riso e a utopia.

Percorrendo os textos de Oswald de Andrade, percebemos que os símbolos discutidos fazem-se presentes, principalmente, na obra *O rei da vela*. Dessa forma, vamos tratar no próximo capítulo de tal peça, analisando, inclusive, suas peculiaridades antropofágicas.

Conclui-se com o aqui exposto que Oswald atualizou a estética por meio da assimilação, adaptação e reformulação das linhas européias de pensamento. Lutou durante sua vida para renovar a arte brasileira, símbolo disso é a Semana de 22, de que ele foi um dos colaboradores principais. Entretanto, apesar de várias apresentações modernas de várias áreas da arte, o teatro ficou à margem, mas no que concerne às atividades da semana de 1922. Só em 1937 surgiram as produções inovadoras de Oswald no campo da dramaturgia. Entre elas: *O rei da vela*, texto que se mostra com uma excelente aula teórica e prática de como funcionava o sistema financeiro no mundo moderno capitalista no início do século XX.

CAPÍTULO II: ANÁLISES HISTÓRICO-CULTURAIS DA PEÇA ‘O REI DA VELA’: LEITURAS E RELEITURAS DE OSWALD DE ANDRADE

2.1 – ‘O REI DA VELA’: enredo e diálogos

Oswald deixou, sem dúvida alguma, a marca de suas insatisfações com o governo pela de sua obra e não só por meio de suas atitudes pessoais. De acordo com Roland Barthes, o autor nada mais é que um instrumento de uma obra. Mas quem é o autor no texto teatral? É aquele que emprestou à obra sua intuição, sua experiência de vida, as observações que nela imprimiram sua visão de mundo. Assim como enfatizou Barthes, um texto é escrito de múltiplas saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em constatação, mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor como se tem dito, é o leitor. O leitor é o espaço exato em que se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que uma escrita é feita, a unidade de um texto não está na sua origem, mas no seu destino, mas este destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia, é apenas esse alguém que tem reunido, num mesmo campo, todos os traços que constituem o escrito, ou seja, o texto. (Barthes, 1974, p.53).

Os intérpretes são mediadores entre o texto teatral e o espectador, a mediação realizada por um grupo de intérpretes é, assim, recriação da obra teatral. Criam sobre o que já foi criado. Isso quer dizer que, se a liberdade de criação do encenador e do grupo é infinita por um lado, por outro ela está delimitada pelo próprio texto. É ele, o texto teatral, que nos proporciona a possibilidade de inúmeras leituras. No romance, o ponto de referência de cada leitor será sempre o próprio romance. Já no teatro, no texto teatral, aquelas idéias poderão ser profundamente afetadas pela interpretação s~emica que se faça delas. Isto porque o texto teatral necessita sempre de mediadores entre o mero leitor e o espectador.

No texto teatral, a leitura representa apenas um início de um processo que da irá desencadear e só se fechará com a encenação do espetáculo, ou seja, não é apenas da morte

do autor e do nascimento do leitor que depende a peça teatral, mas é imprescindível o papel de uma terceira figura: o mediador. Este conduz o ouvinte ao prazer do texto, compartilha e comunica a emoção e o gosto de ler, ele é responsável por uma atividade formativa. Um único mediador pode descobrir varias possibilidades, justamente pelo fato de o texto teatral ser polissêmico, podendo ser objeto de várias leituras, já que o texto teatral é lacunoso.

No mesmo sentido, Roger Chartier, em sua obra “Do Palco à Página”, aborda uma das grandes questões que envolvem o teatro em nossos dias: a relação existente entre a escrita e a oralidade e as suas formas de transmissão. Chartier faz uma análise das transformações sofridas pelo texto e pela cena ao longo dos tempos. Nesse amplo estudo, ele trata da necessidade, da importância e do valor do texto para a arte teatral e vice-versa. Percebemos que, por um longo período, o teatro viveu sobre os ditames do texto. Enquanto a encenação era posta em segundo plano, a escrita era exaltada e valorizada. Tal relação foi fortemente questionada por estudiosos e pesquisadores durante o século XX. Atualmente, o texto teatral verbalizado não é o elemento mais importante do teatro, mas representa uma das partes do conjunto que compõe a encenação.

Chartier discute o trabalho teatral de Molière, cuja dramaturgia ainda era voltada para as apresentações teatrais populares, e cujas primeiras peças editadas apresentavam forte ligação com a oralidade, como acrescenta Chartier:

(...) por permitir que o texto impresso fosse recitado ou lido em voz alta, ou por dar aos leitores que o liam silenciosamente a possibilidade de reconstruir para eles mesmos o ritmo e as pausas da performance dos atores. (Chartier, 2002, p.32)

Na verdade, nada impede que a obra dramática seja utilizada como um elemento para a encenação de qualquer profissional, mas isto não denota que não se possa “enxergar” a cena a partir do próprio texto dramático, não somente na leitura de sua história, mas também por muitos outros acessórios externos à trama que o compõe.

João das Neves (1987) observa que o romance e o conto estão completos, acabados, quando se oferecem à leitura. No texto teatral, ao contrário, a leitura é apenas o início de um processo que ela irá desencadear o seu ciclo só fechara com a encenação de espetáculo.

Na obra dramática, as idéias ali presentes podem ser profundamente afetadas pela interpretação que se faça delas. Isto porque o texto teatral precisa sempre de mediadores entre o mero leitor e espectador. (Neves, 1987, p.8)

Para melhor compreensão dos diversos níveis de articulações do texto teatral, ressaltaremos os elementos teatrais e suas funções na estrutura. Cenário é o ambiente onde se desenrola a ação dramática em seu senso mais abrangente acrescido da ação anterior. Nele, como sistema semiótico, determina-se o espaço e o tempo da ação teatral. As diversas informações sobre esse cenário serão encontradas ao longo do diálogo, algumas vezes, nas rubricas. (Neves, p.58)

Vale salientar que o objeto do presente trabalho não se pauta no estudo da cena, mas na análise histórico-literário da peça *O rei da vela*. Nesta, os diálogos vão acrescentando elementos para o entendimento do público, mas as rubricas são ricas em informar o cenário, por exemplo, a primeira rubrica do primeiro ato da peça:

Em São Paulo. Escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Um retrato da Gioconda. Caixas amontoadas. Um divã futurista. Uma secretária Luís XV. Um castiçal de latão. Um telefone. Sinal de alarma. Um mostruário de velas de todos os tamanhos e de todas as cores. Porta enorme de ferro à direita correndo sobre rodas horizontalmente e deixando ver no interior as grades de uma jaula. O prantuário, peças de gavetas, com os seguintes rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS-PROTESTADOS. Na outra divisão: PENHORAS - LIQUIDAÇÕES – SUÍCIDIOS - TANGAS. (p.01)

O diálogo teatral é a conversação entre personagens; perguntas e respostas; ação e reação. O Teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo.

Abelardo I: Traga o dossier desse homem.

Abelardo II: Pois não! O seu nome? (p.03)

De acordo com João das Neves (1987), a ação dramática é o conflito contínuo entre os personagens e pode-se dividir em atos; cenas; momentos e segmentos. Sendo dividida, tal divisão varia de acordo com a época, o momento histórico em que foram escritas e até mesmo conforme o edifício teatral ou o espaço cênico em que se realiza o espetáculo, o que, não raro, determina a forma como o texto é escrito. Os segmentos sintetizam a ação dramática passo a passo, levando-a sempre a uma conclusão. O segmento seguinte, normalmente, inicia-se quando uma nova contradição surge ou outra situação dramática se apresenta, provocando uma mudança na narrativa. Os momentos são trechos, subdivisões,

partes de um segmento, que se resolvem com rupturas que podem ser determinadas pelo aparecimento de um novo aspecto de uma nova contradição, ou com deslocamentos dos focos de interesse de um para outro personagem, ou com o deslocamento para um novo sentido da linha do diálogo-ação.

A reciprocidade da ação dramática, que representa um ciclo contínuo de ações e reações, pode complicar com a entrada, por exemplo, de outro personagem, ou se interromper pelo mesmo motivo, ou ainda, pela intervenção do autor que conclui a ação, ou seja, toda a seqüência de incidentes que sustentam a ação é que se denomina de enredo. (Neves, p.61)

Décio de Almeida Prado (1985) salienta que, no teatro, as personagens constituem praticamente a totalidade da obra: nada existe a não ser por meio delas. Destaca a existência de uma corrente moderna, baseada em ilustres precedentes históricos, que procura reduzir o cenário quase à neutralidade para que a soberania da personagem se afirme ainda com maior pureza. O romance e o teatro falam do homem, mas o teatro o faz por intermédio do próprio homem, da presença viva e carnal do ator. Por isso, teatro é ação e romance narração. (Prado, 1985, p.84)

A personagem teatral, para dirigir-se ao público, dispensa a mediação do narrador. A história não nos é contada, mas mostrada como se fosse de fato a própria realidade. Para Décio de Almeida Prado (1985), essa é a vantagem específica do teatro, tornando-o particularmente persuasivo a pessoas sem imaginação suficiente para transformar, idealmente, a narração em ação.

Outro fator que devemos considerar é o tempo. A peça teatral completa seu ciclo em duas ou três horas. O ritmo do palco se mantém acelerado: paixões surgem à primeira vista, animosidades crescem, travam-se batalhas, cometem-se assassinatos, tudo em poucos minutos de acontecimentos e emoção. Esse tempo específico do teatro não poderia deixar de influir na psicologia dos personagens, esquematizando-os, realçando-lhes os traços, favorecendo antes os efeitos de força que os de delicadeza.

Outra questão discutida por Décio de Almeida Prado, em seu capítulo *A personagem de Teatro*, é a relação autor-personagem. A obra-literária é um prolongamento do autor, uma objetivação do que ele sente possuir de mais íntimo e pessoal. A personagem constitui, portanto, um paradoxo, porque essa criatura nascida da imaginação do romancista ou do dramaturgo só começa a viver, só adquire existência artística, quando se liberta de qualquer tutela, quando assume o seu próprio destino: o espantoso de toda a

criação dramática, no palco, a personagem está só, tendo cortado de vez o fio narrativo que a deveria prender ao autor. (Prado, 1985, p.101)

Mas poucos autores se satisfazem com tal exclusão, o impulso que os levou a escrever a peça, leva-os a expor e a defender seus pontos de vista. Por isso, existe essa luta surda entre autor e personagem, cada qual procurando ganhar terreno a expensas do outro. Oswald de Andrade, enquanto vivo, não pôde cortar seu fio narrativo com Abelardo I, da peça *O rei da vela*. Nesta obra, ele demonstrou de forma irreverente e inovadora a realidade brasileira da década de 1930, mas esbarrou na censura da época, que impediu que Oswald conhecesse a encenação de sua peça.

Escrita em 1933 e publicada em 1937, a peça foi objeto de escassa atenção como obra literária em sua época e, como dito, só foi montada três décadas depois. Embora os críticos brasileiros tenham começado a reavaliar a peça em 1967, com a famosa produção do Teatro Oficina com a direção de José Celso Martinez Corrêa.

Em termos temáticos, a peça, para ser entendida plenamente, deve ser vista, essencialmente, como um desnudar-se do nacionalismo econômico brasileiro dos anos trinta, com a apresentação concomitante de uma visão radical da luta de classes. Também devem ser considerados seus laços inseparáveis com o declínio da economia cafeeira, a queda da república e a ascensão do Estado Novo.

O estudioso em dramaturgia Sábato Magaldi (2004) é incisivo ao declarar que os conhecedores da dramaturgia brasileira da década de 1930 não podem entender como Oswald de Andrade escreveu *O rei da vela*. A peça estava fora de todos os padrões praticados entre nós. Ela funde consciência política e vanguarda – um segredo que, se perdeu depois no teatro. E ressalta que, provavelmente, a mestria de Oswald venha do domínio anterior da poesia e do romance, com que se abriram os caminhos essenciais na história do modernismo. (Magaldi, 2004, p.94)

O rei da vela buscou desmascarar o Brasil da década de 1930, quando a direita estava em ascensão em muitos países do ocidente. Vemos com muito ceticismo a esperança utópica da peça, que tem reflexões comunistas, luta de classes e ilusão da Internacional (é o nome dado a vários movimentos comunistas de aspecto multinacional), mas a sua virulência crítica (da sociedade capitalista) permanece de uma aterradora atualidade.

O rei da vela, peça escrita na Ilha de Paquetá, no Rio de Janeiro, em 1933, editada pela primeira vez pela José Olympio Editora, em 1937, possui uma estrutura previsível, com três atos equilibradamente desenvolvidos.

O título é capital para a compreensão da tensão dialética da peça. Os valores simbólicos do “rei da vela” se manifestam ao longo da obra e são plenamente revelados. O valor fundamental da vela é econômico. O protagonista, Abelardo I, abasteceu o mercado de velas, tornando-se, assim, o rei da vela. Por conseguinte, a vela está associada a idéias de regressão ao feudalismo, ao semi-colonialismo e ao subdesenvolvimento. E *O rei da vela* representa o pequeno especulador, que se situa perto da base na hierarquia da exploração.

A peça apresenta dois espaços diferentes: um interno, o escritório em São Paulo (1º e 3º Atos), e um externo, a ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro (2º Ato).

A história tem início no escritório do agiota Abelardo I, o Rei da Vela. Burguês enriquecido à custa da privação alheia, Abelardo I também fabrica velas, produto de consumo certo em um país cheio de superstições, onde todo habitante, antes de morrer, exige uma vela na mão. A vela simboliza a incipiente industrialização do Brasil, quando ainda não se fabricavam sofisticados produtos de consumo.

O 1º ato passa-se no escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Oswald denominou de Abelardo II, o companheiro de escritório de Abelardo I. Este exerce as mesmas funções do patrão, ambos demonstram ser peças semelhantes desse mecanismo de exploração que move a classe burguesa, não há razão, pois, para que tenham nomes diferentes. O nome idêntico, aliás, sublinha a igualdade de ambos, meros objetos e não sujeitos do processo a que pertencem.

Abelardo I surge, inicialmente, em conversa com um cliente, cujo nome, Manoel Pitanga de Moraes, é um índice semântico de sua situação. Abelardo II, auxiliar de Abelardo I e executor de suas ordens, usa botas e uma vestimenta de domador de feras, num sintoma de que a indumentária sintetiza a função da personagem e não é apenas o seu signo realista. No rápido diálogo entre Abelardo I e o personagem Cliente, explica – se todo o *back-ground* histórico, responsável pela dívida. O Cliente, que era proprietário, quando apareceu ali pela primeira vez, e que, depois, se tornou funcionário da Estrada de Ferro Sorocabana. O primeiro empréstimo se destinou ao parto da mulher em 1929. O segundo veio em junho de 1931, para cobrir um atraso no pagamento da Estrada, por causa da revolução de 1930. Abelardo I explica ao Cliente que não é possível reformar com

quem não paga os juros, já que esta é a maior falta contra a segurança do negócio e o sistema da casa. O devedor usa o argumento de que não houve pagamento apenas em 2 meses, mas não convence Abelardo I. O cliente, então, propõe um acordo: uma pequena redução no capital, argumentando que não se utilizou da lei contra a usura. Abelardo I chama essa lei de “coisa imoral e iníqua” e pergunta ao Cliente:

Abelardo I: Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? *Abelardo I expulsa-o e manda que Abelardo II tome providências para executá-lo e para que não deixe mais ninguém entrar. (Andrade, p.16, 1976)*

Segundo Sábato Magaldi (2004), a partir da intuição dos processos anti-ilusionistas, de que ele deveria ter ciência somente por informações a respeito de Meyerhold e Piscator, Oswald utiliza aí a técnica do ‘distanciamento’. Ele criou uma tensão dialética entre arte e realidade. O objeto estético diferencia-se da realidade, ao mesmo tempo em que a comenta e a define. Tais técnicas anti-ilusionistas são empregadas para acabar com a empatia da platéia e estimular a percepção.

São inúmeros os exemplos de técnica anti-ilusionista na peça. Como vemos, depois da cena com os devedores no primeiro ato:

Abelardo I: Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar com nenhuma dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos... (p.17)

O segundo efeito alienatório estabelecido pela linguagem de Oswald é a autoconsciência, de que damos em exemplo.

Abelardo I: Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro. (p.30)

A alienação e também a anti-ilusão estabelece a conexão – teoricamente, pelo menos – com o significado ideológico e social da alienação: distribuição desigual dos benefícios sociais, falta de controle dos modos de produção pelo povo. A relação dialética entre a arte e a realidade transcende a intenção de satirizar e reformar a sociedade. A intenção é destruir, o que também é uma função da linguagem de Oswald. Portanto, a sua utilização de técnicas de vanguarda culmina numa força destrutiva. (George, 1985, p. 42)

Sábato Magaldi (2004), na sua obra, expõe que com a intuição dos processos anti-ilusionistas, Oswald utilizá - se do fenômeno do “distanciamento” ou “estranhamento”, que se pauta por alcançar a consciência do leitor a partir da obra literária, para que ele possa construir reflexões e idéias do que lhe é apresentado. O sujeito se coloca como ser imutável, e suas ações são determinadas pela natureza. A maneira como essas ações são apresentadas faz com que o espectador se identifique. Todas as observações, sentimentos, tomadas de decisões estão diretamente ligadas aos personagens que atuam no palco. Não permitindo observações e não transmitindo conhecimentos além daqueles que são representados de modo sugestivo

A técnica do distanciamento apresentou duas vantagens. A primeira é a de simplificar o que pretende exhibir para os espectadores, não os cansando com várias cenas idênticas. A segunda é a de manter viva a capacidade de raciocínio da platéia, que pensa imediatamente, movida pelo convite à crítica, feito por Abelardo. (Magaldi, 2004, p.68).

O diálogo que se segue entre os Abelardos, em tom de conversa, é mantido por falas cômicas:

Abelardo I: Família é coisa distinta; Prole é de proletário; (...) a família e a propriedade são duas garotas que freqüentam a mesma *garçonnière*, a mesma farra... quando o pão sobra... Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela....(p.17, 18)

Oswald, quando escreveu *O rei da vela*, estava imbuído de pensamentos críticos, segundo as quais, por meio da família se perpetua a propriedade, e por intermédio desta, a injustiça social. (Magaldi, 2004, p.69)

No início do 1º Ato, Abelardo I menciona o nome de sua Noiva, Heloísa de Lesbos. Até mesmo a escolha dos nomes é irônica: Abelardo e Heloísa são dois famosos amantes da Idade Média. Mas, entre os noivos de Oswald, não há idealismo: Heloísa casa-se por interesse, fato sabido por Abelardo I, que também vê vantagens na aliança. A burguesia ascendente procura um status social superior, por isso, é necessário o matrimônio com a classe aristocrática. Heloísa é membro de uma família da aristocracia rural falida, e Abelardo I, um burguês em ascensão. Este casamento é uma metáfora: com ele, Oswald simboliza a união entre essas duas classes sociais. (Andrade, 1976, p. 18)

Transcorre uma cena em que são examinadas as contas dos clientes, dando uma idéia do funcionamento do escritório. Ou se reforma ou se manda para protesto, Abelardo I

informa que é a única maneira de garantir os seus depositantes. Se não tira do outro lado, não poderia oferecer os juros que os bancos não pagam.

Abelardo I manda abrir a jaula (onde se encontram as feras acuadas pela sua agiotagem) e afirma que não fará nem mais um negócio:

Abelardo I: Rua! Nem mais um negócio! Vou fechar esta bagunça.
(p.25)

Todos, então, imploram a sua piedade. Vários devedores são mostrados gritando através de uma jaula. Estão, ali, uma mulher, uma francesa, um russo branco, um turco etc. Todas as nacionalidades, representadas no cadinho radical de São Paulo, dependuram-se no crédito aberto por Abelardo I. Depois, um reverendo fala ao telefone. Ele não quer dinheiro, mas a alma de Abelardo I. Ele pretende tratar do testamento do agiota.

Logo após, Abelardo I questiona se Abelardo II é socialista. E ele responde que é o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro. Mais um efeito anti-ilusionista, para marcar essa presença estranha. Mas o socialista não faz profissão de fé política. Declara a Abelardo I, sem rodeios, que o que deseja é sucedê-lo naquela mesa. Essa era a visão que os comunistas tinham dos socialistas, isto é, os socialistas seriam aliados dos proprietários. A idéia de que o socialismo, nos países atrasados, começa com um acordo sobre propriedade. O oportunismo atribuído por Oswald aos socialistas explicará, depois, o desfecho da peça.

Na seqüência, os dois Abelardos aparecem examinando uma proposta de Carmo Belatine, fabricante de salsichas e comprador de um terreno na Lapa. Mais uma oportunidade para tratarem de problemas sociais. Depois, Abelardo I chama a Secretária nº 3 - o número que lhe é dado define-a como objeto -, para ditar-lhe uma carta. A cena serve para apresentar a tradicional tentativa de conquista da empregada pelo patrão. Quando ela se declara noiva e fiel, resta a Abelardo I a saída grosseira:

Abelardo I: Bem! Depois, não venha fazer vales aqui, hein! Eu também sei ser fiel ao sistema da casa. Vá lá. Redija! Não. Tome nota. (p.34)

Ao sair, a secretária esbarra em Heloísa, que acaba de chegar. Ela está vestida de homem e anuncia que o casamento dos dois não há de ser um negócio como esses que ele faz com aquele bando de desesperados que estavam no escritório. Abelardo chama de

ingratos seus devedores e afirma que o trata assim, depois de ter lhes dado tantas ilusões e matado sua fome, para poder comprar uma ilha para Heloísa:

Abelardo I: Para te dar uma ilha. Uma ilha para você só!(p.36).

Oswald usa elementos que só seriam descobertos posteriormente pela dramaturgia brasileira. Um deles é rompimento com a ilusão teatral, como fez Brecht. Por exemplo, logo após a saída do cliente, Abelardo I afirma "[...] esta cena basta para nos identificar perante o público".(p.17). A peça recusa-se, portanto, a cair no ilusionismo teatral. Os personagens representam estágios de uma sociedade, não necessitando de diferentes nomes, desde que ocupem a mesma função. É o caso de Abelardo I e Abelardo II, ambos representantes de um setor da burguesia nacional. As figuras em cena caracterizam-se como anti-heróis, expressões negativas de um mundo decadente. O texto é cheio de sarcasmos traduzidos em uma linguagem rica e brilhante, que fornece uma porção de significados

Abelardo II anuncia a presença de um intelectual que deseja fazer a biografia ilustrada de Abelardo I. Oswald representa a relação entre os intelectuais e artistas com o poder. Para Oswald, ou o artista aceita seu compromisso social ou, como Pinote, decide servir à burguesia.

O intelectual Pinote entra e logo é desarmado. É questionado se queria cometer um atentado ou se era um revoltado. Pinote responde que não, e informa que a arma era inofensiva. O visitante se define:

Pinote: Eu sou biógrafo. Vivo da minha pena. Não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia...O teatro nacional virou teatro de tese.E eu confesso minha ignorância, não entendo de política. Nem quero entender... (p.38)

Pinote declara ter nojo de gente de trabalho que cheira mal. O nome Pinote, de acordo com Sábato Magaldi (2004), lembraria o de Menotti Del Picchia, que, aliás, os modernistas chamavam de Pinotti Del Micchia. Pinote cultiva os grandes homens:

Pinote: (...) pretendo fazer como Ludwig. Escrever as grandes vidas! Não há mais nobre missão sobre o planeta! Abelardo I acha que essa tarefa pode ser perigosa: (...) Imagine se o senhor escreve sobre a revolta dos marinheiros pondo em relevo o João Cândido... (p.39-40)

A revolta dos marinheiros, ou Revolta da Chibata, ocorreu em novembro de 1910, na baía de Guanabara no Rio de Janeiro. Na ocasião, cerca de dois mil marinheiros lutaram contra a aplicação de castigos físicos a eles impostos como punição. Esse foi um episódio que Oswald presenciou e é evocado nas memórias com grande admiração. (p. 93 - 98).

Assim, com clareza incisiva, Oswald expõe a situação do intelectual brasileiro em qualquer campo, reduzido à miséria por aqueles que pretendem convertê-lo em laçao, mesmo sem o conseguir:

Abelardo I: O dinheiro só é útil nas mãos dos que não tem talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons laicos, obedientes e prestimosos. É a vossa função social! (p.42)

Abelardo I irrita-se com o intelectual, que afirma ser neutro nos assuntos da política. E quando Pinote comenta que há boatos de que a revolução social está próxima, o agiota se enfurece e o expulsa. Segue Abelardo dizendo que as crianças que choram em casa, as mulheres lamentosas, fracas, famintas são suas armas.

Abelardo I: Só com a miséria eles passarão a nosso inteiro e dedicado serviço! E teremos louvores, palmas e garantias. Eles defenderão as minhas posições e tua ilha, meu amor! (p.44)

Oswald deixa claro que o poder dos burgueses vem da miséria dos proletários. Com a saída do intelectual, um diálogo entre Abelardo I e Heloísa volta a situá-los como elementos das classes abastadas, que vivem da exploração do trabalho das classes desprovidas economicamente. Heloísa sem nenhum romantismo, conclui que, enfim, está negociada como uma mercadoria valiosa. Estimulado por sua noiva, Abelardo I se desnuda:

Abelardo I: (...) Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados...(p.46)

Abelardo I: Com muita honra o rei da vela miserável dos agonizantes. O rei da vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em crianças pensando nas histórias das negras velhas... (p.47)

Heloísa evoca, em sonho, a suntuosidade familiar, sem omitir as duas filhas viciadas e os dois filhos tarados do coronel Belarmino (seu pai). Segundo ela, ele ia à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram à crise. Assim, os velhos senhores da terra deram lugar aos novos senhores da terra. No entanto Heloísa ressalta que todos argumentam que a época dos senhores e dos latifúndios acabara, mas Abelardo retruca e afirma que o caso dele prova o contrário. E aproveita a oportunidade para enunciar uma das leis do capitalismo, encontrável nos manuais de economia:

Heloísa de Lesbos: (...) Dentro do capitalismo, a pequena propriedade seguirá o destino da ação isolada nas sociedades anônimas. O possuidor de uma é um mito econômico. Senhora minha noiva, a concentração do capital é um fenômeno que eu apalpo com minhas mãos. Sob a lei da concorrência, os fortes comerão sempre os fracos. Desse modo é que os latifúndios paulistas se reconstituem sob novos proprietários. (p.49)

Continua, esclarecendo que a concentração do capital é um fenômeno que apalpa com suas mãos. Sob a lei da concorrência, os fortes comerão sempre os fracos. Heloísa, com uma pitada de ironia, revelada pelo próprio Abelardo I, observa o trabalho do noivo como formidável. Abelardo I logo refere que aquilo representa a felicidade da noiva e novamente deixa clara a relação entre burguês e proletário no regime capitalista:

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.(p.49)

Heloísa questiona Abelardo sobre algum temor, e ele responde que os ingleses e americanos temem por eles. Segundo ele, estamos ligados ao regime deles. Devemos tudo, hipotecamos, inclusive, elementos de nossa natureza. Abelardo I mostra que compreende ser um simples feitor do capital estrangeiro: “ Um laico se quiserem!” .(Andrade, 1976, p.50)

Em seguida, Abelardo I prepara-se para a chegada do representante do capital estrangeiro, Mr. Jones. Com esta última personagem, Oswald completa o quadro das

personagens que representam o país: a aristocracia rural (Heloísa), que se une à burguesia nacional (Abelardo I), para melhor servir ao capital internacional (Mr. Jones).

Abelardo I pede que Heloísa saia, mas que o americano a veja, ela está linda. Segundo Sábato Magaldi (2004), a rubrica envolve um exagero muito significativo: Abelardo I curva-se até o chão diante da porta aberta, pela qual entrará Mister Jones (credor de Abelardo I). Fecha-se, assim, o ciclo de idéias que criticam a sociedade paulista do final do século XX, a qual Oswald pretendeu desenvolver e, com ele, o primeiro ato.

Vários críticos concordam em destacar que *O rei da vela* tem uma nitidez didática só alcançada por dramaturgos experientes. Desde o diálogo inicial com o Cliente, em que Abelardo I manda fuzilá-lo, até a subserviência completa dele ante o Americano, desenhasse o sistema em que opera *O rei da vela*. Por isso, a ação se passa no escritório de usura. Uma idéia ganha corpo e é enriquecida, paulatinamente, por meio dos quadros ilustrativos, sem que haja preocupação de organizar as personagens, em conflito dramático, pelo método do teatro realista. O mundo da peça se objetiva com os diálogos dos personagens. A técnica é do desfile, em que, terminado o papel ilustrativo de uma figura, surge outra, para acrescentar nova dimensão ao entrecho. Utilizando-se deste esquema as cenas justificam por si mesmas e não estão umas em função de outras. Pela justaposição de quadros aparentemente soltos, Oswald consegue um efeito cumulativo, que define aos poucos a personalidade inteira de seu protagonista. (Magaldi, 2004, p. 74-75)

O segundo ato situa-se num momento de lazer, uma ilha tropical na baía de Guanabara. Vê-se um mastro com bandeira americana, homenagem a Mister Jones e, ao mesmo tempo símbolo da sua soberania. Na rubrica, Oswald escreve que:

(...) os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. (p.55)

Aparecem, inicialmente, Heloísa e o americano em “franca camaradagem sexual” na escada. Depois, Totó Fruta-do-Conde, Dona Poloca e João dos Divãs. Em seguida, o Coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Há um desfile de personagens que apenas passam e saem. Exceto D. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas, em maiô de Copacabana, e Abelardo I, com calças cor de ovo e camiseta esportiva. Eles permanecem em cena. No diálogo, Abelardo I busca seduzir a futura sogra:

Abelardo I: Os meus galanteios são sinceros... senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim, com esse maiô jararaca! Qual é o santo que resiste? (p.57)

Em seguida, entra Totó lamentando-se: “Eu sou mesmo fracassada!”. (Andrade, 1976, p.59) Isso porque Godofredo, seu amigo, quebrou a amizade de quatro anos. Logo após, Totó informa que pescará nos penhascos, mas Abelardo I o adverte dos bagres da praia, então, Totó, fazendo festas, responde: “Deus te ouça!”. Dona Cesarina questiona Abelardo I se ele não sente ciúmes do americano. Mas o burguês não perde tempo com ciúmes.

Entra Dona Polaca, irmã do Coronel Belarmino, e surpreende futuros genro e sogra: (...) Que lindo par...” (Andrade, 1976, p.63). Abelardo I justifica-se, e D.Cesarina pede licença e comunica que vai fazer um rabigalos (tradução de *cocktail*, feita pela academia brasileira de letras). Oswald caricatura Dona Polaca como uma mulher que está presa às convenções sociais, que defende seu ponto de vista de tradição e família, mas é amiga de Abelardo I em segredo. Em público, não pode dar confiança a um novo-rico, a um arrivista.

Heloísa, ao chegar, acusa Abelardo:

Heloísa de Lesbos: Outro flerte! Ontem era a mamãe!. Hoje Tia Poloca. Quantos chifres você me pões por hora, Abelardo? (p.67)

Rindo, Abelardo e Heloisa sentam-se. Ele justifica-se explicando que chifre em família não conta. Ela retruca: “Contando que você não me engane com o Totó!”. Joana, vulgo João dos divãs, irmã de Heloisa, queixa-se que Totó já lhe tomou alguns pretendentes. Totó já está com interesse no Americano, comenta João. Mas, segundo Joana, Mister Jones gosta é do Chofer.

A confusão total pode ser percebida, e Oswald, ficcionista de esquerda, busca por meio dos desvios sexuais dos personagens, criticar a classe burguesa e satirizar a decadência da aristocracia rural. A entrada do Coronel Belarmino para o meio da burguesia tem um sentido irônico, pois se alheou da realidade e suspira por um mundo inexistente. Ele se sente consolado por ver o Rio de Janeiro e o Cristo redentor. Abelardo acha que o Cristo do corcovado deveria estar mais próximo.

Dona Poloca anuncia a chegada de Perdigoto, outro irmão de Heloísa, todo de soldado. Joana qualifica-o de “fascista indecente”. Depois, sobre Abelardo I, numa frase de duplo sentido, em que a alusão fática está presente, Joana explica:

Joana: Não quero saber. A vela dele é que nos salvou.(p.75)

No dia seguinte, chegam os convidados. Entre eles, uma polaca, tomada por francesa, hoje “um pilar da sociedade”, pertencente também à Convenção Eleitoral Feminina e provável deputada pelo partido católico. (Andrade, 1976, p.79)

Heloísa questiona Mr. Jones por que é que o Brasil não paga as dívidas com o café que está queimando. E o americano responde que o Brasil precisa de aviões e armas para trocar por café. Abelardo I concorda com a idéia de trocar café por armamentos. O Brasil precisa preparar-se para a guerra, qualquer guerra, externa ou interna e contra qualquer um. Para ele, é preciso dar emprego aos desocupados. Distrai o povo.

Em meio ao diálogo, Joana se despede. Depois, vem Totó, nervoso. Um peixe enorme lhe levou tudo. Finalmente, aparece Perdigoto, irmão de Heloísa. Com ele, Oswald completa a pintura dos quatro irmãos cheios de vícios e taras. Ele usou a técnica da concentração, para tornar mais sugestiva a idéia de decadência da velha família aristocrática. Perdigoto tem uma carga de crítica mais severa, afinal, ele pertence ao terreno político. Ele propõe um negócio a Abelardo I. O plano dele é organizar uma “milícia patriótica”, usando camisa de cor, armas e munições, para conter os colonos “incontestáveis”. Para esta tarefa, Perdigoto pede dez contos. Abelardo I sabe que o dinheiro é para o jogo, mas não lhe parece má a idéia da milícia fascista:

Abelardo I: (...) Mas essa não é uma idéia má. Não deve ser sua. Aliás é uma cópia do que está se fazendo nos países capitalistas em desespero! (Prepara um cheque.) Pronto! Se dentro de uma semana não estiver organizada a milícia, ponho-o na cadeia! (p.90)

Depois, estão Abelardo I e Heloísa no necessário encontro dos protagonistas em cada ato. Heloísa pergunta se ele está arrependido:

Heloísa de Lesbos: Estás arrependido? Não te trago vantagens sociais? Físicas? Políticas... bancarias...(p.91)

Abelardo I, às vezes, de repente, perde a confiança, é como se o chão lhe faltasse. Mas até o mais degenerado dos irmãos de Heloísa lhe será útil. Segundo Abelardo I, o Americano deseja a união das confissões religiosas, dos partidos. Oswald faz referência ao marxismo que defendia a idéia que a religião era ópio do povo e que servia como um escudo para as classes mais abastadas, em relação às reivindicações do povo.

Abelardo I: O catolicismo declara que esta vida é um simples trânsito. De modo que os que passaram mal, trabalhando para os outros, devem se resignar. Comerão no céu... (p.93)

Abelardo I informa que sua vida enroscou na de Heloísa num momento grave, em que é preciso lutar e vencer, sem piedade, de uma maneira fascista. Ele estuda melhor a situação e acha útil aliar-se a Perdigoto e a Bensaúde (escritor):

Abelardo I: Somos parte de um todo ameaçado - o mundo capitalista. Você sabe, há um momento em que a burguesia abandona a sua velha máscara liberal. Declara-se cansada de carregar nos ombros os ideais de justiça da humanidade, as conquistas da civilização e outras besteiras! Organiza-se como classe. Politicamente. Esse momento já soou na Itália e implanta-se pouco a pouco nos países onde o proletário é fraco ou dividido... (p.94)

Diante dessa verdade Heloísa vai já brincar de jacaré com o Americano, com a aprovação de Abelardo I, que o chama de “Deus Nosso Senhor do Arame...”.(p.94)

De acordo com Sábato Magaldi (2004) a última cena do segundo ato representa a queda final da cidadela, quando D. Poloca, pilar das tradições aristocratas e virgem, com mais de setenta anos, sente-se tentada a passar uma noite com Abelardo I.

O último ato ocorre novamente no escritório de agiotagem. Abelardo I trabalhou no primeiro ato, viveu (distraiu-se) no segundo e no terceiro é a vez de morrer. Para facilidade de seus propósitos didáticos, Oswald elaborou um esquema bem simples e direto, que se impõe ao espectador pela correção exemplar. O cenário é o mesmo do primeiro ato, o escritório de usura, mas, à noite. A cena está atravancada de ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Uma maca no chão, além de uma cadeira de rodas e um rádio sobre uma mesa pequena, esses acessórios sublinham o absurdo da atividade econômica de Abelardo I.

Inicia-se com Heloísa queixando-se de uma desgraça, lastimando e prendendo com os braços as pernas de Abelardo I. Dessa vez, Abelardo I foi roubado por Abelardo II, o ladrão que foi seu empregado. Abelardo I consola Heloísa e comenta que ela se casa com o ladrão.

Abelardo I: É um ladrão de comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado! Olhe, ele roubou os cheques assinados ao portador. Operou magnificamente. Mas veja, rebentou a lâmpada ... arrombou a secretária... Deixou todos os sinais dos dedos. Para quê? Se tinha furtado a chave do cofre? É um ladrão antigo. Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa!
(p.101)

O próprio ladrão deixou a arma no lugar, percebeu que Abelardo I não teria outra saída. Ele coloca as alternativas: ou será assassinado pelos depositantes ou irá para a cadeia, mas tranquiliza Heloísa e declara que não há perigo. O revólver que tira, dissimuladamente, do bolso evitará a prisão. A noiva lhe propõe uma fuga, mas Abelardo I não quer um recomeço romântico. Só há uma solução, o seu fim, a morte no terceiro ato. Abelardo I pede a Heloísa, seu “cravo de defunto”, que lhe dê o último beijo. A cortina se fecha e ao reabrir-se o pano, Heloísa soluça sobre a maca e Abelardo I está caído na cadeira de rodas. Depois de um barulho de gazua, surge Abelardo II. Quando Abelardo II pergunta a Abelardo I por que cometeu suicídio, ele raciocina:

Abelardo I: Um homem não tem importância... A classe fica. Resiste. O poder do espiritualismo. Metempsicose social...(p.106)
(...)

Abelardo II: Quer que chame um médico?

Abelardo I: (...) para quê? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida?
(p.106)

Oswald armou, didaticamente, uma situação em que fica patente que, na engrenagem capitalista, o dinheiro passa de uma mão a outra, às vezes, de um nome ao mesmo nome. O dinheiro de Abelardo I troca de dono, mas não sai da classe. Por meio da herança e do roubo, conserva-se nas mãos fechadas dos ricos. Segue uma série de reflexões de Abelardo I em que ele desmascara o oportunismo, o procedimento da burguesia, que havia sido também o seu, por uma conduta conscientemente cínica.

Morre o homem, mas o sistema permanece. Ou seja, o sistema capitalista persistirá apesar da morte do burguês. Aqui é como se Oswald representasse uma metonímia da sociedade capitalista com Abelardo I. Antes de morrer, Abelardo I mostra-se um personagem consciente ao discutir com Abelardo II, garantindo que a burguesia está condenada e que os proletários se unirão para tomar o poder. Mas que, até que esse dia chegue, os dois, aristocracia rural e a burguesia nacional, continuarão submetidos ao poderio norte-americano, ou seja, o capital estrangeiro. Apesar de sua consciência, pede uma vela antes de morrer. Recebe uma vela das mais baratas e, falido, o Rei da Vela será enterrado em uma vala comum. A peça termina aos acordes nupciais do casamento de Abelardo II com Heloísa. O sistema de substituição, em que um cai e o outro o substitui, é a engrenagem presente na sucessão de “Abelardos”, no qual não há modificação no jogo e nas regras, um ciclo vicioso em que sempre haverá “*Good bussines!*” (p.119).

Oswald usa suas personagens para representar suas idéias a respeito da sociedade. Como é o caso da relação entre Abelardo e a família de Heloísa e O americano Mr. Jones. Faz assim, coexistirem vários planos da ficção, para quebrar a empatia que possa surgir entre o mundo representado e o mundo do espectador.

Desse modo, o desfecho (3º Ato) segue o padrão clássico, com a morte do protagonista, mas uma sátira paródica não pode ter esse final moralizante. Logo, é substituído por Abelardo II, pois, na classe burguesa, ninguém é único. Um dá continuidade ao trabalho do outro. É apenas a morte de um burguês roubado por outro burguês, vítima da engrenagem do próprio sistema. No fim, o esperado “casamento” da burguesia financeira com a aristocracia rural, oficiado pelo imperialismo norte-americano (o verdadeiro proprietário do país), para que fique sacralizada e abençoada a continuação da exportação e exclusão do povo da História.

Buscamos, neste primeiro capítulo, apresentar Oswald de Andrade como um inovador radical, interessado na ruptura, para construir uma linguagem nova. Oswald lutou por uma identidade cultural e pelo nacionalismo nos manifestos *pau-brasil* e *antropofágico*. Tais movimentos trouxeram ao debate cultural brasileiro os agudos problemas de um país culturalmente dependente e a necessidade de uma formação cultural do brasileiro.

2.2 - LEITURAS E RELEITURAS DA DRAMATURGIA DE OSWALD DE ANDRADE

Neste país de grandes narradores, mas sem tradição dramática moderna, os primeiros autores teatrais de forma internacional se distinguem pela despreocupação em face do estabelecido e pela vontade de experimentar e adaptar pesquisas experimentais. (...) O seu teatro é acolhedor como hostis suíços que recebem gente de toda parte. (Rosenfeld, 1977, p. 179)

Esse comentário de Rosenfeld acerca do teatro de Max Frish poderia, com pequenas alterações, aplicar-se à produção teatral de Oswald de Andrade.

Lúcia Helena (1985), em seu trabalho, expõe que, pelas portas largas da receptividade de Oswald à vanguarda, penetram em sua dramaturgia elementos do trabalho experimental do teatro futurista, expressionista e dadaísta, bem como encontram-se em sua obra pontos de convergência com as realizações de Maiakovski, Piscator e Brecht.

Encontramos, no teatro de Oswald, dentre os mesmos 21 pontos básicos a que obedeceu a produção teatral do futurismo, a nova concepção do espaço único e a contestação do teatro burguês. A linguagem teatral futurista procura despojar-se das obediências (o que nem sempre ocorre em Oswald), o personagem torna-se icônico e ocorre uma interpretação de conteúdos psicológicos que se agrupam numa simultaneidade, conferindo-lhe um cunho alegórico. Esse é um ponto em comum com a dramaturgia oswaldiana.

De acordo com Henri Behar, a proposta do teatro futurista

(...) é a objeção única dos conteúdos psicológicos dos quais Marinetti oferece lúcida formulação no didático término da síntese *Claro de Lua*, no qual a presença inexplicável de um senhor em cena constitui a soma das sensações experimentadas pelos outros personagens. É um procedimento catalogável como específico do teatro de vanguarda, retomando depois em Picasso ou mais difusamente no teatro de absurdo. (Behár, 1976, p.28)

Seria o caso de Hierofonte, na peça *A morta*, e de Abelardo II em *O rei da vela*. Nas peças de Oswald, a revolução cênica é um dos elementos mais rapidamente compreensíveis, residindo em sua forte iconicidade a capacidade de comunicação desses textos em geral herméticos.

Vale ressaltar que, em *O rei da vela*, tanto no cenário do escritório de usura de Abelardo I quanto na ilha paradisíaca do segundo ato, em que o burguês descansa de seus negócios enquanto faz outros, o elemento icônico provocador está presente. No escritório, juntam-se (como se fossem mercadorias de um bazar) o retrato de Gioconda, um sofá futurista e o prontuário de Abelardo. Na cena do domador chicoteando os credores, a jaula, a instrumentária de Abelardo II e o chicote são também significantes que formam um contraponto fundamental ao texto verbal. (Helena, 1985, p.106)

O experimento vanguardista de Oswald não se esgota na relação com o futurismo. Do expressionismo, nota-se em seus textos a concepção do personagem estereotipado, bem como a intenção de recuperar o palco como expressão de um “(...) mundo circense, selvagem e agitado, repleto de aventureiros prostitutas, charlatães, palhaços”. (Rosenfeld, 1977, p.112).

Como salienta Lúcia Helena (1985), quando esclarece que não é estranho à dramaturgia oswaldiana o caráter de apelo circense, de mundo em que figuras estranhas se entrelaçam e o riso é uma forma de veicular a crítica de uma sociedade em crise. As indicações cênicas, de influência futurista, mesclam-se nele desse caráter circense bem acentuado.

Os personagens fazem parte de um submundo sem qualquer vínculo naturalista com a patologia, mas com a intenção de aludir, pela negativa, os padrões burgueses de teatro até o naturalismo e destruí-los.

Para Behár (1976), do teatro surrealista, o maior traço que surge na obra teatral de Oswald é a liberação da linguagem, pois, na preocupação em produzir imagens, ele cria as mais arbitrarias conexões que irrompem por meio do poder da linguagem onírica e da explosão do humor. O traço dadaísta aparece em Oswald no teatro visto como “espetáculo provocação”, no qual se transformam as relações entre o palco e a sala de espetáculos, estabelecendo-se um fluxo de pensamento e ação entre os atores e os espectadores.

A concepção tradicional do teatro é derrubada. O espectador deve sentir-se participante, intervir, se for o caso. Ainda que das três peças – *A morta*; *O Homem e o Cavalo* e *O rei da vela* - só *O rei da vela* tenha sido encenada, existe em Oswald de Andrade uma preocupação com o movimento de provocação do público, sempre chamado a integrar o espetáculo com vista até a um julgamento de critérios morais, como é o caso de *O homem e o cavalo*.

Nesse cenário da problemática social brasileira, municida por experimentos vanguardistas, o teatro de Oswald veio transformar o painel da dramaturgia brasileira, estagnado numa linha ora melodramática herdeira dos dramalhões românticos, ora naturalista e voltada à patologia social. (Helena, 1985, p.109)

Oswald trabalha com uma concepção de que o mundo burguês se rege por um fatalismo determinista. Na própria sucessividade dos Abelardos (em *O rei da vela*), além de uma referência mordaz ao esforço feito pela burguesia de perdurar-se no poder, há também a presença do fatalismo.

Embora mantendo um diálogo com o naturalismo (até para superá-lo), a dramaturgia oswaldiana não apresenta mais o mundo de fissuras, como os naturalistas o faziam. Suas peças compõem-se de fragmentos de realidade, na qual não se evoca uma época pelos de detalhes e acúmulos de fatos, mas pelo desvendar do material reprimido.

Nesse contexto, a produção teatral de Oswald de Andrade revela duas características principais: a primeira, o desejo de não se exibir apenas como questionamento das relações inter-humanas, objetivo essencial do drama clássico, e do teatro dito “bem feito”, mas de apresentar “as determinantes sociais dessas relações”. A segunda característica é o intuito, algumas vezes, didático de suas obras, que têm o objetivo de esclarecer o público sobre a sociedade e sobre a necessidade de transformá-la. (Rosenfeld, 1977, p.150)

Oswald trabalha com o teatro anti-ilusionista, o caráter didático faz-se acompanhar da ruptura com a catarse, eliminando o pacto mágico, ilusionista, do teatro burguês, impondo-se à composição teatral novos recursos, até narrativos. Estes recursos inserem a característica de distância entre o narrador de um lado e o mundo narrado de outro, distância que não existe no drama tradicional, visto os personagens nele atuarem com plena autonomia em vez de serem projetados a partir da perspectiva do narrador (Rosenfeld, 1977, p.150). É por meio dessa estrutura que o teatro oswaldiano atinge a característica do distanciamento épico.

Na concepção tradicional do drama, realiza-se uma conciliação do ente individual e o geral. A dramaturgia brechtiana introduz uma diferença fundamental: não há mais uma verdade a ser revelada, do palco à platéia. “O palco não está mais fechado em si mesmo, em uma verdade válida para todos (...) cabe à platéia decidir afinal o sentido do que o palco apresenta” (Dort, 1977, p.327, apud Helena, 1985, p.111).

No teatro de Oswald tal característica é tão forte que a única de suas peças encenadas pelo teatro Oficina, *O rei da vela* (apenas em 1967), provocou, segundo depoimento de Fernando Peixoto, as mais apaixonadas e imprevisíveis reações do público, nas mais variadas classes sociais. Peixoto, ao solicitar auxílio ao Itamarati para as passagens que permitiriam uma temporada da peça no estrangeiro, Donatello Grieco, chefe da Divisão Cultural, negou auxílio, alegando que o espetáculo era não digno de representar nosso país, pela pornografia e exagero em pintar a realidade brasileira (Helena, 1985, p.111).

Não há dúvidas de que o teatro oswaldiano buscou novas formas de estruturação da linguagem dramática. A obra de Oswald pertence a um pequeno grupo de dramaturgos (como Jarry) que escreve para o futuro. Autores como Oswald e Alfred Jarry utilizam em suas obras recursos como: o uso da ironia e da paródia, da alusão e intertextualização, da estruturação de personagens grotescos e cômicos, ridicularização da sociedade em que vivem, dentre outros. Esses elementos, juntos, desembocam numa nova forma de expressão. E, segundo Sábato Magaldi:

(...) a dramaturgia não teria muito lugar para os percussores. (Magaldi, 2004, p.64)

Nessa linha, Oswald buscou inovar em suas construções artísticas e na dramaturgia, como posto, não foi diferente. Ele buscou as diferenças e chegou à estrutura teatral de invenção. Procurou deglutir influências nacionais e internacionais e, daí, inventar a sua estrutura teatral baseada em moldes que buscavam uma nova forma do social. Ele observou o mundo e como ele funcionava, compreendeu a estrutura da sociedade. Com isso, buscou transformar a estrutura teatral em atitude gestual. (Gardin, 1993, p.50) O teatro transformou-se em gestos.

A análise histórico-cultural da peça *O rei da vela* faz-se necessária, já que conhecendo o momento histórico em que a peça foi escrita colabora para uma melhor compreensão e interpretação da obra.

O rei da vela fixa ainda um momento econômico particular do país: o fim da economia baseada na monocultura do café, o princípio de uma industrialização lenta e sem mercado interno (exceto o da vela ...) e já agora não mais fantoches do imperialismo inglês, mas, sim, de um monstro maior, que começava a firmar suas garras na América Latina: o imperialismo norte-americano. (Fernando Peixoto, p.26, 1989)

A peça oswaldiana foi escrita em 1933, Oswald escreveu o *Rei da Vela* quando se encontrava arruinado financeiramente depois do “crack” da bolsa de valores americana, que culminou na crise mundial de 1929. Na verdade, a quebra da bolsa de valores de Nova Iorque refletiu-se no Brasil, levando à falência muitos ricos, dentre eles, o próprio Oswald. Ele retrata tal situação na peça:

As vozes: Eu tenho que fechar a fábrica! Não poderei pagar duzentos operários que ficarão sem pão! Tenha piedade! Inclua os juros no capital! Damos excelentes garantias!(p.26)

O texto (*O rei da vela*) manifesta a imensa amargura de Oswald, forçado a ser cliente de escritórios de agiotagem para equilibrar-se financeiramente, já que a crise da aristocracia rural o atingiu. Encontrando-se na miséria, Oswald passou a depender dos agiotas da zona bancária do centro de São Paulo e do penhor de suas obras de arte. Para milhões de pessoas, surgiu a necessidade de luta por alimentos, roupas, moradia. Na peça, Abelardo I separa as gavetas com os seguintes rótulos:

Malandros – Impontuais – Prontos – Protestados. Na outra divisão: Penhoras – Liquidações – Suicídios – Tangas. (p.11)

Vozes: Pelo amor de Deus! Por caridade! Eu não posso pagar o aluguel! Reforme! Vou à falência! (p.26)

Uma Voz de mulher: Ai Jesus! Não temos o que comer! Eu não saio daqui! Espero até à noite! Estou arruinada! (p.27)

O motivo da falência da aristocracia rural brasileira relaciona-se com a crise de 1929, pois o café era o principal produto produzido pelos donos de terra que o vendiam ao mercado nacional, mas que destinavam a maior parte da produção às exportações. Com a crise, o café tornou-se produto supérfluo na América do Norte e na Europa, já que havia grande necessidade entre a população de produtos mais básicos.

Abelardo I: [...] O pânico do café. Com dinheiro inglês comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro do outro! Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou... Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano. (p.46)

Os padrões sociais refletiam a crescente pobreza. As exportações de café caíram significativamente, o que aumentou o desespero social e destruiu a era dos senhores de latifúndios. Heloísa demonstra tal fato e o retrata com nostalgia:

Heloísa: Você é realista e por isso enriqueceu magicamente. Enquanto os meus, lavradores de cem anos, empobreceram em dois...(p.46)

Heloísa: No entanto, todos dizem que acabou a época dos senhores e dos latifúndios... (p.48)

Heloísa: Há dez anos... A saca de café a duzentos mil-réis! (p.49)

Algumas instituições diminuiriam drasticamente como o casamento, o divórcio e nascimento de crianças, já que eram relativamente caros. Entretanto, o número de suicídios aumentou, de acordo com que Oswald relata na peça:

Uma voz de mulher: Meu marido bebeu estircnina!(p.28)

Outra: Minha mãe tomou Lisol!(p.28)

Outra: Meu pai se jogou do viaduto!(p.28)

A dívida externa do Brasil aumentou, tornava-se a maior registrada desde o início do século XX, a industrialização dependia do capital estrangeiro, ocasionando uma fase monopolista e imperialista, fatos que a obra de Oswald não deixa de registrar:

Heloísa: Eu li num jornal que devemos só à Inglaterra trezentos milhões de libras, mas só chegaram até aqui trinta milhões...(p. 50).

Abelardo I: Os ingleses e americanos temem por nós. Estamos ligados ao destino deles. Devemos tudo, o que temos e o que não temos . Hipotecamos palmeiras... quedas de água. Cardeais!

[...] Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um laçao, se quiserem. (p.50)

Seu contato com os agiotas foi, provavelmente, a causa da caracterização de um burguês que lida com a agiotagem como o “Rei da Vela”. No 1º Ato de O rei da Vela, temos uma aula teórica e prática de como funciona o sistema financeiro no mundo moderno capitalista, mais precisamente, com a usura. Em novembro de 1930, Getúlio Vargas assumiu a Presidência da república. Foi ele quem instituiu a Lei da Usura, buscava-se proteger a economia brasileira e as propriedades dos cafeicultores dos efeitos da depressão, limitando os juros bancários por hipotecas de propriedades urbanas e rurais. Só

que, na realidade, seria difícil entre agiotas e clientes utilizá-la, segundo nos informa a conversa de Abelardo I com o Cliente:

O Cliente [...] E até agora não me utilizei da Lei contra a usura.... (p.14)

Abelardo I (Interrompendo-o brutalmente) – Ah! Meu amigo. Utilize-se dessa coisa imoral e iníqua. Se fala de lei de usura, estamos com as negociações rotas... Saia daqui!(p.14)

O Cliente Ora, seu Abelardo. O senhor me conhece. Eu sou incapaz! (p.14)

Abelardo I Não me fale nessa monstruosidade porque eu o mando executar hoje mesmo. Tomo-lhe até a roupa ouviu? A camisa do corpo. (p.14)

Oswald parece procurar vingar-se das humilhações sofridas, mostrando as relações humanas contabilizadas em dinheiro e exclusão social por falta de dinheiro. Mas a peça ultrapassa os acontecimentos pessoais da vida de Oswald, pois ele fornece, sem sutilezas, os mecanismos da engrenagem em que se baseia o esquema sócio-econômico do país.

O rei da Vela reflete as condições do Brasil na década de 1930, época da ação da peça, focalizando, em especial, São Paulo. É apresentado um amplo panorama da sociedade figurando várias classes sociais, suas relações e crises. Tal período foi marcado pela Revolução de 1930 de Getúlio Vargas, conforme fomos informados pelo Cliente:

Cliente [...] e a Revolução em 30... Foi um mau sucesso que complicou tudo... (p.13)

Com Getúlio Vargas, o programa de Aliança Liberal refletia as aspirações das elites regionais não-vinculadas ao setor cafeeiro e procurava sensibilizar as camadas médias urbanas defendendo o incentivo à produção nacional em geral e combatendo os esquemas de valorização do café. Propunha medidas de proteção aos trabalhadores, como a extensão do direito à aposentadoria, férias e regulamentação do trabalho do menor e das mulheres, itens que inquietavam uma parcela da população representada por Abelardo I.

Abelardo I: [...] O salário mínimo. As férias. Que diabo. As tais leis sociais não hão de ser só contra o capital... (p.32)

Assim, encerrava-se o período de poder agrário, e a incipiente indústria produziu uma nova classe no poder: a burguesia industrial. A sociedade dividiu-se em esquerda,

direita e centro (Partido Democrático). A oposição maior ficou por conta de comunistas e integralistas. Getúlio Vargas encerrou um capítulo da história de seu país. Os cafeicultores paulistas que, praticamente, mobilizavam o poder desde o início da República perderam sua hegemonia, tal acontecimento, retratado por Oswald, aparece no desespero de Heloísa, cujo pai era:

Heloísa: [...] Coronel Belarmino que tinha sete fazendas, aquela casa suntuosa de Higienópolis... ações, automóveis... Ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram... (p.48)

Na verdade, a partir daí, o Brasil rural e agroexportador de matéria prima dava seus primeiros passos rumo a um modelo de desenvolvimento industrial e urbano. Pela primeira vez, em 1933, as mulheres conquistaram o direito de votar. Oswald não poderia deixar de retratar tal acontecimento:

Heloísa: É da Convenção Eleitoral feminina... Capaz de ser eleita deputada pelo partido católico... (p.64)

Praticamente, todos os setores da República velha são representados de forma direta ou indireta, como a decadente - mas ainda com status - oligarquia cafeeira da família de Heloísa, os imigrantes, o proletariado urbano e rural (os devedores na jaula), a burguesia ascendente (Abelardo I e II), os intelectuais (Pinote), o arquétipo do capitalista americano (Mr. Jones). A crise de 29, o declínio da monocultura do café, a revolução de 30, a mudança do controle econômico para as mãos americanas são os motores históricos usados por Oswald na sua obra crítica.

A dramaturgia de Oswald, como já pontuado, provém da crise financeira que o abalou. Assim, a procura por recursos em escritórios de agiotas foi um laboratório de informações precisas e importantes para a constituição dramaturgic e estética de seu texto. Os elementos da sua vida real são evidenciados em suas rubricas, extraídos da situação em que vive, transportados de forma exemplar para o texto. Evidencia-se o fato na procura de Oswald a vários escritórios burgueses, além de outros fatores que o cercavam.

Sábato Magaldi (2004) esclarece que qualquer conhecedor da dramaturgia brasileira da década de 1930 não poderia compreender como Oswald de Andrade escreveu *O rei da Vela*, uma peça com características tão à frente do seu tempo. Tanto é que só foi encenada em 1967 pelo Oficina.

Na verdade, segundo Sábato Magaldi, o agiota Abelardo I é uma elaboração de três agiotas com os quais Oswald de Andrade lidava diariamente, e em sua fase mais difícil. Ele acordava de madrugada, escrevia, e às sete horas da manhã, telefonava ao filho, para começarem a peregrinação pelos escritórios de usura, que prosseguia depois do almoço.

Magaldi analisa, no livro *Dia seguinte e outros dias*, que Oswald Filho não chegou a publicar:

Outro escritório foi de um agiota curioso. Uma sala, um corredor, um balcão. Onde Oswald indica no cenário o retrato de Gioconda havia uma horrenda reprodução não me lembro de que pintor em que se via uma mulher segurando uma criança. Sob o quadro lia-se: “ser mãe é sofrer no paraíso”. Acredito que essa reprodução seja tomada por algum infeliz que teria ido pedir dinheiro emprestado e não pagou. Não me lembro do castiçal de botão que Oswald indica no cenário. Ele deve ter colocado esta peça para acentuar o aspecto irônico das suas cenas passadas ali. As caixas amontoadas, via-se cheias de fitas de chapéus no escritório de outro usuário. (...) O divã futurista estava presente em quase todos estes antros. Telefone, mostruário e outros elementos que Oswald aproveitou existem de fato em diversos desses escritórios. Quanto ao sinal de alarme, talvez exista algum, pois esse tipo de gente é sempre muito medrosa. Luigi Lorenzo, se não usava esse aparelho, em compensação tinha sempre na gaveta um cassetete pronto para qualquer eventualidade. A porta de ferro nasceu no escritório onde havia a tal reprodução na parede. Encostado ao balcão, esperando ser atendido, vejo ainda Oswald que dizia:- Está esperando a hora de soltar as feras esfomeadas para domá-las. (...) Nunca mais Oswald conseguiu se livrar dos reis das velas. Ainda no hospital das clínicas onde foi operado, ao ser levado para a sala, segui-o até a porta. Olhava angustiado: - Não se esqueça dos vencimentos. Nonê... Os vencimentos... os vencimentos... Já a porta fechada ouvi ainda essa recomendação. (Magaldi, 2004, p. 90).

Segundo Oswald Filho, um desses agiotas tinha escritório normal e, com ele, além da usura, o pai fazia negócio. Oswald elogiava-lhe também a literatura, necessitando do seu dinheiro. Tal negociante ficou com vários quadros de Oswald inclusive Picasso e Tarsila. A rotina de Oswald e Oswald Filho era sair e entrar de um escritório de usura a outro, além de terem que se esconder da polícia, pois, no governo de Getúlio Vargas, tal prática de gênero de crédito era proibida.

Oswald tem nele uma arte inovadora e própria, e isso é como se fosse um instrumento que dele se apodera. *O Rei da vela* mostra um retrato nacional sob a visão de Oswald, mas que não escamoteia nenhum dado, pelo contrário, é fiel à história e aos acontecimentos daquela época. Por conseguinte, Oswald construiu uma crítica severa e fiel das classes aristocratas e burguesas, já que seus problemas pessoais, acima assinalados,

tornaram tão agudos e perceptíveis o seu conhecimento e entendimento da crise que passava o país.

Era neófito no marxismo, Oswald só poderia utilizar um instrumento de grandes linhas, submetendo os fenômenos às generalidades, aos amplos esquemas da visão política. Ele viu de perto e “na pele” as causas que movimentavam ou paralisavam o Brasil, diante desse quadro Oswald expôs, na sua obra *O Rei da Vela*, uma realidade com muita fidelidade ao momento vivido. Com a criação da sua obra, a psicologia específica de Oswald de Andrade constituiu um assunto coletivo e não pessoal. Assim, o que procuramos não é ele mesmo como a pessoa do homem, mas a sua obra de arte. Pessoa tinha seus humores, defeitos, virtudes, mas como artista, ele era homem coletivo.

Oswald manipulava os clichês da dialética marxista, e ele o fez com o vigor de simplificação deliberada e o propósito de encontrar um esquema explicativo das grandes linhas dos acontecimentos nacionais e internacionais. *O rei da vela* configurava e desmascarava o Brasil da década de 1930, quando a direita estava em ascensão em muitos países do Ocidente. Sem a ilusão da Internacional, que Oswald ainda tinha quando escreveu a peça, vemos, hoje, com muito ceticismo, a esperança utópica de *O rei da vela*, mas a sua força crítica permanece de uma aterradora atualidade.

Não é Oswald que é tido como revolucionário, mas a sua obra. A peça *O Rei da Vela* foi encenada na década de 1960, quando se realizou o espetáculo da primeira peça que representou a ruptura dos valores clássicos no teatro. Oswald, não se pode negar, foi um revolucionário, mas suas idéias e atitudes não seriam lembradas, entretanto, se não fosse por suas obras, pois, ainda hoje, ele continua a incomodar, como se fosse um jovem revolucionário escrevendo na atualidade.

Muitas de suas descobertas estilísticas foram assimiladas pela literatura contemporânea, mas a reatualização conserva vivo o seu diálogo. As necessidades anímicas de um povo são satisfeitas na obra de Oswald e, por este motivo, a peça significa verdadeiramente para o seu autor, saiba ele ou não, mais do que seu próprio destino pessoal. Ele é apenas um instrumento de sua obra.

Vale ressaltar que não se deve esperar que o autor seja o intérprete de sua obra, sua configuração foi a tarefa suprema. A interpretação deve ser deixada aos leitores e para o futuro. Jung afirma que: “Uma obra prima é como um sonho que apesar de todas as suas evidências, nunca se interpreta a si mesmo e também nunca é unívoco” (Jung, 1985, p. 90).

Quando afirmamos que a peça de Oswald conserva vivo o seu diálogo revolucionário, percebemos que o segredo da criação artística e de sua atuação consiste nessa possibilidade de reimmergir na condição originária, pois, nesse plano, não é o indivíduo, mas o povo que vibra com as vivências, não se trata mais das causas defendidas por seu autor, mas da vida de toda uma sociedade. Por isso, a arte, é ao mesmo tempo, objetiva e impessoal, tocando nosso ser mais profundo. Desse modo, concluímos que a vida pessoal do autor não é, simplesmente, insignificante, mas ela é apenas secundária em relação ao que o artista representa como ser criador. (Jung,1985,p.93)

O rei da vela não apresenta uma teoria acabada de dependência, mas mostra como se articulam as classes sociais, a união de duas classes, o capital internacional com participação direta na economia. Sem dúvida, as temáticas da dependência e dos investimentos estrangeiros são dos assuntos mais atuais e recorrentes. Assim, podemos enfatizar como um autor é apenas um instrumento de uma obra que será reatualizada e interpretada a cada tempo e pelo leitor, no caso do teatro, pelos diversos mediadores, atores, diretores etc. Rina Signer pontua que:

Em 1936, ano anterior ao da publicação da peça *O rei da vela*, o governo desencadeara uma onda de repressão por causa da tentativa comunista (de 1935). Foi decretado o estado de emergência, os principais líderes da esquerda foram presos e implantou-se o Estado Novo, em 1937. O governo controlava e direcionava ideologicamente a produção cultural do país, através do SNT (Serviço Nacional do Teatro). Vale destacar que não só o governo representou um problema para a encenação da peça, mas também a classe intelectual não morria de amores pelo texto de Oswald, era retratada como “em cima do muro” quando o assunto pautava-se em *O rei da vela*. (Signer, 2001 p.70).

Não há, entretanto, como negar que a peça de Oswald representou uma admirável renovação no teatro brasileiro, pois, com uma linguagem rica, cheia de significados, refletiu as condições do Brasil da época e demonstrou sua vinculação a um compromisso político que se mostrava muito ingênuo. O autor, em 1937, enviou um exemplar de *O rei da vela* e *A morta* a Affonso Arinos de Mello Franco, que, em carta de 14 de outubro de 1937, teceu considerações elogiosas à pessoa do escritor e ao seu trabalho:

Li as duas peças e sou francamente de opinião que, não só são as melhores coisas que já se fizeram em teatro entre nós como (e isto é talvez o mais importante) que você, no teatro, terá encontrado um campo de eleição para a aplicação construtiva da sua inteligência literária...Dentre as peças preferi *O rei da Vela*... você se encontra, como

escritor, em toda a sua madureza. Admirável como talento, vivacidade, graça. E coragem. Li sob o ponto de vista literário, acho *O rei da vela* uma coisa absolutamente admirável, não acho tanto sob o ponto de vista político. (Boaventura, 1995, p.174)

Oswald representa, nesse contexto, um marco de ruptura no teatro brasileiro, pois traçou o desmascaramento político e social do Brasil da década de 1930. Como a dramaturgia não tinha lugar para as inovações, a peça de Oswald não comportava a apresentação. Além de conter críticas à burguesia, à oligarquia rural e às classes dirigentes, não condizia com as tradições teatrais e o gosto do público. Como salientou Sábato Magaldi (2004), o escritor queria um teatro para grandes assembléias e não para um grupo restrito de pessoas. Seria impossível encenar uma peça que era acessível a todos os públicos e que mostrava a ridicularização da velha oligarquia, que se curvava diante da Burguesia emergente, para se manter no poder após as transformações políticas da época. Naquele momento, uma direita extremada tomava o poder em grande parte dos países ocidentais, e a censura andava lado a lado com os regimes políticos desse período.

2.3 - TEATRO E ANTROPOFAGIA EM *O REI DA VELA*

David George (1985), na sua obra *O teatro Antropofágico*, analisa a peça *O rei da vela* como a primeira aplicação da metáfora antropofágica à linguagem teatral, colocando-a como sendo a mais política das obras antropofágicas. Oswald empregou a metáfora como uma arma de ataque contra as classes que se beneficiam com a dependência econômica e cultural e, por isso, sua obra constitui um poderoso elemento de conscientização. Abelardo I e suas velas são metáforas do país decadente, sem iluminação, como também é uma metáfora da figura do agiota que domina seus devedores com um chicote:

Abelardo I: [...] As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão previdente. (p.47)

Abelardo II: fá-los recuar das grades, brandindo o chicote e ameaçando com o revólver. (p.26)

O rei da vela pode ser considerado uma extensão lógica, do ponto de vista temático, do Manifesto antropofágico. Na peça, a metáfora, segundo a qual os brasileiros devoram-se

uns aos outros e são devorados pelos estrangeiros, foi colocada num contexto político e transformada no conceito de hierarquia da exploração econômica. Também é fundamental para a peça o paradoxo antropofágico de rejeitar e, ao mesmo tempo, devorar credos estéticos estrangeiros. *O rei da vela* parodia os motivos clássicos e românticos europeus, incorporando técnicas européias de vanguarda, com o objetivo de criar uma linguagem genuinamente brasileira e chegar a definir uma linguagem genuinamente brasileira e chegar a definir a realidade brasileira.

Nessa mesma linha, ao escrever teatro, Oswald de Andrade é um ‘comedor’, um ‘devorador’. Pontuando o que Gardin, 1993, (p.95) explica, Oswald absorve as tendências vanguardistas de fora, digere-as inteligentemente e constrói com astúcia um sistema de espetáculo teatral totalmente novo, rejuvenescido que não só questiona o nosso teatro tradicional, nossa cultura tradicional, mas também apresenta-nos um novo modo de “teatralizar” que, sem dúvida alguma, revolucionaria todo Teatro, bem como ofereceria subsídios para uma nova postura de toda a poética brasileira em termos de cinema, música, de espetáculo.

Como foi demonstrado no capítulo anterior desse trabalho, com o item “Os Símbolos de Oswald de Andrade”, a “Antropofagia” manifesta-se como forma de negar o comportamento do passado. O Teatro de Oswald de Andrade é, dessa forma, parte integrante da forma antropofágica de conceber o mundo, à medida que nega não apenas nossas estruturas sócio-políticas e econômicas, mas vai além, questionando as formas de comportamento e posturas em sua época. (Lacerda, 1997, p.82)

O rei da vela devora (no sentido antropofágico) toda a gama de técnicas e princípios de vanguarda. Oswald de Andrade buscou as diferenças e chegou à estrutura teatral de invenção. Procurou deglutir influências nacionais e internacionais e, daí, inventar a sua estrutura teatral baseada em moldes que buscavam uma nova forma do social. Ele observou o mundo e como ele funcionava, compreendeu a estrutura da sociedade. Com isso, pretendeu transformar a estrutura teatral em atitude gestual. (Gardin, 1993, p.50) O teatro transformou-se em gestos. Houve a tentativa de transpor tudo para a ação, todos os signos em atitude de secundidade, ação/reação.

Da observação minuciosa que Oswald fez da sociedade brasileira, ele criou, segundo Gardin, “tecnologia” própria, inventada, que permitia perceber e escrever o universo às avessas. Tudo lhe parecia passível de ser experimentado, deglutido, comido, enfim, de tornar-se matéria prima para a invenção: do texto e da vida.

Os textos oswaldianos, quase sempre, são de análise crítica. O universo está no texto e este no universo. Aclopa-se signo e universo para originarem uma nova escritura. Este processo o leva, necessariamente, ao questionamento da moral e ideologia que, como dogmas, encerram a arte em moldes preestabelecidos. Se a arte está modelada por padrões fixos, assim também está a vida e a sociedade. (Gardin,1993, p. 47)

Buscando seu jeito de fazer teatro, Oswald ‘come’ o que as vanguardas internacionais oferecem de “bom”. Na construção da peça, aparecem os traços antropofágicos, os quais comungam com atitudes radicais de transformação do significado de teatralidade e encenação. (Lacerda, 1997, p.83)

Para Carlos Gardin,1993, (p.51), de forma resumida, Oswald pretende mudar, transformar, o hábito de percepção das relações estruturais e, com isso, mudar o comportamento nas relações sociais, estéticas e morais. Oswald de Andrade canibaliza a história de Heloísa e Abelardo, que, em vez de um mito de amor eterno, torna-se um casamento por conveniência e obediência da burguesia paulista ao arquétipo capitalista americano. Um exemplo ocorre quando Abelardo I consola Heloísa.

Abelardo I: Não será preciso, meu amor. Você se casa com o ladrão...(p.100)

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

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! Olhe, ele roubou os cheques assinados ao portador. Operou magnificamente. Mas veja, rebentou a lâmpada... arrombou a secretária ... Deixou todos os sinais dos dedos. Para quê? Se tinha furtado a chave do cofre. É um ladrão antigo. Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa!(p.101)

Nesse sentido, faz-se mister destacar que tanto o teatro de Oswald quanto o de Brecht tem marcas de renovação encontradas no espetáculo expressionista⁴ que podem ser

⁴ O movimento expressionista teve início no fim do século XIX nas artes plásticas por artistas alemães, alcançou seu auge por volta de 1915 e influenciou outras artes como a literatura, a música, o teatro e o cinema. Devido às diferenças políticas, decorrentes da Iª Guerra Mundial, teve maior influência entre o povo germânico. Na França, entretanto, manifesta-se no fauvismo. Faz-se necessário esclarecer que no Brasil, não houve nenhum dramaturgo totalmente expressionista ou expressionista “puro”, mas como Oswald, muitos se valeram de procedimentos consagrados pelo expressionismo na composição de suas obras, enriquecendo e modernizando as práticas dramáticas do teatro nacional. O estudo da história do movimento expressionista surgido na Europa e de sua apropriação pelos dramaturgos brasileiros abre novas perspectivas para a análise teatral.

identificadas nas obras desses autores. Como exemplo, podemos citar no primeiro ato de *O rei da vela*, a cena em que os devedores estão aprisionados em uma jaula, enquanto o agiota Abelardo ameaça-os com um chicote de domador. Essa cena possui um nítido traço expressionista.

No entanto os dois dramaturgos não querem apenas utilizar o teatro para representar a vida. Querem ir além, procuram, por meio da linguagem teatral, observar, experimentar e criticar analiticamente a conduta humana e suas concepções visando à prospecção das práticas para situações futuras.

Tanto Oswald quanto Brecht dão por encerrada a fase do teatro como linguagem sacralizada, modalizada por meio de normas e regras estabelecidas unicamente com base em estatuto estético. Ambos se colocam frontalmente contra os princípios aristotélicos e, por conseguinte, contra o pensamento linear que vê a história como uma sucessão de fatos e a arte como reflexo dessa estrutura. Suas posturas são em busca de um teatro participante e não submisso e passivo, querem um teatro de sobressaltos e não teatro de exaltação.

Brecht e Oswald optam, enfim, pela experimentação. Não a simples experiência estatizante, mas, transgredindo as próprias leis da tradição teatral, seus valores estéticos, partindo por colocar em tubos de ensaio as relações universais, isto é, as relações humanas com a forma de percepção e concepção do universo. Não é por acaso que ambos terão como ponto central de observação e análise as relações humanas no modo de produção capitalista, em todas as suas nuances de produção de sentido.

Apesar de não ser comprovado e, para muitos, como Carlos Gardin e Sábato Magaldi, quase impossível que Oswald tivesse contato com as inovações de Brecht, também se vê muita semelhança nas duas obras. Oswald, assim como Brecht, como bom observador e insatisfeito com a situação político-social, econômica e cultural do mundo, apreende o mundo como jogo de contradições e o reproduz como forma teatral. Eles construíram estruturas que revolucionaram a encenação teatral.

O teatro antropofágico de Oswald é, em todo seu modo de ser, de construir-se e revelar-se, como estrutura móvel, um ponto de surpresa e inovação. O Teatro de Oswald é uma forma radical de conduta, que nega o comportamento passado. A antropofagia é um modo de ser radicalmente oposto à tradição cultural e social brasileira, arraigada não em valores nacionalistas e próprios, mas em imitações européias. Tal dramaturgia não nega

apenas nossa estrutura sócio-política e econômica, mas, sobretudo, nega nossa postura e comportamentos estéticos e cria um sistema teatral radicalmente oposto ao vigente até então. Assim, Oswald adota um caráter metalingüístico, crítico em relação ao teatro brasileiro tradicional, e postula uma reorganização em termos do que seja um espetáculo teatral nacional.

Em suma, Oswald de Andrade busca, com a antropofagia teatral, o nacional, deglutindo a tradição e absorvendo as estruturas da vanguarda internacional, ao representar a realidade da sociedade brasileira e exaltar a cultura e os valores tupiniquins. Tudo isso é mostrado na peça toda, quando o genro (Abelardo I) se engraça com a sogra (Dona Cesarina), com os desvios sexuais dos personagens da obra, mas apresentamos um exemplo, refere-se ao momento em que Abelardo I deixa claro à Dona Cesarina que não tem ciúmes de Heloísa com o americano, ridicularizando o ciúme, sentimento que foi o grande centro de clássicos como *Otello* de Willian Shakespeare:

Abelardo I: Mas Dona Cesarina! Eu prezo de ser um homem da minha época! A senhora quer que eu perca tempo em ter ciúmes? [...] Diga, Heloisa! Quem era aquele homem? – Eu fui lá só para dar um recado. – Foste lá! Confessa! Entraste naquela casa, naquele antro! Traíste-me, perjura! – Ah! Meu amor, que desconfiança também, que injustiça! Um homem feio daquele! Eu fui lá só por causa do recado! – Maldita! Pum! Pum! (Ri.) Oh! Oh! Ah! É isso? Essa ridicularia que divertiu e ensangüentou gerações de idiotas. É isso...O ciúme! (p.62)

Procuramos, neste capítulo, cuidar do enredo de *O rei da vela* e de suas interpretações com relação às análises históricas e culturais da peça, pontuando as vertentes que caracterizam a obra de Oswald como inovadora.

Consideramos que *O rei da vela* traduz os anseios e as expectativas de Oswald num momento em que o Brasil era dominado pelo governo conservador de Getúlio Vargas. A peça está voltada para a questão político-econômica brasileira, principalmente no que concerne ao declínio da oligarquia rural, pós revolução de 1930, e a ascensão da burguesia, mas não deixa à margem a questão cultural. Ela está presente nas críticas aos intelectuais, na representação da vela, que é símbolo de um país subdesenvolvido, e na valorização do ‘ter’ em detrimento do ‘ser’ etc.

Concluimos que a literatura dramática, nas obras de Oswald de Andrade, é capaz de revelar um país e suas contradições sociais e históricas. Além disso, *O rei da vela* estende a

metáfora antropofágica à linguagem teatral e fortalece seu componente político, ao mesmo tempo em que lança as bases de um modo novo de fazer teatro. Assim, estudar a arte teatral brasileira, sob a visão de tal autor, significa desvendar muitos segredos que rondam nossa história teatral e, principalmente, compreender os estereótipos em torno da chamada identidade nacional.

CAPÍTULO III: *O rei da vela e Ubu rei*: aproximações e comparações

3.1 – ALFRED JARRY: seu teatro e seu tempo

A produção do texto de teatro também pode ser vista, como um trabalho de intertextualidade, e esta implica a consciência do texto como absorção e transformação de textos anteriores (diacronia) e contemporâneos (sincronia). Para avaliar essa possibilidade, há que se conceituar a intertextualidade.

Segundo José João Cury, a partir do século XIX, as obras literárias sofreram transformações decorrentes das flutuações sêmicas instauradas nos discursos literários, levando a crítica a se deparar com textos cujas leituras se manifestavam polivalentes, pois o texto literário surgiu relacionado com outros textos anteriores ou contemporâneos. (Cury, 2003, p.24)

Mikhail Bakhtin (1981) teorizou esse processo de correlação entre os textos. O inter-relacionamento feito pelo autor avalia o estatuto do signo verbal, apontando a sua pluralidade semântica a partir da cadeia significante dos discursos chamados dialógicos nos romances de Dostoievski. Analisa ele:

Ao tomarmos conhecimento da vasta literatura sobre Dostoievski, temos a impressão de tratar-se não de um autor e artista, que escreve romances e novelas, mas de toda uma série de discursos filosóficos de vários autores e pensadores: Raskólnikov, Míchken, Stavróguin {...}. Para o pensamento crítico-literário, a obra de Dostoievski se decompôs em várias teorias filosóficas autônomas. Mutuamente contraditórias, que são defendidas pelos heróis dostoievkianos (Bakhtin, 1981, p.59)

Grosso modo, pode-se definir intertextualidade como sendo um diálogo entre textos, diálogo que promove escrituras capazes de deflagrar outras reelaborações. Essa relação de textos leva autores a repensá-los e a dialogar com eles, a procurar, nas fissuras dos signos, os elementos detectáveis entre o sujeito da escritura, o destinatário e os textos externos. O fenômeno da intertextualidade engloba as relações do texto com o sujeito, o inconsciente com idéias concretas, produzindo novos textos pela confrontação, que se manifesta como gerador de ambigüidades, ambivalências e significâncias (Cury, 2003, p.24).

A prática intertextual é sempre social. O homem como ser social, acaba assimilando, deglutindo e transformando dialeticamente o seu consumo em insumo para novas realizações. Essas transformações, resultado de um processo relacional, ocorrem de maneira mais recalcitrante em uns que em outros. Trata-se de ato de antropofagia cultural, muitas vezes, sem que o próprio aglutinador se dê conta, pois a sua evolução se faz como determinação imperiosa do homem, provocando, num certo estágio da vida, coincidências com outros autores. (Cury, 2003, p.25)

A intertextualidade iria caracterizar a produção oswaldiana, ou seja, o homem integrado no seu tempo, síntese dinâmica do passado e do presente, uma vetorização para o futuro. Alfred Jarry, nesse sentido, exerceu grande influência nas obras de Oswald de Andrade, assim como iriam estruturar a perspectiva antropofágica de Oswald de Andrade: socialismo, anarquismo, marxismo, futurismo, cubismo etc.

Neste prisma, toda e qualquer obra estrutura-se, frequentemente, fundamentada em de outros textos, segundo um processo de apropriação, assimilação, paródia, alusão, citação e referência. Assim, encontramos, o tempo todo, réplicas ou palavras que parecem um eco de trechos de diferentes obras de outros escritores. A argumentação indireta ocorre pela ironia e humor, o que resulta num terceiro texto que funde os anteriores com a finalidade de denúncia e crítica à tirania e à ganância, atualizando as representações dos textos parodiados, que deixam de ser características de um determinado momento ou de uma determinada cultura. É assim que a forma das obras multiplica as funções de compreensão e representação do mundo, com a utilização de diferentes textos.

As análises de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, e de *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, apresentam-nos uma aproximação dos reis (Abelardo I e Ubu_rei), verificando que Oswald elaborou um texto nacional de inspiração francesa.

Como já pontuamos neste trabalho, a literatura francesa é um das fontes da vanguarda brasileira. Oswald, em particular, colheu as informações necessárias à sua obra, não apenas em visão afrancesada, mas também em sua viagem à Paris.

O século XIX revelou uma profusão de escolas literárias e estilos, fatos políticos, científicos, sociais, que Jarry estudou atentamente e assimilou para realizar a sua obra, reformulando a linguagem para acompanhar as mudanças da época. Tais aspectos de Jarry estão registrados em Oswald tanto na construção dos personagens, quanto na estrutura do texto e na atuação dos atores, cada qual no seu mundo e na sua época, o que acontece também com o lado biográfico, histórico e social dos autores e das obras, que são bem

próximos, devido à peculiaridade do período, marcado por grandes transformações científicas, tecnológicas e artísticas.

Os dois autores desprezam as delongas e todos os processos do realismo, estabelecendo um jogo intertextual com referências que lançam o leitor/espectador num jogo de escândalos e de lembranças pessoais, de modo consciente e reconhecido como tal nas referências paródicas. (Signer, 2001, p.2)

A esse respeito bem frisou Sábato Magaldi, para quem *Ubu rei* trouxe um grito explosivo contra o convencionalismo, a rebeldia dos inconformados com os ditames e regras do bom costume. Rompendo de imediato qualquer possibilidade de compromisso com os bem-pensantes. Alfred Jarry (1873-1907) iniciou o texto com as cinco letras da interjeição comum, às quais acrescentou um “r” sonoro, fantástico, também sinal de protesto contra a grafia rotineira. Citemos, então:

Pai Ubu: Merdra! (Jarry, p.11)

Jarry compôs o texto aos quinze anos de idade, como brincadeira escolar, destinada a ridicularizar um professor. Mas Jarry não chegaria a uma simbolização universal se outros elementos não tivessem enriquecido sua trama.

Oswald e Jarry possuem singularidades que não se encaixam nas características gerais de sua época, nem se resumem às obras produzidas, uma vez que foram também os mentores intelectuais de movimentos de vanguarda posteriores. As peças surgem a partir de uma ruptura estilística, retórica, temática e, principalmente, da forma.

De acordo com Magaldi:

Espanta observar que Oswald, em 1933, tivesse tamanha consciência dos procedimentos de vanguarda, a partir do vínculo intertextual com *Ubu rei*, de Jarry. Dentro do incrível acervo de mitos recebidos, talvez só caiba, efetivamente, a paródia. Se Abelardo I, na falta de censura, no cinismo gritante, na lucidez de autoproclamar-se personagem de Freud, se apresenta às criações do expressionismo, deriva da mesma escola a jaula do cenário do primeiro ato e o figurino de domador de feras de Abelardo II. (Magaldi, 1994: p.11)

Não se pode ignorar que a vida e a obra dos autores aqui estudados se desenvolvem em meio às graves crises sociais e políticas do final do século XIX e começo do XX, que

também se notabilizaram por um grande desenvolvimento econômico, baseado no progresso científico e tecnológico e por muitas guerras. Além disso, houve uma grande efervescência no mundo das artes, que Jarry degustou até os sete primeiros anos do século XX, e Oswald apreciou integralmente.

Oswald de Andrade e Alfred Jarry eram participantes e mantinham-se informados dos fatos que ocorriam no mundo em que viviam. A referência a esses fatos é constante nas respectivas peças, estabelecendo uma relação de causa-efeito entre a situação da sociedade e da literatura, além de se inserirem de forma original nas duas peças. Os autores e suas personagens fundem-se com as crises nacionais e esse engajamento leva à discussão e denúncia dos problemas sociais, à militância e ao combate em prol da reforma e revolução da realidade. (Signer, 2001, p.8)

Tanto um quanto outro eram de famílias abastadas, receberam educação escolar tradicional, circulavam pelos meios burgueses, o que lhes permitiu conhecer de perto seu funcionamento, mas ambos passaram por dificuldades financeiras. Assim, a característica básica de suas posturas é a transgressão aos valores instituídos.

Oswald e Jarry fizeram de suas peças maneiras de ridicularizar a sociedade dividida em classes econômicas e sociais injustas, e por ter valor de mola propulsora da evolução literária: que absorve o velho para organizar o novo. Revelam uma sociedade contraditória e desigual, traduzindo um anseio por mudanças.

Rina Signer ensina-nos que Jarry procura a crítica pela forma, por ser um artifício que não é restrito às circunstâncias temporais e sociais, resultando em uma paródia sarcástica do poder político e econômico, para recuperar a identidade dos homens, para além das projeções e cobiças. E é exatamente neste ponto que Oswald se baseia para construir *O rei da vela*. Dessa maneira, a paródia se converte no elemento estruturador das peças, que lhes confere originalidade ao reescrever o momento histórico e a própria dramaturgia. (Signer, 2001, p.77).

Tais artistas desencadearam uma ruptura teatral, projetaram tendências à frente de seu tempo, entretanto não tiveram em vida um reconhecimento merecido de suas peças teatrais. Sábado Magaldi salienta:

Oswald, que observou o maior rigor estético na criação de seu teatro, não o queria para as pequenas assembléias. O coração grande e generoso, de que nasceram as Três peças em português, sonhava com a comunhão de um público de estádio. Tudo isso estava em dissonância com a mediocridade teatral do tempo em que ele escreveu. Não lhes foram

dadas amplas nem as pequenas platéias. Oswald teve que se contentar com a publicação em livro - espera para dias melhores. (...) Dessa forma, a dramaturgia não teria muito lugar para os precursores. Se esse raciocínio é correto para a maioria dos gênios, ele deixa de lado, até certo ponto, um Eurípedes, mais bem compreendido pelas gerações posteriores; no século XIX, um Büchner e um Musset, que só alcançaram voga muito depois da morte; e mesmo um Jarry, que só teve *Ubu rei* verdadeiramente valorizado pelos vanguardistas do século XX. (Magaldi, 2004, p.64).

Isso se deve ao que eles propuseram, ou seja, eles estruturaram uma quebra dos padrões lógicos, éticos e religiosos, que ofereciam a imagem tradicional de um mundo ordenado e claro, e algo assim não é imediatamente aceito pelos padrões tradicionais de uma dada época.

Jarry, assim como Oswald, nasceu em meio a grandes transformações sociais na sociedade em que vivia. Três anos (1870) antes de ele nascer, acabava o Segundo Império na França. No Segundo Império, houve prosperidade material, pelo desenvolvimento da indústria e do comércio, mas também por uma política exterior que terminou com a guerra franco-prussiana, um verdadeiro desastre francês. Na peça *Ubu Rei*, o autor faz referência à Alemanha:

Pai Ubu: Mar bravio e inospitável que banha um país chamado Alemanha, assim chamado porque os habitantes desse país são todos primos “germãos” (Jarry, p.143)

A derrota francesa na guerra franco-prussiana acirrou as contradições de classes entre proletariado e burguesia. Houve muito empenho do governo reacionário de Thiers para que os gastos da guerra perdida recaíssem sobre o setor mais pobre da população, originando um poderoso movimento das forças democráticas, e a consequência direta da intensificação desse conflito foi a Comuna de Paris. Em 18 de março de 1871, um governo popular, organizado pelas massas parisienses, introduziu a primeira ditadura do proletariado na história: a Comuna de Paris. A Comuna não teve êxito, a duração foi de setenta e dois dias. Apesar da evidente disposição de resistência do povo parisiense, a Assembléia de Versalhes assinou a paz com os alemães, e Guilherme I (soberano alemão) foi coroado imperador do Segundo Reich. Na verdade, a Comuna de Paris foi um resultado de luta de classes entre os operários parisienses e internacionais e a burguesia. Jarry assinala na peça tal período:

Pai Ubu: (Reagindo) Toma! Polaco, beberrão, bastardo, hussardo, tártaro, pau-mandado, falso, espião, saboiano, comunístóide! (communard no original). (Jarry, p.136).

Depois, iniciou-se a Terceira República que se mostrou, inicialmente, conservadora com uma tentativa de restaurar a monarquia, o que obrigou a Assembléia Nacional a dotar a França de leis constitucionais (1875), cuja aplicação favoreceu os republicanos.

Foi nesse período conturbado, motivado por transformações e por revanche, culminando na 1ª Guerra Mundial que em 1873, em Laval, nasceu Alfred Jarry. Seu pai era negociante de tecidos e sua mãe filha de um juiz de paz de nobre linhagem bretã, proprietário de varias casas em Laval, cidade natal de Alfred. O pai, que era alcoólatra, sofreu uma derrocada financeira, sua mãe, Caroline Jarry, mudou-se para Saint-Brieuc, onde o seu pai tinha se aposentado como juiz e dava aulas de legislação no Liceu.

Alfred Jarry foi homem baixinho, vigoroso como seus antepassados paternos, ciclista apaixonado, esgrimidor hábil, pescador à linha, apenas os olhos profundos desmentiram a aparência de um desportista despreocupado. Como todos os grandes humoristas, como Molière, como Swift, como Gogol, foi homem triste.

Desde muito cedo, Jarry criou peças de teatro que encenava com marionetes, com colegas de escola. Aos 12 anos, Alfred iniciou sua produção de comédias em verso e prosa, reunidas num volume que ele chamaria, posteriormente, de *Ontogénie* e que seria encontrado apenas em 1947. Sua produção infantil estendeu-se de 1885 até 1888.

Tinha uma inteligência aguçada e um comportamento completamente anárquico, mas era um aluno brilhante, que ganhava premiações escolares e obtinha lugar de destaque nos estudos.

Em outubro de 1890, quando chegou a Paris com sua mãe, o Simbolismo era a escola literária do momento em poesia, enquanto, em prosa, quem ditava as regras era o Naturalismo à maneira de Zola. Jarry aproveitou as experiências dos seus dois anos de serviço obrigatório em Laval para escrever romance *Lês Jours et Les Nuits* ao estilo naturalista de Zola, quadro repugnante de gente brutalizada, dir-se-ia, bestializada e estupidificada pelo treinamento militar.

Mostrou e descreveu a reação dos indivíduos em relação ao meio em que viviam, com a mesma obsessão naturalista pela perversão, pelos baixos instintos e pelos seres degenerados.

Sabe-se que a literatura organizava-se em consonância com valores tidos como indiscutíveis até meados do século XIX, mesmo quando se promovia a estranheza do mundo. Mais tarde, as formas, tentando fazer oposição às imagens, intensificaram sua tendência à ambigüidade, passando a falar da vida, não por meio das relações imagem-realidade, mas em função de extensões mais amplas do discurso, tais como a descontinuidade, a incerteza, a imprevisibilidade, o inacabado, a dissonância. A tecnologia é o principal agente dessa mutação rápida no mundo, o que é desagradável para os que adotam uma atitude conservadora, apesar de ser por meio dos valores culturais do passado que se pode passar para o futuro.

Nesse período, os intelectuais participavam de comícios, envolvendo-se em disputas em bares e cafés. Sustentavam opiniões vagamente esquerdistas, baseadas na piedade pelos pobres, simpatia pelos oprimidos, um desejo de paz; se o socialismo “acontecesse”, seria aceito de bom grado. Acreditavam que o mundo estava dividido em duas partes: a burguesia e o proletariado.

Enquanto isso, Jarry, entrou no mundo da literatura pela via dos concursos jornalísticos, ganhando vários concursos literários.

Em 1894, foram fundadas em Limoges a Confederação Geral do Trabalho e as Bolsas de Trabalho. A primeira data de 1887, e as segundas tornaram-se muito populares por se ocuparem de postos de trabalho, fundos de auxílio e educação, encarnando a autonomia do movimento operário diante dos partidos políticos de esquerda ou de direita. Assim, a existência do povo e de suas necessidades e aspirações tornaram-se presentes no cenário nacional. O movimento operário se organizava paralelamente a um movimento anarquista teórico e intelectual.

Em 1890, a convenção franco-inglesa reconheceu os direitos da França em Madagascar (que acabou se converteu em colônia da França em 1896) e no Saara e os direitos da Inglaterra nas regiões delimitadas pelo Níger e pelo Tchad. Em *Ubu Rei*, há referência ao colonialismo francês:

Mãe Ubu: Seu bando de árabes, que mais vocês querem? (Jarry, p.34).

Burgrelau: (batendo nele): Toma frouxo, patife. Sacripantas, traidor, muçulmano! (Jarry, p.136).

Em 1894, veio a ser amigo de Alfred Vallette, diretor do *Mercure de France* e de sua mulher, Rachilde, a única mulher que Jarry admitiu na sua vida. Fazia-lhes confidências, contando seu modo de ser e de viver, suas preocupações de escritor,

divertindo-se em escandalizá-la com propostas e brincadeiras ousadas. Os Vallettes foram, nos momentos mais difíceis da vida de Jarry, o porto seguro, fosse no papel de editores, amigos ou hospedando-o.

Rachilde lançou, em 1928, um livro sobre Jarry que se tornou um best-seller (15 edições). Com o título de *Lê Surmâle dès Lettres*, ela depreciou o homem e o escritor, centrando seu foco em histórias pitorescas (sem verificar se eram verdadeiras) e fofocas. Considerava Jarry o representante de uma literatura, de uma arte e de um comportamento que levaram a França e sua cultura à decadência, apesar de, às vezes, imitá-lo.

Nesse mesmo ano, Jarry teve de prestar serviço militar em Laval, mas acabou sendo reformado e hospitalizado por apresentar litíase biliar crônica. Ao ser liberado, ele e sua irmã liquidaram os bens imobiliários de sua família. Começou, então, a dilapidar seu patrimônio com a revista *Perhindérion*, cujas gravuras demandavam um alto investimento em tipografia, pois mandou fundir caracteres do século XV. Depois de dois números, tanto a revista quanto o dinheiro tiveram fim.

A peça *Ubu Rei* foi escrita quando Jarry tinha 15 anos, ou seja, em 1888. Uma peça anárquica e alheia a todas as várias regras de sua época. O personagem central é *Ubu Rei*, um tipo ridículo e repulsivo que se tornara rei da Polônia e simbolizava a estupidez e avaréza da burguesia. Jarry inspirou-se nos trejeitos de um de seus professores. *Ubu Rei* revolucionou a criação teatral, trazendo liberdade, imaginação e brincadeira, e Jarry passou a ser chamado de *Ubu* por seus admiradores.

Se alguém pretendesse fixar a data do início do teatro de vanguarda, provavelmente, seria 10 de dezembro de 1896, com a estréia de *Ubu Rei*, com música de Claude Terrasse, direção de Lugné-Poe. Foi distribuído o programa da peça aos espectadores, em formato de brochura, com a apresentação de Jarry e, antes da representação, o autor fez uma conferência.

Nenhum movimento teatral da época consegue se reconhecer nessa obra sem classificação. Desde a primeira palavra, o público não sabia se caía na risada ou se indignava com o horror, pois *Ubu* pode ser qualquer um de nós, ao sermos dominados pelos instintos normalmente reprimidos pela civilização, religião, educação ou pelo medo da polícia.

Alfred Jarry manifestou certo cansaço diante de todos os livros e resolveu enveredar pela cultura popular, por meio de aspectos da sua tradição, introduzindo imagens do corpo, vocabulário de rua, inversão dos valores tradicionais, sacralização do riso,

retórica ao contrário (com a farsa e o pastiche). É o mundo às avessas, recheado de políticos sem ideais. É o poder que ele ridiculariza, um mundo no qual os escândalos financeiros se multiplicam. Como em 1892, com o caso da quebra financeira da Companhia do Panamá, que revelou os interesses particulares dos homens do poder, levando ao questionamento do regime e despertando, nos eleitores de esquerda, a desconfiança quanto à rápida ascensão de políticos.

No ano de 1887, Jarry foi aceito como membro estagiário da Sociedade dos autores e compositores dramáticos. Nesse mesmo ano, o artigo, “Questions de Théâtre” foi publicado pela *Revue Blanche*, como resposta de Jarry às críticas da estréia de *Ubu Rei*, e o *Mercur de France* publicou a conferência feita antes da apresentação da peça.

Em 1906, Jarry se encontrava sem qualquer renda e precisando de dinheiro para sobreviver. Diante disso, alguns amigos prontificaram-se a apresentar *Ubu Rei* para arrecadar alguma renda.

Nesse período, com uma precária situação financeira, Jarry tinha dívidas com a todo o tipo de gente. Os amigos davam-lhe dinheiro, mas os débitos eram grandes, ele devia desde o aluguel até o vendedor de vinhos. Tudo isso, dificultava muito a vida do autor que não mantinha uma rotina saudável, bebendo cerca de 10 vinhos por dia.

Faleceu em 1º de novembro de 1907, aos 34 anos, com meningite tuberculosa. Morreu na mais completa miséria, vítima do absinto – sua “erva santa”-, do éter, da fome e do frio. Agitado, frenético, irrequieto, em permanente tensão na sua atitude de desafio, tinha a fama de ser tão convencional quanto suas obras.

Durante muito tempo, a historiografia literária oficial não se dignou de tomar conhecimento da existência de Alfred Jarry. Mas, depois do surrealismo, já não foi possível ignorá-lo.

Ubu Rei, assim como *O Rei da Vela*, tem a capacidade de ser atual e presente. Cada representação, passada, presente ou futura de *Ubu Rei* é um protesto dos alunos e ex-alunos de Ubu contra todos os Ubus deste mundo.

3.2 – *UBU REI*

A peça *Ubu Rei* é sobre toda forma de poder, sobretudo, o pequeno poder. É a representação do poder do professor sobre os alunos, da mulher sobre o homem, mas também do rei sobre os súbditos, do homem sobre o homem e da cobiça sobre todos eles. Ubu é um retrato cômico da gulodice, com cenas enfatizando o desejo descontrolado de comer, aliado à vontade frenética de conseguir riquezas e poder. Relata as peripécias vividas pelo casal pai Ubu e Mãe Ubu em torno da usurpação do trono e das riquezas da Polônia. Pai Ubu monta um esquema com alguns indivíduos para matar o rei Venceslau e sua família, tal idéia foi dada por Mãe Ubu, que, já no início da peça, se revela muito gananciosa.

O primeiro ato, dividido em oito cenas, relata as peripécias para matar o rei Venceslau. O segundo ato, dividido em sete cenas, demonstra o sucesso na empreitada, apesar da fuga de Bugrelau, um dos filhos de Venceslau. O terceiro ato, dividido em oito cenas, apresenta o ávido exército pelo poder, os preparativos para a volta ao trono do legítimo herdeiro ajudado pelo Czar da Rússia (uma alusão à aliança franco-russa e ao despotismo do Czar Nicolau II quanto à anexação de parte da Polônia, que se tornou “Lugar Nenhum”). No quarto ato, que é dividido em sete cenas, desencadeia-se a revolta na Polônia e a batalha entre a armada polonesa de Ubu e a armada russa do Czar. Derrotado, Ubu foge. Reencontra Mãe Ubu no quinto ato e briga com ela, mas eles se aliam diante do último ataque de Burgrelau. O casal consegue escapar e acaba num navio, rumo à França, planejando continuar com seu estilo básico, num ideal final feliz.

Alfred Jarry utilizou personagens históricas na peça, questionando o modelo histórico sobre o qual se estabelecem. Há relatos das aventuras de Rabelais, Shakespeare, Molière e os Cervantes. Para verificarmos como Jarry transformou as personagens históricas citadas, daremos um exemplo. Stanislaw Leczinski, na vida real, tinha sido um rei eleito na Polônia. Depois de ser destituído, refugiou-se na França, onde se tornou duque de Lorraine e sogro de Luís XV. Além de ser covarde e submisso à esposa francesa, provocou inúmeras revoltas entre os súbditos. Na peça, inverte-se seu papel: ele é o mais velho dos camponeses e, como tal, seu representante. Conforme somos informados pelo diálogo com pai Ubu, ele não é nada frouxo diante da tirania:

Pai Ubu: Quem é o mais velho de vocês (Um camponês avança) Como você se chama?

O Camponês: Stanislaw Leczinski

Pai Ubu: Então, cornorralho, escute bem, senão mando esses homens cortarem suas orelhas. Vai escutar ou não?

Stanislaw: Mas Sua Excelência ainda não disse nada.

Pai Ubu: Como não? Faz mais de uma hora que estou falando. Acha que vim aqui para pregar no deserto?

Stanislaw: Longe de mim uma idéia dessas.

Pai Ubu: Eu vim te dizer, te ordenar e te determinar que você deve apresentar prontamente as tuas finanças, caso contrario será massacrado. Vamos senhores porquinhos das finanças, dirijam para cá o carrinho das finanças. (Trazem o carrinho)

Stanislaw: Senhor, nós estamos inscritos no registro para não pagar mais que cento e cinqüenta e dois rixdales, os quais já pagamos, não faz nem duas semanas, na festa de São Matheus (Jarry, p.83-84).

Termina a participação especial da personagem e verifica-se que não há uma preocupação com a sua continuidade na ação que possibilite a visão de um ser coerente, pois, na verdade, essa personagem serve para quebrar os padrões estabelecidos, ao mesmo tempo em que nos mostra a possibilidade de uma outra forma de ficção para ressaltar o poder de renovação do homem.

Houve vários Venceslaus na Boêmia e na Alemanha, e um deles tinha a alcunha de bêbado. Na peça, ele continua sendo rei e também afeiçoado a uma bebida:

O Rei: O que você tem, Pai Ubu?

Bordadura: Bebeu demais.

O Rei: Eu também bebi demais hoje de manhã.

Pai Ubu: É. Estou bêbado porque bebi muito vinho francês (p.41)

Com humor, subverte-se o modelo e insere-se um nobre no cotidiano para ser examinado e criticado sem reverência. E pode haver algo mais iconoclasta do que atribuir uma bebedeira de um ícone respeitado, ao mesmo tempo em que serve para esclarecer a origem de Pai Ubu.

Alfred Jarry não se limitou a narrar fatos, mas descreveu os usos e costumes, as crenças, as paixões e os sofrimentos dos chefes e das massas; observou as condições de vida privada: habitações, recursos, encargos de dívidas ou impostos.

Ele estabeleceu uma relação com o historiador, aproveitando o que sobreviveu do passado no presente para ser apresentado satiricamente, inovando a forma escrita da peça teatral e criando um novo teatro. Aí está um indício do estilo de Jarry, ao quebrar a norma, realiza uma variação sobre a realidade, instaura um conflito e sua peça reconstrói um novo

sistema, a partir dos seus conhecimentos, e ao leitor é exibida outra forma de conhecer o mundo.

A primeira cena começa com Pai Ubu com seu grito de guerra: *MERDRA*, que tem efeito de uma pedra jogada contra a cabeça da burguesia. Jarry inicia sua peça com essa palavra para não deixar dúvidas quanto à sua intenção, qual seja: provocar a sociedade da época e estaurar um contato com a platéia. Esse mesmo grito é repetido ao longo de toda a peça e serve também para destronar o rei Venceslau:

Pai Ubu: Então, pronto. Eu me encarrego de pisar nos pés dele, ele reage, aí eu digo: *MERDRA* e este é o sinal para vocês pularem em cima dele (Jarry, 1972, p.46)

Em seguida, temos o confronto entre os dois personagens principais: o homem e a mulher, que tem o papel de mediadora entre o homem e o mundo, representando a força transgressora do desejo pelo poder, ao mesmo tempo em que é antagonista do homem.

Pai Ubu: Merdra.

Mãe Ubu: Que coisa mais engraçada, pai Ubu. Tu és um grosso!

Pai Ubu: Mãe Ubu, Mãe Ubu, ainda te mato de pancada!

Mãe Ubu: Não sou eu, não, Pai Ubu, é um outro que tem de ser assassinado.

(...).

Pai Ubu: Juro pelos meus chifres que não estou entendendo nada.

Mãe Ubu: Como não, Pai Ubu, o senhor está contente com o seu destino, está?

Pai Ubu: Por meus chifres, merdra, madame, é claro que estou, estou contente, sim. E só tenho que estar: capitão dos dragões, oficial de confiança do rei Venceslau, condecorado com a ordem da Águia Rubra da Polônia e antigo rei de Aragão, que é que eu posso querer mais? (Jarry, 1972, p.11-12)

A cena um do primeiro Ato de *Ubu* é suficiente para dar uma idéia bem clara das personagens, com suas características básicas. Pai Ubu faz ameaças e pirraça; mostra sua burrice e covardia. O uso de palavrões maquiados representa a verdadeira linguagem entre mãe e filho num momento de agressão, pela absoluta falta de argumentos. Ao utilizar a linguagem infantil, Jarry torna Ubu sempre atual. E, como costuma acontecer em lares da vida real, ele sai batendo a porta. Somos confrontados com suas qualidades: além de besta, velhaco, covarde e imbecil, fede (como qualquer criança, pois não gosta de tomar banho). (Signer, 2001, p.99)

Capitão Bordura: Ei! O senhor está fedendo, Pai Ubu. Não toma banho nunca, é?

Pai Ubu: Raramente.

Mãe Ubu: Nunca! (Jarry, 1976, p.38)

É a caricatura feroz de um burguês egoísta e estúpido visto sob a ótica cruel de um estudante de 15 anos e tratado de moleque miserável (Jarry, 1976, p.36). Além de cupido covarde, Ubu é a imagem da natureza cruel do ser humano, com sua falta de escrúpulos, capaz de matar o rei por um capacete bem grande, um guarda-chuva e uma capa até o chão (Jarry, 1976, p.28). Ubu é movido por um impulso que trai a total insignificância e mesquinhez de suas intenções. Nem mesmo sua corpulência é fortuita: ele é gordo por causa de seu modo preguiçoso de viver, de sua gulodice. Tem uma barriga avantajada decorrente de uma vida às custas daqueles que tinham de passar fome e trabalhar para os donos do poder. Satirizar é destruir a falsa autoridade e a falsa grandeza. É isso que determina o caráter satírico.

O pilar que sustenta esse esquema é o humor, válvula de escape que torna possível viver/conviver num mundo tão atordoante de acontecimentos e guerras. É uma forma de se expressar num mundo estranho, ao mesmo tempo que remete aos padrões clássicos, como a que ocorre nas poesias burlescas de Virgílio parodiado, de Paul Scarron (1610-1660), escritor, dramaturgo Frances e secretário do bispo de Mans), que viveu numa época de instabilidade política. O autor aproveita para apontar a decadência dos valores morais com humor, o que requer acuidade por parte do espectador. (Signer, 2001, p.102).

O mesmo ocorre com Oswald de Andrade em *O rei da vela*. Com desvios sexuais e traições veladas, o autor enfatiza com muito humor a decadência da classe latifundiária e a ascensão da classe burguesa, demonstrando, por meio do casamento de Abelardo e Heloísa, a união de tais classes para que consigam, respectivamente, poder e prestígio social.

É interessante assinalar que Pai Ubu não demonstra nobreza alguma de rei nas suas falas, gestos e atitudes, constatação verificável durante toda a obra de Jarry. Como exemplo, citamos uma das falas de Pai Ubu na segunda cena do quinto ato:

Pai Ubu: Ah! Já fiz nas calças. Avante, cornoralho! Matem, sangrem, esfolem, massacrem, corno d'Ubu! Ah! Está diminuindo! (Jarry, p.155)

Mãe Ubu, já na primeira cena do primeiro ato, despeja toda sua intenção em cima de Pai Ubu. Ela vai, de forma nada delicada, influenciando Pai Ubu. Na verdade, Mãe Ubu utiliza seu forte poder de persuasão sobre Pai Ubu para que ele assassine o rei. Com moralismo, ela faz a serpente tentadora e a Eva oferecendo o fruto proibido ao ingênuo Adão. De maneira, ambiciosa, amoral, cruel e fria, vai despertando a ambição e a ganância em Ubu para ele ter o trono. Ela o provoca continuamente para atingir seu objetivo de poder.

Mãe Ubu: Não é a mim que deves matar, mas a outra pessoa.(Jarry, p.11)

(...).

Mãe Ubu: Pai se essa bunda fosse minha trataria de sentá-la num trono.

Mãe Ubu: poderias comprar um guarda-chuva e uma japona comprida até os calcanhares. (Jarry, p.14).

(...).

Mãe Ubu: Vôtre, merdra, não está fácil dobrá-la, merdra, mas tenho certeza que conseguirei. Graças a Deus e a mim mesma, dentro talvez de uns oito dias, serei rainha da Polônia. (Jarry, p.16)

Ela dita-lhe normas de comportamento para mantê-lo no novo papel de rei e também o orienta:

Mãe Ubu: Ou mandas carne e ouro ao povo, agora, ou estarás deposto em menos de duas horas. (Jarry, p.60).

(...).

Mãe Ubu: Ouve o que eu te digo. Trata de atrair Burgrelau para o teu lado. (Jarry, p.71)

Mãe e Pai Ubu possuem temperamentos e comportamentos opostos, que são a causa de suas estranhezas. Discutem o tempo todo, em diálogos cômicos cheios de ironia. É por isso que eles dependem um do outro e devem permanecer juntos, pois representam as duas faces do poder.

Jarry vê o homem como um ser frágil, ao mesmo tempo burro e cruel, facilmente manipulável, subordinável, um ser infantil, guloso, de raciocínio curto e incapaz de se manter no poder. Enquanto a mulher só é cruel quando almeja subir de classe social, movida pela ganância e pelo desejo de poder.

Entretanto percebe-se que a mulher, diante do poder, é mais astuta, pois Mãe Ubu demonstra preocupação e medo com relação ao modo como Pai Ubu conduz seu reinado.

Ela tem consciência da necessidade de deixar os súditos e os nobres felizes e satisfeitos para que o poder permaneça, é preciso distribuir o dinheiro para depois arrecadá-lo na forma de impostos. Mas Pai Ubu, com sua pouca inteligência, só pensa em enriquecer-se mais, maltratando e roubando seus súditos, matando os nobres e administradores de seu reino para arrecadar mais dinheiro. Ele conduz seu reinado com um comportamento bestial, revelando sua ignorância e incapacidade de se manter no poder.

Bordadura: Mas, Pai Ubu, se não dás nada ao povo, ele não pagará os impostos. (Jarry, p.61).

(...).

Pai Ubu: Isso é verdade?

Mãe Ubu: Mas, é claro! (Jarry, p.62)

Assim, a mulher-mãe abre os horizontes da ambição e da visão estreita do homem-filho. Os personagens são como fantoches, e o autor faz questão de deixar isso bem claro, pois não pretende nos fazer acreditar que sejam pessoas reais. O que Jarry quer é exibir o indivíduo que não passa de um instrumento das forças econômicas, em uma sociedade na qual todos lutam contra todos em busca de poder.

Jarry divertiu-se aproximando os diferentes níveis de linguagem, misturando frases arcaicas, vocabulário clássico com linguagem familiar ou até vulgar. Ubu recita o Padre Nosso em latim próprio, para satirizar os reis e a Igreja:

Pai Ubu: Sanctificetur nomen tuum (Jarry, 1976, p.115)

Fiat voluntas tua (p.116)

Panem nostrum quotidianum de nobis hodie (p.116)

O segundo ato da cena seis passa-se no palácio do rei, para a festa da coroação de Pai Ubu. Depois de uma discussão com Mãe Ubu e o Capitão Bordadura, é convencido a realizar um festim:

Pai Ubu: Não, eu na quero, não! Vocês estão querendo me arruinar com esses grandes gestos?

Capitão Bordadura: Pai Ubu, o senhor não entende que o povo espera a decretação da feliz coroação? (Jarry, p.61).

(...).

Pai Ubu: Carne, sim! Ouro, não! Mande bater três cavalos velhos, é o que basta para porcos desse naipe (Jarry, p.62).

(...).

Capitão Bordadura: Mas, Pai Ubu, se você não fizer a distribuição o povo não vai querer pagar os impostos.

Pai Ubu: Verdade?

Mãe Ubu: É.É!

Pai Ubu: Ah, então eu concordo com tudo. Junte três milhões, mande cozinhar cento e cinqüenta bois e carneiros. Ainda mais que eu também vou levar o meu. (Jarry, p.63)

Assim, o segundo ato acaba com o ruído da orgia, que se prolonga até a manhã seguinte, e o terceiro ato começa com a fala de pai Ubu (com consequência do festim):

Pai Ubu: Pelos meus chifres, assim como me Vês, sou o rei deste país! Já me permiti uma indigestão e estou esperando chegar minha grande capelina.(Jarry, p.69)

Pai Ubu é tipo ridículo e repulsivo, simboliza a estupidez e a avareza do burguês. Uma vez no trono, revela-se cruel, estúpido, e o seu pensamento político é absurdo. Assim, Jarry utiliza-se de gestos e linguagem cômicos num contexto de violência, pela associação de idéias e das palavras inventadas, que mais parecem uma linguagem infantil, para suscitar imagens.

Para Jarry, o teatro é uma abstração, um estágio acima da realidade, e, para obter esse efeito, desintegra o mundo aparente, como quando Ubu oferece um Mirlitão (espécie de instrumento que os bonequeiros tradicionais costumam pôr na boca para deixar a voz estridente quando atuam) ao rei, que pensa:

Pai Ubu: Que é que eu vou fazer com uma flautinha (*mirliton no original*) na minha idade? Vou dar para Burgrelau (Jarry, p.43)

Para Rina Signer (2001), isso nada tem a ver com a ação. É apenas um lembrete do autor de que estamos lendo uma peça de teatro que ele jamais encenou quando garoto (daí, o rei pensar em passar o mirlitão ao filho), usando a forma que mais lhe agrava, ou seja, teatro de marionetes, e esse instrumento é útil para o desempenho do ator-marionete.

O poder representa a acumulação de riquezas e o ouro é o poder. Mas Ubu rei cuida de seu trono com pouca razão e muita irresponsabilidade. Profere verdades inquietantes, que parecem ter saído da boca de uma criança. Nesse sentido, é necessário, segundo Ubu, que:

[...] descerebrem, matem, cortem as orelhas, arrochem as finanças, e bebam até a morte, é essa a vida dos putos, é essa a felicidade do mestre das Finanças (p.122).

O símbolo da agressividade destruidora aparece na peça com a guerra. Bordadura manda a Pai Ubu uma carta. Nela, ele informa que foi bem acolhido pelo Czar e que irá

invadir os territórios de Ubu para restaurar o poder de Bugrelau. A ameaça de morte está sempre presente quando há guerra, mas, quando alguém morre, há um aviso de que vai morrer ou de que já está morto, normalmente, com a ajuda de interjeições:

Todos: Oh! Ai! Socorro! Defendam-se! Droga! Estou morto! (Jarry, p.36)

A rainha: Estou muito doente, Burgrelau, de verdade. Não tenho mais que duas horas de vida (Jarry, p.59)

Tudo se passa como se fosse uma brincadeira, isto é, uma apresentação infantil de marionetes no circo. Citamos:

Burgrelau: Foi-se. Bordadura acaba de cortá-lo em dois como uma salsicha. (Jarry, p.56).

(...).

Pai Ubu: Paguem! Ou meto todos no meu bolso com tortura, degolação de pescoço e da cabeça! (Jarry, p.85).

(...).

Mãe Ubu: Adeus, Pai Ubu. Mate bem matado o Czar.

Pai Ubu: Claro. Torsão do nariz e dos dentes, extração da língua e penetração do pedaço de pau nas orelhas (Jarry, p.95).

Para Signer, essa estrutura de dramaturgia lúdica, também se aproxima do jogo intertextual e da idéia de deglutição presente nos dois dramaturgos.

Para descrever as sangrentas circunstâncias que envolvem as classes dominantes que abusam do poder de forma criminosa, Jarry usa os grandes mestres da literatura universal para derrubar a estrutura teatral tradicional e, com o material que sobrara da imposição, criar um novo teatro. A lição consistia em “deglutir” todas as tendências, informações, manifestações do pensamento e da história, com o objetivo de trazer à atualidade da escritura da peça o que os outros representaram em termos de uma nova concepção de escritura nas suas épocas. O jogo intertextual não foi uma escolha aleatória, pois remete-nos a uma dada e datada realidade, na medida em que os diferentes textos retirados do contexto original estão à procura de sentido. Todas essas referências tem por objetivo provar que o autor pode caminhar por entre os maiores autores e, junto com eles, construir o seu texto para, assim, afastar-se deles, num universo novo baseado na contradição e no paradoxo com elementos da velha ordem lógica. (Signer, 2001, p.111)

Ubu rei é muito real: pode-se não admitir a sua existência, mas não dá para negá-la, pois ele é movido por necessidades e desejos comuns, seu comportamento o faz ter sucesso num contexto real. Ubu possibilita fazermos inúmeras alusões, ou entendê-lo como um

simples boneco. Na verdade, é uma mera deformação que existe para configurar um indivíduo grotesco, mas que possui características muito reais. Sábato Magaldi esclarece que:

A personagem, quando foi construída pelos estudantes, representava um desejo de vingança contra um professor, daí seus traços caricaturais, grosseiros. No fim, acabaram retratando um certo tipo humano em vias de perder qualquer semelhança com um ser humano, e por isso mesmo sempre vitorioso, mesmo quando derrotado pela armada russa ou atacado por um urso. É como Jarry vê o mundo e os poderosos. Temos vontade de protestar e não reconhecer a impressionante realidade do ser irreal concebido por Jarry. Mas o seu poder divinatório sobrepuja as marchas e contramarchas do tempo. Olhamos à volta e vemos que o criador de *Ubu Rei* tem razão. (Magaldi, 1989, p.211)

Alfred Jarry questiona o nacionalismo, o colonialismo, o clero, a moral burguesa. Demonstra o comportamento de fantoches, um gestual mecanizado, para mostrar que o único combustível é o dinheiro. O autor abre o caminho para o teatro de vanguarda, como foi o de Oswald de Andrade no Brasil, que se caracteriza, principalmente, pela criação de personagens que deixaram de ser indivíduos representativos de caracteres ou paixões humanas. Nesse sentido:

Seu teatro é renovado, sem os retoques realistas e convencionais à dramaturgia. Derrubou os mitos, transformou o protagonista num anti-herói sem compromisso ético com a moral. Usou a linguagem irônica e sarcástica para mostrar os podres sociais e individuais, a alegoria para fugir do teatro convencional e os símbolos para sintetizar tudo. A diretriz que conduz a ação é a agressividade. E o elemento aglutinador é o sarcasmo que sustenta a ideologia de contestação aos valores burgueses. Seus tipos não são planos, mas representam determinados traços. Sua trama remete a muitos fragmentos, sem o desencadeamento tradicional, e a junção desses fragmentos também têm significado próprio. (Signer, 2001, p.118)

Dessa forma, Jarry com a peça *Ubu Rei*, faz uma sátira profunda do poder e dos valores da sociedade burguesa, questiona o modelo histórico sobre o qual se estabelece, da mesma maneira como Oswald de Andrade questiona e denuncia as classes sociais emergentes e decadentes brasileiras. As peças têm temas diferentes, mas, ao mesmo tempo, muito parecidos, depende de como os olhamos. O fato é que é impossível falar de *O rei da vela* sem falar de *Ubu rei*, seja pelas semelhanças críticas, seja pelo teatro de ruptura ou por suas personagens caricaturais. Não há imitação. O que existe é um paralelismo, com o

mesmo intuito de renovar e transformar a percepção de uma dada sociedade, tanto nas relações sociais, estéticas e morais.

3.3 – AS PEÇAS E SUAS CORRELAÇÕES

As peças *O rei da vela* e *Ubu Rei* baseiam-se, essencialmente, numa forma nova de encenação, que reavalia as condições estéticas do teatro. Quanto à ação, vemos golpes, arranjos, alianças em torno do poder, com acontecimentos violentos, trágicos, e grotescos, que combinam ingredientes de risos e de horror com o intuito de provocar a reflexão, o espírito crítico. Os leitores deparam-se com fatos sociais, exemplos de comportamentos políticos, num mundo em vias de desintegração pela guerra ou pela ditadura, no caso do Brasil, governo de Getúlio Vargas da década de 1930.

Os personagens Ubu e Abelardo I encarnam a ambição do poder e destacam-se também por não reprimirem seus desejos e pelas peças não existirem sem eles. A diferença é que Ubu segue a lógica do instinto, e Oswald representa a geração que passou pelos anos 1930, sob influência da depressão econômica e do pensamento de Karl Marx, que deu mais ênfase aos elementos de luta e crise na realidade social, ilustrando o movimento da história e uma realidade opressiva. (Signer, 2001, p.156)

Na verdade, são peças ‘anti-burguesas’ escritas por burgueses, que inauguram um movimento de vanguarda, e, de acordo com Barthes, por mais instigante que seja, a vanguarda está numa situação contraditória, cujo paradoxo a embaraça e limita; porque, por um lado, o escritor rejeita violentamente a estética acadêmica de sua classe de origem, mas, por outro lado, ele tem necessidade dessa classe para constituir, seu público. Numa sociedade burguesa, o escritor de vanguarda rejeita os valores burgueses, mas essa rejeição, que ele transforma em espetáculo, só tem finalmente a burguesia para consumi-la; apesar das aparências, a vanguarda é um negócio de família. E, como todo negócio de família, suporta-se uma agressão limitada. Entre o público e o autor de vanguarda, há uma relação de conflito, mas esse conflito é senão superficial pelo menos reprimido, a arte de vanguarda, principalmente do teatro, é uma arte do “mal-estar”. (Barthes, 1992, p.5).

Os mundos dos autores são heterogêneos, ligados a momentos históricos peculiares, mas o conflito no relacionamento entre o homem e a mulher é o mesmo. Não há entre Heloísa e Abelardo I nem entre Mãe Ubu e Pai Ubu o menor laço afetivo. A mulher se destaca, com o papel de mediadora entre o homem e o mundo, simbolizando a força transgressora do desejo, a sexualização do mundo, a recuperação do feminino na cultura e no poder. O começo da libertação feminina acrescenta a Heloísa um aspecto másculo, nova caricatura da tradicional feminilidade. Ela fuma e usa calça comprida.

Inserir-se a mulher na vida pública, é ela quem determina e quem manda. Essa renovação e modernização têm um valor utilitário e destrói o eterno par romântico homem e mulher, pois a mulher, nas peças, interessa-se em poder, em dinheiro.

Mãe Ubu: O quê?! Depois de teres sido rei de Aragão, te dás agora por satisfeito em passar em revista cinco dezenas de lacaios armados de facão-de-cozinha? Isso quando poderias pôr em cima da cuca, depois da coroa de Aragão, a coroa da Polônia! (Jarry, p.13)

Em *O rei da vela*, Heloísa, como outros personagens, apresenta desvios sexuais, enfatizados pelo próprio nome: Heloísa Lesbos. Na peça *Ubu rei*, Mãe Ubu instiga o homem a possuir o poder, despertando nele seus sonhos infantis de brincar de rei ou de nobre. Suas armas de comando são a manipulação e a dominação, com a promessa da coroa e do cetro (na figura da mãe Ubu); ou do brasão (em Heloísa).

É mostrado o absurdo social movido a dinheiro, poder e ganância, que leva ao assassinato ou à agiotagem, protagonistas avessas a lições edificantes. Essa realidade nunca pertenceu ao universo da dramaturgia, com os desníveis das classes sociais em busca de poder e dinheiro a qualquer preço, evidenciando-se a grosseria da nova classe social burguesa e do elemento novo-rico. O importante é repetir continuamente as pulsões brutas: a ambição, a cupidez, o “empanturramento”, a covardia. A ação do teatro deve ser benéfica. (Signer, 2001, p.158)

O ponto mais precioso aos autores é tornar o teatro diferente, irreconhecível, pois a função do herói do teatro é transmitir a falta de sentido da existência, e os dois autores se empenharam em transformar o teatro com sua forma, que é a subversão do conteúdo, aliando recursos tradicionais a essas modalidades artísticas, num cenário diferente, para deixar bem claro que não é função do teatro copiar a realidade das aparências, ao passo que a sugestão, a deformação artística, a concentração, mesmo a caricatura, ou, então, a idealização e estilização, a tipificação, a violenta caracterização são os meios e convenções

que atingem efeitos mais poderosos do que um espelhar dos dados exteriores. (Rosenfeld, 1993, p.103)

Na personagem Pinote, Oswald deixa claro que o teatro nacional virou teatro de tese:

Pinote: (...) A crise é que obriga...Mas não sou nenhum gangster, não. Eu sou biógrafo. Vivo da minha pena. Não tenho mais idade para cultivar o romance, a poesia...O teatro nacional virou teatro de tese. E eu confesso a minha ignorância, não entendo de política. Nem quero entender... (Oswald, p.38)

Há, nas peças, uma contínua utilização da paródia, principalmente em *Ubu Rei*, desde o 1º Ato, quando são apresentadas as situações dramáticas da Mãe Ubu (amoral e cruel, desempenhando simultaneamente o papel de Lady MacBeth e das três feiticeiras de Shakespeare). E, em Oswald, encontramos a paródia em Abelardos e Heloísa. Forma um quebra-cabeça e, para demonstrá-lo, é necessário seguir as pistas deixadas pelos autores nos nomes, nos fatos históricos, nos fragmentos parodiados, numa viagem pela literatura do mundo. Afinal, literatura é leitura. É sempre transformação de outros textos, é um ponto de encontro permanente de autores de diferentes épocas.

A intertextualidade com outros textos vai caracterizar, nas peças, a arte contemporânea e a originalidade dos autores. As duas obras não acabam. Abrem-se para uma nova história, com outro objeto e outro método. Voltam-se para as práticas sociais, fugindo da tradição cultural de idealismo ou de moral da história, deixando à mostra a trilha de outras culturas para abrir os horizontes estreitos em que se encontrava a sociedade da época e que serviu para outras épocas também. (Signer, 2001, p.83)

Concordamos com os pesquisadores que compreendem ser Ubu um bom exemplo para Oswald desse processo de apropriação de textos e de imagens de outros para construir o seu próprio Lugar Algum, ao quebrar as convenções da linguagem e da representação e mostrar um possível papel para a arte contemporânea: desmembrar, questionar, denunciar, procurar um sentido. A compreensão desse tipo de teatro esclarece as tendências seguintes nas artes, à medida que trouxe uma forma teatral diferente que tem algo a dizer e pode ser entendida hoje.

No Brasil, refletia-se tudo o que era publicado em Paris, sendo que o próprio Oswald circulou pela França, à procura de paixões e tendências artísticas de vanguarda,

que trouxe na sua bagagem. A educação literária tinha sido, até então, mais estrangeira que nacional, particularmente, francesa.

Oswald através do movimento antropofágico passou a devorar textos e falas e repeti-los fora do seu lugar de origem, descontextualizando-os, evidenciando o imaginário que os produziu, num meio caminho entre dedo em riste da paródia modernista, comprometida com a construção do país e a neutralidade de pastiche pós-moderno, que possibilita a constatação do país (Cunha, 1995, p.57)

Oswald e Jarry substituem a seriedade acadêmica pelo humor satírico, um dos traços mais importantes no movimento de vanguarda que estabelece, e subverte a dramaturgia, sem ignorar a ciência e a tecnologia que estavam transformando o mundo. Os personagens caricaturais de Oswald trouxeram o elemento cômico em sua peça, há uma riqueza de meios utilizados e, também, originalidade, destacando a importância da criação literária teatral, pois decorre não só dos protagonistas, mas também dos fatos narrados. Encontra-se a inversão de palavras com conotações caricaturais e grotescas, que, para alcançar uma significação universal, lembram o circo e estão ao alcance da compreensão de qualquer pessoa.

Nas peças, as personagens representam a interpretação carnavalesca da vida e a visão crítica das sociedades em que viveram e recusam-se a ceder aos favores do grande público, com espetáculos alegres nos quais não é necessário pensar. Os protagonistas podem ser definidos a partir da subversão aos valores normativos da época, por serem retratados com humor, crítica social satírica, e todas as rupturas. Os deslocamentos de foco de interesse no diálogo para tal ou qual personagem visam ressaltar a contradição em que a personagem principal está imersa.

Quanto à linguagem, percebemos que, em Oswald, é aquela que é falada no Brasil popular. Jarry, também, demonstra uma emancipação das convenções admitidas até então, abrindo-se a um universo carnavalesco. Júlia Kristeva (1974), sobre a noção de carnavalização, afirma que o discurso carnavalesco quebra as leis da linguagem censurada pela gramática e pela semântica e, por esse motivo, é uma contestação social e política: não se trata de equivalência, mas de identidade entre a contestação do código lingüístico oficial e a da lei oficial. (p.63) Esse tipo de linguagem, que não é especificamente teatral, nem literária, nem só popular, mas é uma mescla de todas. Barthes acrescentou:

O teatro de linguagem atacou um dos pontos mais socializados da instituição mais social do mundo humano: a linguagem; primeiro e essencialmente no lugar comum... A subversão da linguagem desemboca afinal no absurdo do homem. Então, o problema não é mais que tal absurdo seja chocante (seria aí um julgamento moral), mas que é impossível sustentá-lo por muito tempo; o homem está condenado a significar alguma coisa. (Barthes, 1992: p.6)

Boaventura (1995) refere-se às peças como instrumentos capazes de quebrar o ritmo morno da dramaturgia nacional, que usava um relógio fora do compasso da modernidade. Em parte, a dificuldade de representação desses textos devia-se ao nível acentuadamente de vanguarda de suas linguagens cênicas, comprovação disso é que a encenação de *O rei da vela*, na década de 60, por José Celso Martinez, 30 anos depois de sua publicação, ainda revolucionaria o teatro.

O mais interessante é constatar que Oswald e Jarry nos mostram diferentes aspectos da mesma contradição, para tirar o espectador da posição passiva em que se encontra, com a intenção de torná-lo participante. Jarry buscou em *Ubu Rei* criticar de um ponto de vista aristocrático a burguesia francesa, a revolução francesa e particularmente Napoleão Bonaparte, e Oswald de Andrade construiu seu protagonista burguês no meio de uma família aristocrata falida. (Costa, 1996, p.209).

Os dois autores mostraram serem percussores de uma nova maneira de escrever teatro, antecipando determinadas características do teatro contemporâneo, aprofundando na crítica social, por isto, só se tornaram significativos na década de 1960, tamanha ruptura com o teatro de suas épocas.

Oswald não distinguia entre linguagem da criação e linguagem da crítica em seus manifestos, e pode-se acrescentar que essas premissas dos manifestos oswaldianos aplicam-se ao seu teatro. Quando a dramaturgia se “barateava numa graça vulgar” ou buscava uma construção literária artificial, de um mau gosto retórico, Oswald criava uma linguagem cênica seca e incisiva, de admirável colorido, vigor e precisão. Não há exageros dispensáveis nem comentários supérfluos. Tudo se integra num conjunto coeso, em que a ação progride e é, ao mesmo tempo, conscientizada, para não se perder o didatismo revolucionário do autor. (Sábato, 2004, p.88).

A preocupação por uma linguagem de ruptura, assimiladora dos novos meios de expressão é evidente também em Jarry, podendo-se estabelecer paralelos contextuais e textuais.

(...) eles valorizam a linguagem facial e corporal, respaldada pela marcante utilização de aspectos visuais e auditivos. Os diferentes níveis de linguagem que ao serem renovados, renovam também a concepção, a visão de mundo e essa revolução consiste em mudar a mentalidade seguindo a lógica interna própria, da qual surgirá o conteúdo conceitual.(Signer, 2001, p.78)

Em um balanço da vida e obra dos autores, concluímos que a moral deles baseia-se na irreverência, na ironia, na piada, usando estruturas sérias. As idéias e a retórica de seu tempo são empregadas para os seus próprios fins, para realizar uma nova concepção cênica que seja a contestação do teatro burguês.

Os dois alteraram e recriaram referenciais, sem desprezar as características básicas das personagens. Estas, sobretudo Abelardo I, são retratadas em traços essenciais, que as identificam com nitidez, sem prejudicar-lhes a riqueza. Abelardo I sintetiza o incipiente industrial brasileiro, que se desdobra numa atividade de agiotagem e é dependente do capital norte-americano. Assim como Jarry, com o Pai Ubu e a Mãe Ubu, fez paródia de MacBeth e de Lady MacBeth shakesperianos, que assumem uma atitude grotesca na luta pelo poder, Oswald quis mostrar, com Abelardo e Heloísa, a paródia grotesca em que, na sociedade capitalista, se transformou o idealizado amor romântico.

Portanto, a partir da peça de Jarry e de suas inovações, revolucionando a forma teatral, *O rei da vela* tornou-se, no Brasil, o primeiro texto modernista do teatro. Representou uma dramaturgia agressiva e desmascaradora, mesmo sendo conservada em livros por mais de trinta anos, não podendo exercer a influência imediata e direta que nasce da prova do palco, fez uma revolução antropofágica de forma e conteúdo, abrindo o caminho para seus sucessores.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisadora Geyza Lacerda (1997) bem enfatiza que o encontro com o processo de criação de uma obra propicia pensá-la historicamente, pois, dessa maneira, são trazidos à tona os embates presentes nos momentos da escrita. Nós iríamos um pouco adiante, não só os elementos históricos são importantes, mas também as intertextualidades que se podem encontrar em cada texto, por meio de um diálogo constante. Tal relação textual leva a repensá-lo, produzindo outro texto. Caso contrário, pensar uma obra a partir dos parâmetros do momento que estamos vivenciando é destituí-la de sua historicidade.

Com esta pesquisa, realizou-se um mergulho na produção de Oswald de Andrade, sua vida, seus estudos, seus interesses teóricos, seus contatos com novas teorias, além dos diálogos com os escritos sobre o autor. O trabalho continuou sua trajetória analisando a peça *O rei da vela*, observando seu interesse na produção teatral, bem como sua busca por uma arte inovadora. Oswald conseguiu construir um teatro da ruptura, o que impossibilitou uma encenação da peça durante 30 anos.

Procuramos destacar a trajetória de Oswald no expressivo movimento de renovação artística brasileira e salientar seu importante papel. O Modernismo brasileiro representou a transformação das formas. Foi uma renovação artística, que agitou o Brasil, modificando o curso de várias formas, pois seus representantes, os vanguardistas, são, num certo sentido, revoltados contra sua própria época. Eles desprezaram o estado corrompido da cultura contemporânea, os valores complacentes de uma sociedade mercantilista, materialista, e o papel de mediocridade tranqüilizadora da arte.

Por meio do caminho percorrido por Oswald com a antropofagia, ele propunha deglutir as contribuições culturais e ideológicas européias, por assumir alegremente a escolha e a transformação do velho em novo, do alheio em próprio. Reconheceu que a originalidade não é mais do que um arranjo novo, produziu um teatro que levasse ao nacional, sem ufanismos, mas com humor.

Enfim, enfatizamos o vanguardismo de Oswald de Andrade, numa época em que o teatro brasileiro preocupava-se em trilhar as sendas do realismo sem perceber que, sob a graça dionisíaca do texto de Oswald, ocultava-se uma visão no mínimo esclarecedora da realidade nacional.

Podemos perceber que Oswald não fica alheio a acontecimento sócio-político-cultural contemporâneo algum. Viveu numa movimentação cultural ativa e criadora, tanto em relação aos temas quanto à linguagem. Não desprezou as novidades tecnológicas nem o cotidiano, dedicando especial atenção a tudo que indicasse a presença da civilização industrial: a máquina, a metrópole mecanizada, o cinema, a vida excitante de uma sociedade que liquidava os seus resquícios de ruralidade e adotava rapidamente os novos ritmos da vida contemporânea.

Por fim, fizemos um exercício de intertextualidade entre a obra, a peça de Oswald, e *Ubu Rei* de Alfred Jarry. Tais autores muito têm de comum. Tanto na vida pessoal, como foi pontuado no trabalho, como na produção dramática, com processos semelhantes em termos estruturais, e uma atitude radical em relação à linguagem teatral. *Ubu Rei* e o *Rei da Vela* encaixam-se, perfeitamente, na definição de “teatro válido” de Ryngaert:

Pode-se ver um teatro criado livremente e que contém textos destinados ou não ao palco, afinal, o artista deve, antes de mais nada, compreender a realidade e as necessidades do homem de seu tempo. Mas o teatro só é válido, tal como poesia e a pintura, quando não cede aos hábitos ou aos gostos da massa. Ele é útil quando abala, luta e diz como o pai Ubu: merdra! (Ryngaert, 1998, p. 39).

Assim, *Ubu Rei* foi um tratado da Gulodice, e o *Rei da vela* foi o da devoração, pois devorou a cultura européia, construindo uma revolução antropofágica de forma e conteúdo, abrindo o caminho para seus sucessores, num país tradicionalmente governado por oportunistas, emergentes e corruptos.

O Rei exalta a modernização de São Paulo e atualiza a dramaturgia nacional para colocar o país a par das novas linguagens e tendências, ao mesmo tempo em que o cenário remete a um Brasil voltado para o futuro com elementos de um passado que não é seu.

A encenação tardia é um reflexo de que as inovações teatrais de Oswald eram excessivas para a visão conservadora da época, mas não há como negar que Oswald construiu uma realidade fiel da sociedade em que viveu, pois *O Rei da Vela*, ainda hoje, é atual.

Como salientou Rina Signer (2000), hoje, voltamos à vela e ao tempo conturbado. Para os pobres, volta a significar iluminação concreta, para os mais ricos iluminação espiritual. A fabricação da vela é um componente religioso de um país feudal. A manchete da revista Consumidor S.A. foi: “Sem ter como pagar, população se arrisca”. “A volta da vela na escuridão da pobreza” estava na manchete do jornal O Globo, em 24/11/1999, e o

subtítulo: “ O aumento das tarifas de energia elétrica leva a população pobre a recorrer a soluções que agravam riscos de incêndio”. Tais matérias tratam de um assunto comum nos dias atuais: com o alto preço da energia elétrica, os moradores de cortiços e favelas recorrem cada vez mais às velas, já que o preço da conta de luz teve um grande aumento com a retirada do subsídio do Governo Federal. A peça, há cerca de sessenta e seis anos, já tratava desse assunto:

Abelardo: Não. Foi você que quebrou. Ladrão de primeira viagem! Faz bem! Pouparemos a luz elétrica. A conta do mês passado foi alta demais! Acenda todas as velas! Economia em regressão. As grandes empresas estão voltando à tração animal! Estamos ficando um país modesto. De carroça e vela! Também já hipotecamos tudo ao estrangeiro, até a passagem! Era o país mais lindo do mundo. Não tem agora uma nuvem desonerada... Mas não irá ao suicídio... Isso é para mim (Andrade, 1976, p. 105).

O Rei da vela é a explicação de uma certeza: o país precisava sair do estado de estagnação no qual se encontrava desde o início do processo da colonização. Era preciso acordar. A espinafração de nosso próprio ser, a militância política, a irreverência, o deboche, foram as armas de Oswald nessa batalha. O dramaturgo não exibiu receitas, mas sua peça conduz à reflexão dessas questões.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALCEU AMOROSO LIMA. **Quadro sintético da Literatura brasileira**, Rio de Janeiro, Agir, 1985.

ANDRADE, Oswald de.

_____. **O rei da Vela**. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

_____. **Um homem sem profissão**: sob as ordens de mamãe; memórias e confissões. V.1: 1890-1919. 3ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1954.

_____. **Do Pau brasil à antropofagia e as utopias**: manifestos, teses de concurso e ensaios. 2ª. Ed. Rio de Janeiro, Civilização brasileira, 1978.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski/Problémi poétiki Dostoiévskovo/** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro, Forense-Universitária, 1981.

BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Lisboa: Edições 70, 1974.

_____. **O Teatro de Vanguarda**, in: cadernos de Teatro. Rio de Janeiro: SBAT, julho, agosto e setembro de 1992. nº130.

BEHÁR, Henri. **Il teatro dada e surrealista/étude su Le théâtre dada Et surrealiste/** Trad. Giovanni lista. Torino, Einaudi, 1976

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **O salão e a selva**. Uma Bibliografia intelectual de Oswald de Andrade. 0. ed. S.Paulo: Ex-Libris/UNICAMP, 1996.

BRITO, Márcio da Silva. **O aluno de romance Oswald de Andrade**. In: Andrade, Oswald. Os condenados. 2ª Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

CAMPOS, Haroldo de. **Rupturas dos gêneros na literatura latino-americana**. América latina em sua literatura. Perspectiva, São Paulo, 1979.

_____. **A estilística miramarina** . In metalinguagem. Petrópolis, Vozes, 1967.

CÂNDIDO, Antônio. **Digestão sentimental sobre Oswald de Andrade**. Duas Cidades: São Paulo, 1970.

_____. **Literatura e Sociedade**. São Paulo: Nacional, 1976

CÂNDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Decio de Almeida; GOMES, Paulo Emilio Salles. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1985

CHALMERS, Vera Maria. **A crônica humorística de Oswald de Andrade**. In: O Estado de São Paulo. São Paulo, 1990.

CHARTIER, Roger. **Do palco à página**. Trad. Bruno Pfeifer. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. Rio de Janeiro: paz e Terra, 1996.;

CUNHA, Eneida Leal. **A antropofagia, Antes e depois de Oswald**, in: TELES, Gilberto Mendonça ET AL. **Oswald Plural**. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.

CURY, João José. **O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escrita**. São Paulo: Annablume, 2003.

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**. São Paulo: Annablume: 1993.

GEORGE, David - **Teatro e antropologia**. São Paulo, Global, 1985.

JUNG, Carl Gustav. **O espírito na arte e na ciência**. Rio de Janeiro-Petrópolis: editora Vozes, 1985.

KENNETH, Jackson. **A proposta Vanguardista na Literatura Brasileira: Oswald de Andrade**. Editora Perspectiva, São Paulo, 1978.

KRISTEVA, Júlia. **História da linguagem**, Trad. Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 79, 1969.

LACERDA, Couto Telma Geysa. São Paulo nos anos 30: **Teatro e história em Oswald de Andrade**. Tese de mestrado. Franca, 1997

LIMA, Luiz Costa. **Oswald de Andrade**. Poetas do modernismo. Rio de Janeiro, 1972.

LUCIA HELENA. **Totens e Tabus da Modernidade brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, Niterói. UF> Fluminense, 1985.

_____. **Modernismo brasileiro e vanguarda**. São Paulo: Ática, 1986.

MAGALDI, Sábato: **O teatro da ruptura: Oswald de Andrade**. São Paulo. Global, 2004.

_____. **Panorama do Teatro brasileiro**. São Paulo: Funarte, 1987.

_____. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva/Edusp, 1989.

_____. **O País Desmascarado**, in *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 1994

MONTAIGNE, Michel de. **Ensaaios**. Trad. Sérgio Millret. São Paulo, Abril, 1972.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: MinC/INACEN, 1987.

NUNES, Benedito. **Oswald canibal**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PEIXOTO, Fernando. **Teatro em movimento**. São Paulo: Hicitec, 1989.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo, Perspectiva, 1977.

_____. **Prismas do Teatro**. São Paulo: Perspectiva/Unicamp, 1993.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**, São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SCHUWARTZ, Jorge. **Os cuidados de Andrade/ situação de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios por Jorge Schuwartz**. São Paulo: Abril Educação, 1980.

_____. **As Metamorfoses de Oswald de Andrade**, in *Ângulo e Horizonte*. São Paulo, Martins, 1966, p. 12.

SIGNER, Rina. **Ingredientes para uma nouvelle cuisine: o rei da vela ao molho de Ubu Rei**. 2001. Tese (Doutorado em Letras (Língua e Literatura Francesa)) - Universidade de São Paulo.