



O REI DA VELA E A TRANSGRESSÃO ESTÉTICA DO TEATRO MODERNO BRASILEIRO¹

LEITES, Wallisson Rodrigo (IC/G – UNIOESTE)

RESUMO: No contexto brasileiro, o Modernismo serviu como marco inicial para um processo de ressignificação da história, a exemplo, vale citar aqui o *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade que, sob influência das Vanguardas Europeias, propunha a deglutição dos padrões artísticos burgueses da época, para se repensar a cultura no país, tornando-se, deste modo, importante referência para a produção artística nacional contemporânea. Considerando sua importância artístico-social, parte desta produção ainda requer estudos mais aprofundados, a exemplo do teatro de Oswald de Andrade. Desse modo, pretende-se, a partir do presente trabalho, aprimorar o entendimento dos elementos constituintes da dramaturgia oswaldiana inserida na proposta artístico-social apresentada pelo modernismo brasileiro. Para tanto, tomar-se-á como *corpus* de análise, o teatro de Oswald Andrade, aqui especificamente a obra *O rei da vela*, escrita em 1933, para uma leitura reflexiva que aponte para confluências deste teatro com a proposta modernista.

PALAVRAS-CHAVE: Dramaturgia contemporânea brasileira; *O Rei da Vela*; teatro oswaldiano.

RESUMEN: Dentro del contexto brasileño, el Modernismo sirvió como marco inicial para un proceso de resignificación de la historia, como ejemplo, vale citar el *Manifesto Antropofágico* (1928), de Oswald de Andrade que, bajo influencia de las Vanguardias Europeas, propone la deglución de los padrones artísticos burgueses de la época, de modo a repensar la cultura en el país, tornándose, dese modo, importante referencia para la producción artística nacional contemporánea. Sin embargo, dada su importancia artístico-social, parte de esa producción aún requiere estudios más profundizados, a ejemplo del teatro de Oswald de Andrade. Así, se pretende a partir del presente trabajo ampliar el entendimiento de los elementos constituyentes de la dramaturgia oswaldiana contemplada en la propuesta artístico-social presentada por el modernismo brasileño. Para tanto, se tomará, como *corpus* de análisis, el teatro de Oswald de Andrade, aquí más específicamente la obra *O rei da vela*, escrita en 1933, para una lectura reflexiva que apunte para las confluencias dese teatro con la propuesta modernista.

PALAVRAS-CLAVE: Dramaturgia contemporânea brasileira, *O rei da vela*; teatro oswaldiano.

A SÁTIRA NA PRODUÇÃO DRAMATÚRGICA CONTEMPORÂNEA BRASILEIRA

O movimento modernista, iniciado com a Semana da Arte Moderna, em 1922, revolucionou o perfil da arte no Brasil, buscando romper com os padrões artísticos até então apresentados no país, estabelecendo novos modos de conceber a arte. Influenciados pelos movimentos vanguardistas europeus, os artistas e pensadores da cultura da época propunham um profundo rompimento com os modelos estéticos e ideológicos que a arte vinha apresentando. É bem verdade (apenas por força de expressão) que o Modernismo brasileiro, logo em sua fase inicial, propôs mudanças significativas principalmente na pintura e na literatura, no entanto, o mesmo não foi percebido com relação à produção dramática.

Tal fato pode, de certo modo, ser explicado pela complexidade do teatro enquanto arte, pois este se constitui tanto pelo texto escrito quanto pela encenação. Assim, enquanto a lírica e os ensaios, por sua concisão e fácil divulgação em jornais e revistas, ganhavam destaque, o teatro ficava relegado a um pequeno público, àqueles que se dispunham a ir ao teatro.

Enquanto em uma sociedade com uma população pequena o teatro torna-se uma importante fonte de expressão artística, vide os exemplos da Grécia Antiga e do Século de Ouro da Literatura espanhola, em uma sociedade de grandes proporções populacionais e que, além disso, caracterizada, em sua grande maioria, pelo baixo nível de letramento, o teatro torna-se pouco expressivo. Fato é, que basta verificar, dentre as pesquisas e estudos acadêmicos voltados à literatura, a desproporcionalidade que há entre o teatro e demais gêneros literários.

Assim, voltando o olhar para o movimento modernista que, em sua fase inicial propõe uma ruptura com os padrões culturais, vê-se que este sofreu com a pouca aceitação do público, então, pode-se imaginar que com o teatro moderno a situação seria ainda pior, sendo talvez algumas das principais razões que levaram o teatro a ser deixado de lado pelos escritores no início dessa renovação artística. Por esse fato, o Brasil continuou a ver o mesmo tipo de teatro que já via há tempos, o “teatro de costumes” (MAGALDI, 1992, p. 218).

O grande destaque entre os autores modernistas no que se refere à produção dramática foi Oswald de Andrade, que conseguiu de forma singular transgredir os ideais artísticos modernistas – estéticos e ideológicos – para o teatro, apresentando uma produção carregada de humor e ironia, parodiando e ridicularizando práticas sociais arcaicas em uma sociedade que desejava ser moderna. Oswald de Andrade realiza uma crítica sobre a família como instituição burguesa fadada ao fracasso, colocando em cena a questão da conjuntura política do país, mais espe-

cificamente, as noções de identidade e de nação. No entanto, tal produção iniciou-se de forma expressiva apenas dez anos após o início do Modernismo brasileiro.

Antes de ser conhecido por sua produção dramaturgica, Oswald já havia marcado seu nome entre os grandes autores de seu tempo com o *Manifesto Antropofágico* (1924) e com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1928), textos reveladores das ideias propostas pelos artistas da época. Nesses textos, o autor discute de forma crítica os modos de se fazer a poesia, a literatura e a arte, atacando as chamadas escolas literárias e os “modelos que deveriam ser seguidos pelo artista. Para Oswald a arte está no mundo e se concretiza a partir da livre expressão do pensamento, e não por meio de um pensamento orientado burocraticamente por padrões estéticos que servem ao deleite do burguês, de acordo com Andrade (1971).

Para alcançar tal objetivo, o manifesto propõe a desacralização e a deglutição consciente e crítica de todos os padrões artísticos de uma sociedade coisificada, na qual o próprio pensamento se constitui por meio de uma sistematização lógica e funcional, para, a partir de então buscar novas perspectivas a cerca da compreensão artística e, conseqüentemente, do mundo, e, sobretudo, de uma identidade nacional. “[...] Era preciso *inverter o superior e o inferior*, precipitar tudo que era elevado e antigo, tudo que estava perfeito e acabado, nos infernos do ‘baixo’ material e corporal, a fim que nascesse novamente depois da morte” (BAKHTIN, 1999, p. 70). Esta é a perspectiva carnavalizada e antropofágica praticada pelos modernistas. Não obstante, “a antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocando na devoração e absorção da alteridade” (PERRONE-MOISÉS, 1995, p.95).

A proposta modernista torna-se válida a partir do momento em que se passa a considerar a arte por uma concepção mimética de produção. Neste sentido, o que prevalecerá nas obras desse período são o caos e a instabilidade sociais representados por uma estética parodística e carnavalizada. Os exemplos em que se podem observar mais facilmente tais perspectivas são as obras de artes plásticas. Assim ver-se-á, por exemplo, em *Guernica* do cubista Pablo Picasso, um mundo constituído a partir da fragmentação de imagens. Para Bergson:

[...] seja qual for a doutrina à qual nossa razão adira, nossa imaginação tem sua filosofia inabalável: em toda a forma humana ela percebe o esforço de uma alma a modelar a matéria, alma infinitamente maleável, eternamente móvel, livre de gravidade por que não é a terra que a atrai. De sua leveza alada essa alma comunica alguma coisa ao corpo que anima: a imaterialidade que passa assim para a matéria é aquilo que se dá o nome de graça.

Mas a matéria resiste e obstina-se. Puxa tudo para si, gostaria de converter sua própria inércia e fazer degenerar em automatismo a atividade sempre desperta desse princípio superior. Gostaria de fixar os movimentos inteligentemente variados do corpo em vezos estupidamente incorporados, solidificador em esgares dourados as expressões móveis da fisionomia, imprimir enfim a toda a pessoa uma atitude tal que a faça parecer imersa e absorvida na materialidade de alguma ocupação mecânica, em vez de se renovar incessantemente em contato com um ideal vivo. Quando a matéria consegue espessar assim exteriormente sua graça, obtém um efeito cômico do corpo. Se, pois, quiséssemos definir aqui a comicidade aproximando-se de seu contrário, caberia opô-lo à graça, mais do que à beleza. É mais rigidez do que fealdade. (BERGSON, 2001, p. 20).

Observa-se que, para o autor, a comicidade se constituirá a partir do automatismo. Porém, cotidianamente, o homem não se dá conta de tal automatismo, pois “a comicidade nascerá, ao que parece, quando alguns homens reunidos em grupo dirigirem todos a atenção para um deles, calando a própria sensibilidade e exercendo apenas a inteligência” (BERGSON, 2001, p.6). A comicidade existirá a partir do momento em que o homem se dá conta de seu automatismo, momento este em que sua inteligibilidade prevalece em relação ao corpo material. Segundo Bakhtin:

O verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério, ele purifica-o e completa-o. Purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade, e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único, do esgotamento estúpido. O riso impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada. (BAKHTIN, 1999, p. 105).

Assim, vale chamar a atenção mais uma vez para o importante papel do cômico na sociedade, já que este, mais do que qualquer outra forma de expressão humana, tem o poder de desestabilizar e de humanizar, sendo por isso, de fundamental contribuição para o movimento modernista.

É nesta perspectiva que o teatro de Oswald merece destaque dentre os modernistas, dado que a, partir de sua proposta teatral, buscava descrever o homem contemporâneo sem ater-se a dubiedade ou a fragmentação do ser, mas escancarando aos olhos da sociedade o quão ridículo ela é em suas relações interpessoais. Nesse sentido, as caricaturas apresentadas pelo autor em sua pro-

dução teatral não se restringem às personagens, abarcando também as próprias instituições sociais, como a família, a igreja e outras instituições, mostrando que estas perderam seu valor e que, no entanto, continuam sendo “fundamentais” para a vida em sociedade apenas por pura convenção e manutenção da ordem do sistema social (automatismo). Segundo Cury, Oswald de Andrade representa, no panorama da literatura brasileira, [...] o grande gerador de novas atitudes formais. Em qualquer que seja o recorte de sua obra – poesia, prosa, teatro -, a transgressão dos valores instituídos é a característica preponderante. (CURY, 2003, p. 15).

O teatro oswaldiano é parodístico e elaborado na perspectiva da proposta antropofágica, que busca, a partir da assimilação e da deglutição de uma cultura do passado, fazer com que o homem se reconheça em seu tempo de modo a poder pensar o futuro. Deste modo, pode-se afirmar que a contribuição de Oswald não se restringe à inovação estética, pois também as “revoluções sociais, políticas e filosóficas” (CURY, 2003, p. 26), contempladas em sua obra, levando o homem a repensar a sua cultura na perspectiva da formação de uma identidade nacional.

A partir destas considerações, no próximo tópico a ser trabalhado no presente trabalho, buscar-se-á realizar uma breve análise interpretativa da obra *O rei da vela*, de Oswald de Andrade, procurando observar os aspectos constituintes do teatro oswaldiano inserido na proposta modernista brasileira.

O REI DA VELA E A PROPOSTA DRAMATURGICA OSWALDIANA

O Rei da vela é uma das peças que marca o início do Modernismo no teatro brasileiro. Escrita em 1933, editada somente quatro anos após, em 1937, por José Olympio Editora e encenada pela primeira vez pela companhia Teatro Oficina de São Paulo em setembro de 1967, compõe, juntamente com as obras *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937) a *Trilogia da Devoração* do teatro antropofágico de Oswald de Andrade, segundo Magaldi (2005).

Embora muitos autores atribuam a Nelson Rodrigues o posto de inaugurador do teatro moderno brasileiro ao trazer para a dramaturgia com a peça *Vestido de noiva* (1943) os modernos padrões da ficção, a produção dramaturgica oswaldiana é a que insere com *O rei da Vela* a comédia no panorama do teatro nacional enquanto produção crítica e reflexiva a cerca da constituição social ao pensar nos processos indenitários do país.

O Brasil passava por um período de grandes inovações nos campos da indústria e da tecnologia. A chegada das primeiras grandes indústrias e, conseqüentemente do capital estrangeiro, abriu as portas do país para o comércio

exterior. O que se criou, a partir de então, foi uma grande via de mão dupla, em que ambos os lados saíam ganhando. Com a chegada de capital, o país poderia investir em infra-estrutura e na consolidação do comércio interno, mas, que ao mesmo tempo, era fonte de exploração do capital vindo de fora, que encontrou nos baixos custos de produção brasileira uma fonte de multiplicar dinheiro. Nas palavras de Abelardo I, protagonista de *O rei da vela* está contemplada tal perspectiva:

ABELARDO I – [...] compromisso é compromisso! Os países inferiores têm que trabalhar para os países superiores como os pobres trabalham para os ricos. Você acredita que New York teria aquelas babéis vivas de arranha-céus e as vinte mil pernas mais bonitas da terra se não se trabalhasse para Wall Street de Ribeirão Preto a Cingapura, de Manaus à Libéria? (ANDRADE, 2003, p.63).

Não se trata de nenhuma novidade, sabe-se bem que, os países que têm maior domínio do capital, aproveitam-se daquele que não o tem e, a partir de tal sistema, o Brasil continuou cultivando um estatuto colonial. Em síntese, reside nesse contexto o pano de fundo da sátira oswaldiana, práticas e mentalidades arcaicas em um país que se queria modernizar e apropriar-se da tecnologia, conforme Alves (2011).

Tal aspecto, no entanto, só é de interesse ao passo que tais mudanças no âmbito econômico interferem na constituição sócio-cultural, pois é esse o fator que será representado de forma evidente nas manifestações artísticas, e principalmente na obra de Oswald aqui analisada, *O rei da vela*.

A comédia, dividida em três atos, parâmetro comum para as comédias de sua época, não traz nenhuma inovação no modo de concepção teatral, como as apresentadas em *Vestido de noiva*, porém sua temática revela aspectos importantes da cultura nacional, principalmente por abordar temas “delicados” para o período histórico de produção. Talvez por isso a obra tenha sido engavetada por quatro anos após sua escritura, para daí ser editada e encenada, somente muitos anos mais após a publicação.

A peça retrata a história de um agiota, Abelardo I, também conhecido como “o rei da vela”, que ganha a vida extorquindo dinheiro das pessoas, e a arruma um casamento com Heloísa de Lesbos, de uma família de latifundiários de renome nacional. Todas as relações sociais que aparecem na obra tratam-se síntese, de negócios e relações humanas precárias em sua hipocrisia, principalmente no que se refere às relações familiares. Todas as personagens que aparecem na peça estão interessadas única e exclusivamente em seu próprio benefício financeiro. Um

dos exemplos que se pode deprender da peça é o casamento de Abelardo I e Heloisa, já que, ele, apesar de ter muito dinheiro, não tem o peso do nome de uma família de tradição e ela, apesar de pertencer a uma família “nobre”, com a falência dos negócios de seu pai, devido à crise das oligarquias agrárias, não tem capital para manter o padrão de vida no qual foi criada. A partir do diálogo entre as personagens Abelardo I e Abelardo II, logo no início da narrativa teatral, pode-se ter uma ideia da noção de família, enquanto instituição social, que Oswald procura problematizar:

ABELARDO I – Coisas que se compreendem e relevam numa velha família! Heloísa, apesar dos vícios que lhe apontam... Você sabe, toda gente sabe. Heloísa de Lesbos! Fizeram piada quando comprei uma ilha no Rio, para nos casarmos. Disseram que era na Grécia. Apesar disso, ela ainda é a flor mais decente dessa velha árvore bandeirante. Uma das famílias fundamentais do Império.

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

ABELARDO I – Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comparar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias? (ANDRADE, 2003, p. 42-43).

Percebe-se então, que a noção de família trazida pelo autor, constitui-se a partir da paródia dos valores sociais, esfacelando assim com a noção de que a referida instituição é que mantêm a ordem da sociedade, pois, como observado no diálogo entre os Abelardos, no mundo contemporâneo, onde o importante é o dinheiro, o casamento não passa de um negócio com o qual se pode conseguir algum lucro, e no caso de Abelardo I e Heloísa, seria lucrativo para ambos, pois enquanto Heloísa voltaria a ter um bom padrão de vida, Abelardo I, teria um nome tradicionalmente respeitado devido sua origem nobre. Assim, “Os velhos senhores da terra que tinham que dar valor aos novos senhores da terra!” (ANDRADE, 2003, p. 62).

Além de enriquecer emprestando dinheiro a juros altíssimos, Abelardo I era fabricante e vendedor de velas, daí o título do livro e pseudônimo da personagem protagonista. No entanto, não se trata de um produto qualquer, pois com os altos preços cobrados pela energia elétrica, a vela se convertia na única saída para a maioria da população brasileira. Não obstante, a vela pode ser associada à morte, já que, quando uma pessoa morre, é velada. Logo, o rei da vela, além de explorar seus “clientes” até a morte, ainda lucrava com a venda das velas que eram utilizadas nos velórios das pessoas. Como se pode observar a partir da fala da personagem Abelardo I:

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 criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa... As empresas elétricas fecharam com a crise... Ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão providente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores. (Indica o mostruário.) Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional. (ANDRADE, 2003, p. 61-62).

Trata-se de uma forma de não perder a oportunidade de ganhar dinheiro, pois o fazia, com os vivos e com os mortos. Em um dos diálogos iniciais, tem-se o claro exemplo, recorrente na peça, da relação entre a pequena classe burguesa, dominante e ascendente e a classe endividada, vítima dos juros e impostos:

ABELARDO I (Examina) - Veja! Isto é comercial, seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1933. Reformou sempre. Há 2 meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...

O CLIENTE: - Mas eu fui pontual 2 anos e meio. Paguei quanto pude! A minha dívida era de 1 conto de réis. Só de juros eu lhe trouxe aqui nesta sala mais de 2 contos e quinhentos. E até agora não me utilizei da lei contra usura...

O CLIENTE (desnortado): - Eu já paguei duas vezes!

ABELARDO I: Suma-se da daqui! (Levanta-se) Saia daqui ou chamo a polícia. É só dar o sinal de crime nesse aparelho. A polícia ainda existe...

O CLIENTE: - Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

ABELARDO I: - Para defender o meu dinheiro [...] (ANDRADE, 2003, p. 40-41).

Então, como observado, “instaura-se, pela linguagem, não um conflito que levaria à catarse aristotélica, mas ao resgate da condição social brasileira, analiticamente observada pelo conflito de classes.” (CURY, 2003, p. 50). De acordo com Candido (1976), a estrutura econômica da sociedade, defendida pelas relações materiais de produção, constitui a base sobre a qual a literatura e a arte se constroem, o que as torna, portanto inseparáveis do processo histórico - e incompreensíveis fora dele, não em termos puramente mecânicos, mas numa perspectiva

dialética, em que arte e realidade, num jogo de ação e reação contínuas e recíprocas, acompanham e ao mesmo tempo promovem seu desenvolvimento.

Diferentemente do teatro aristotélico, o que se apresenta na proposta de teatro oswaldiano é uma problematização de uma dada realidade, apontando para formação de princípios estéticos e ideológicos que se referem a escolhas do escritor e dramaturgo na sociedade, conforme explica Alves (2011). Nesse sentido, o teatro oswaldiano tem papel fundamental na contemporaneidade, pois se pretende por meio dele problematizar o poder que o homem tem enquanto ser social formador de realidades, questionando o que está posto ao invés de simplesmente o aceitar. Nessa perspectiva, seu teatro antecipa aspectos do teatro épico. Sabe-se que a proposta do teatro épico de Bertolt Brecht tal como a conhecemos hoje é posterior ao teatro de Oswald de Andrade.

Em *O teatro épico*, Anatol Rosenfeld traça algumas características desse gênero idealizado por Bertolt Brecht:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. (ROSENFELD, 2002, p. 147).

Rosenfeld, a partir do teatro brechtiano, aponta a arte teatral ressaltando seu valor didático, engajado. No entanto, para que haja a reflexão e o questionamento, a catarse é desconsiderada, pois tal efeito faz com o que o público torne-se passível perante o mundo; assim como ocorre no “teatro burguês”², que primava pela estética em detrimento da política social. Nesta perspectiva, Rosenfeld observa que:

[...] liga-se ao intuito didático do teatro brechtiano, à intenção de apresentar um ‘palco científico’ capaz de esclarecer o público sobre a sociedade e a necessidade de transformá-la; capaz ao mesmo tempo de ativar o público, de nele suscitar a ação transformadora. O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. Todavia, ‘o teatro épico não combate as emoções’ [...]. O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio.

(ROSENFELD, 2002, p. 148).

Tais conceitos podem ser vistos de forma bastante clara em trechos da obra, em que o autor modernista busca desvendar a realidade dos fatos mundanos a partir de uma representação escancarada. Trata-se de uma tentativa de um despertar-se para realidade a partir de um choque moral, como se pode observar nos dois trechos que seguem:

ABELARDO I – Mas esta cena basta para nos identificar perante o público. Não preciso mais falar dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga mais pais que não podem comprar sapatos para os filhos. (ANDRADE, 2003, p. 43)

ABELARDO I – [...] isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo.

ABELARDO II – Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração. (ANDRADE, 2003, p. 44)

Com o objetivo de converter seu público em uma sociedade pensante, com condições de reconhecer o estatuto social e o papel ocupado por cada cidadão nesse estatuto, Oswald, antecipando o teatro brechtiano, vale-se do distanciamento crítico entre representação/texto e platéia/leitor, mostrando que o que está diante destes é apenas uma representação, mas que, no entanto, há uma realidade para a qual o homem deve despertar, para assim, passar a ser um sujeito ativo na sociedade. Nota-se ainda que, além de fazer o homem refletir sobre a condição social que se estabelece de modo exploratório, nos trechos observados, o dramaturgo procura mostrar, valendo-se de um texto metateatral, como a arte que se produzia no Brasil antes do Modernismo servia ao deleite do público burguês. Outro fato relevante é a utilização do termo “espinafração”, que seria o próprio retrato da produção artística de Oswald e do Modernismo, ao passo que buscavam produzir uma arte do escândalo, que viesse a romper com os padrões morais da sociedade. No que se refere aos valores familiares, no contexto teatral brasileiro, tal espinafração chega ao seu auge somente na obra de Nelson Rodrigues. Nesse sentido, Oswald de Andrade antecipa em seu teatro a ideia de tornar a cena teatral nacional espaço para sair do puro entretenimento da comédia de costume para o teatro que faz pensar. Conforme Alves:

A realização dos procedimentos antropofágicos na produção te-

atral de Oswald de Andrade aparece no movimento de releitura crítica das manifestações da vanguarda francesa, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo e também no reaproveitamento de técnicas oriundas do Teatro de Revista, do Circo e da Opereta e de outros dramaturgos lidos por Oswald. O *modus* vanguardista na linguagem das peças de Oswald está assegurado pelo caráter de crítica à cultura dominante, numa perspectiva de incorporação do novo o que implica reconhecer a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história de forma ambivalente. (ALVES, 2011, p. 09).

No que se refere à elaboração das personagens, percebe-se que se trata de representações estereotipadas, caricatas de figuras da sociedade, característica recorrente do no gênero cômico, pois a caricatura tem o poder de revelar aspectos que, pelas convenções sociais não são reparadas, ou se são, não são comentadas. Bergson, em relação à caricatura, afirma que:

Nela sempre se discernirá o indício de um vezo que se anuncia, o esboço de um esgar possível, enfim uma deformação preferida na qual se contorceria a natureza. A arte do caricaturista é capturar esse movimento às vezes imperceptível e, ampliando-o, torná-lo visível para todos os olhos. Faz caretear seus modelos como eles mesmos o fariam se chegasse até o extremo de seu esgar. Adivinha, por trás das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Realiza desproporções e deformações que deveriam existir na natureza em estado de veleidade, mas que não puderam concretiza-se, porque reprimidas por uma força melhor. Sua arte, que tem algo de diabólico, reergue o demônio que o anjo subjugara. Sem dúvida é uma arte que exagera, mas define-a muito mal que lhe atribui o exagero por objetivo, pois há caricaturas mais parecidas com o modelo do que o são os retratos. (BERGSON, 2001, p. 19-20).

Não somente as personagens, como o próprio espaço ficcional construído por Oswald, caracterizam-se de forma estereotipada. Descrições que para um cidadão brasileiro normalmente causaria espanto, para um estrangeiro, é um retrato fidedigno do país. Como pode se observar na rubrica que dá início ao segundo ato da peça:

UMA ILHA TROPICAL na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Durante o ato, pássaros assoviam exoticamente nas árvores brutais. Sons de motor. O mar. Na praia ao lado, um avião em repouso. Barraca. Guarda-sóis. Um mastro com a bandeira americana. Palmeiras. A cena representa um terraço. A abertura de uma escada

ao fundo em comunicação com a areia. Platibanda cor-de-aço com cactus verdes e coloridos em vasos negros. Móveis mecânicos. Bebidas e gelo. Uma rede do Amazonas. Um rádio. Os personagens se vestem pela mais furiosa fantasia burguesa e equatorial. Morenas seminuas. Homens esportivos, hermafroditas, menopausas. Com o pano fechado, ouve-se um toque vivido de corneta. A cena conserva-se vazia um instante. Escuta-se o motor de uma lancha que se aproxima. Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, d. Polaca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-lhe um par cheio de vida: d. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena. (ANDRADE, 2003, p. 65-66).

A cena descrita, por si só é bastante significativa. Trata-se de uma alegoria do Brasil, construída de forma crítica a partir da sátira e do risível. Percebe-se de forma clara a descrição de um paraíso tropical exótico, que atrai os olhares de fora. O americano que chega em sua lancha é um Colombo moderno, que descobre um paraíso a ser explorado e apreciado em toda sua exuberância. Mesclam-se, a todo tempo, de forma contrastiva os aspectos naturais, primitivos, originários da terra, com produtos de exportação que ajudam a compor a ambientação e o cenário.

Oswald descreve um país invadido pela cultura exterior e refém do capital estrangeiro. O produto produzido aqui para gerar o lucro para os países desenvolvidos é vendido para as próprias pessoas que o fabricam, para que, com esses produtos, possam demonstrar a "ascensão social". Assim, o poder aquisitivo passa a ser a principal forma de domínio que se pode conseguir, em detrimento dos valores morais da família e da religião, a exemplo do casamento, sacramento religioso que passa a ser visto como um negócio.

Assim, o tratamento do tema e a elaboração das personagens oswaldianas mostram-se significativos, não somente no contexto artístico, mas como leitura de um cenário nacional. Os temas, as personagens, a sátira, a caricatura, as instituições, a família, são aspectos constitutivos do pensamento crítico oswaldiano, que tem por objetivo construir um sujeito que, consciente de sua realidade, possa pensar e discutir a identidade nacional brasileira e a cultura do homem contemporâneo, dentro do contexto capitalista. A literatura dramaturgica de Oswald marca um período histórico, sua proposta artística, além de romper com os padrões estatizados, sugere a modificação de uma estrutura ideológica da sociedade.

NOTAS

¹ O presente texto é parte de pesquisa realizada no projeto de Iniciação Científica, denominado: “A farsa, a sátira e a alegoria no teatro de Plauto e de Oswald de Andrade”, sob a orientação da Profa. Dra. Lourdes Kaminski Alves. Grupo de pesquisa Confluências da Ficção, História e Memória na Literatura.

² Toma-se aqui o termo trazido pelo *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis: “Expressão frequente, hoje, utilizada para designar, de maneira pejorativa, um teatro e um repertório de *boulevard* produzido dentro de uma estrutura econômica de rentabilidade máxima e destinado, por seus temas e valores, a um público ‘(pequeno-) burguês’, que veio consumir com grande despesa uma ideologia e uma estética que lhes são, de cara, familiares. [...] se torna, no jovem Brecht, por exemplo, sinônimo de dramaturgia ‘de consumo’, baseado no fascínio e na reprodução da ideologia dominante.” (PAVIS, 1999, p. 376).

REFERÊNCIAS

ALVES, L. K. Releituras da tradição e força criadora no teatro de Oswald de Andrade. In: *Línguas&Letras*, Número Especial, 1 semestre, 2011. Cascavel: Edunioeste, 2011.

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Obras completas -7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BERGSON, Henri. *Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

CANCLINI, Néstor García. La modernidad después de la posmodernidad. In: BELUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1990.

_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.

CARVALHAL, Tânia Franco e COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Literatura Comparada – textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta/Oswald de Andrade*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Aspectos da dramaturgia moderna*. São Paulo: Cultrix, 1992.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PERRONE-MOSÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002.