

nº 12 - junho de 2014

Dos manifestos à linguagem do teatro: *O rei da vela* e *A morta*, de Oswald de Andrade

Wallisson Rodrigo Leites *
Lourdes Kaminski Alves**

RESUMO

Este artigo objetiva apresentar uma análise interpretativa de dois textos dramáticos representantes do gênero, produzidos por Oswald de Andrade, na perspectiva estética do modernismo brasileiro. O primeiro, *O rei da vela*, escrito em 1933 e publicado em 1937, tornou-se um marco na produção artística brasileira, ao trazer a proposta modernista e as influências das vanguardas europeias para o teatro, sobretudo ao fazer uma passagem da proposta dos manifestos modernistas à linguagem do teatro. O segundo, *A morta*, peça publicada em 1937, discute os valores da tradição e a ressignificação desses a partir do discurso antropofágico, apresentando um diálogo vivo entre o antigo e o moderno. Desse modo, pretende-se aprimorar o entendimento dos elementos constituintes da dramaturgia oswaldiana inserida na proposta artístico-social apresentada pelo modernismo brasileiro buscando compreender a formulação e a relevância do conceito de antropofagia cultural apresentado na proposta dramática do autor e reverberações na contemporaneidade.

PALAVRAS-CHAVE: O teatro oswaldiano; *O rei da vela*; *A morta*.

ABSTRACT

This article aims to present an interpretative analysis of two drama texts representatives of the genre, made by Oswald de Andrade, in the aesthetical perspective of the Brazilian modernism. The first one, *O rei da vela*, written in 1933 and published in 1937, became a landmark for Brazilian artistic production, by bringing the modernist theme and the influences of European avant-garde to Theater's language. The second one, *A morta*, play published in 1937, discusses the values of tradition and the re-significance of them having as basis the anthropophagic discourse, presenting a live dialog between old and modern. Thus, one intends to improve the understanding of the constituent elements of Oswald's drama inserted in the artistic-social proposal presented by Brazilian modernism, aiming to comprehend the formulation and relevance of the concept of cultural anthropophagy presented in the dramatic proposal of the author and its reverberations in contemporaneity.

KEYWORDS: Oswald's theater; *O rei da vela*; *A morta*.

*Mestrando do Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, Paraná, Brasil. Bolsista CAPES/CNPq/PPGL/ UNIOESTE. wallissonrodrigo@hotmail.com

** Docente do Programa de Pós-graduação *stricto sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – UNIOESTE, Cascavel, Paraná, Brasil. Bolsista produtividade em pesquisa da Fundação Araucária. lourdeskaminski@gmail.com

Introdução

Tal como os estudos literários, também os estudos contemporâneos acerca dos gêneros dramaturgicos têm demonstrado significativo interesse nos textos revisionistas que buscam construir novas possibilidades sobre aquilo que já foi produzido. Nesse sentido, a história dos gêneros passou a ser vista sob diferentes perspectivas teóricas, processo criativo que, na esteira da proposta estética e ideológica modernista, tem sido profícuo a derivações de novos gêneros artísticos que passam a valorizar procedimentos estéticos diferenciados, trazendo para o interior do texto, por meio da linguagem, temas e personagens que estavam à margem.

Dentro do contexto nacional, 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.

Nesta perspectiva, o teatro de Oswald merece destaque dentre os modernistas, dado que, a partir de sua proposta teatral, buscava descrever o homem contemporâneo e suas instituições, apontando para o ridículo da camada social privilegiada, concernente a suas relações interpessoais, presa a padrões de comportamento e pensamento de forma automatizada, mimetizada, superficial e não reflexiva. Nesse sentido, as caricaturas apresentadas pelo autor, na construção das personagens em seu teatro não se restringem às figuras humanas, mas abarcam também as próprias instituições sociais, como a família, a igreja e outras criações, 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, na perspectiva do comportamento automatizado. 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” (2003, p. 15). Aspecto criativo e revolucionário que aparece no teatro oswaldiano, tal como ele havia se apresentado nos polêmicos manifestos modernistas.

Antes de ser conhecido por sua produção dramaturgica, Oswald já havia marcado seu nome entre os grandes autores de seu tempo com o *Manifesto Antropófago* (1924) e com o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1928), textos reveladores dos ideais propostos 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. Para Oswald de Andrade (1971), 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. Esta concepção de arte questiona a noção de cânone literário que corrobora com a permanência da mentalidade colonial.

Os manifestos propõem a dessacralização 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 acerca da compreensão artística, conseqüentemente, do mundo, e, sobretudo, de uma identidade nacional. A proposta estética dos manifestos aproxima-se da concepção de carnavalização da cultura, tal como reflete Bakhtin: “[...] 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” (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 partir destas considerações, a leitura interpretativa de *O rei da vela* e *A morta*, de Oswald de Andrade, procura observar os aspectos constituintes do teatro oswaldiano inserido na proposta Antropofágica, como perspectiva estética original para a produção crítica e literária no contexto latino americano, contribuindo para o processo de reelaboração de uma mimeses no contexto latino americano.

1 *O rei da vela* e a transgressão do estatuto colonial artístico brasileiro

O rei da vela é uma das peças que marca o início do Modernismo no teatro brasileiro. Escrita em 1933, editada somente quatro anos depois, 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, tal como define Magaldi (2005), na apresentação de *Panorama do fascismo/O homem e o cavalo/A morta de Oswald de Andrade*.

Como é de conhecimento, nas duas primeiras décadas do século XX, o Brasil passava por um período de grandes inovações nos campos da indústria, do comércio 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 infraestrutura e na consolidação do comércio interno, mas, 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. O teatro de Oswald capta este movimento das relações capitalistas, de forma irônica e sagaz, como se pode observar nas palavras de Abelardo I, protagonista de *O rei da vela*:

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).

Aparece aí a veia sarcástica oswaldiana no processo criativo. Tal citação pode ser relida nas palavras de teóricos que abordam a temática da des/colonização, abarcando o modo como o *modus operandi* do colonizador reflete na constituição cultural do povo em diversos âmbitos. Segundo Mingnolo, seguindo a mesma linha de pensamento de Oswald a cerca da visão do colonizador europeu:

[...] A ideia de América Latina é a de uma região que compreende uma enorme superfície de terra rica em recursos naturais onde abunda a mão de obra barata. [...] Também poderia se rastrear o transporte de plantas produtivas de empresas estadunidenses a países em vias de desenvolvimento com o propósito de baratear custos. Enquanto ao controle das finanças, basta comparar a quantidade e o tamanho dos

bancos de Nova York, Londres ou Frankfurt com os da Bolívia, Marrocos ou Índia (MIGNOLO, 2007, p. 38).¹

A ideia apresentada pela personagem Abelardo I aproxima-se da expressão do pensamento de Mignolo na obra *La idea de America Latina* (2007). Para Mignolo, essa “*idea*” surge a partir do pensamento do colonizador em relação às colônias, mantendo um estatuto colonial econômico.

Tal fator, não representa, porém, nenhuma novidade: sabe-se bem que os países que têm maior domínio do capital aproveitam-se daqueles que não o têm, sabe-se também que a partir de tal sistema, o Brasil continuou cultivando um estatuto colonial. Há de se considerar que, além da dependência comercial, esse colonialismo refere-se também à formação do pensamento nacional, que calcado na matriz geradora judaico-cristã-ocidental, mantinha aspectos comportamentais não condizentes com a realidade do país. A essa colonização do pensamento, Mignolo vai se referir como “*la colonización del ser*” que:

[...] consiste nada menos que promover a ideia de que certos povos não formam parte da história, de que não são seres. Assim, enterradas na história europeia do descobrimento estão as histórias, as experiências e os relatos conceituais silenciados dos que ficaram fora da categoria de seres humanos, de atores históricos e de entes racionais (MIGNOLO, 2007, P. 30).²

Tal prerrogativa poderia ser uma plausível explicação para a criação, no inconsciente coletivo, da noção de inferioridade em relação aos países de “primeiro mundo”. Essa noção estende-se desde a questão econômica até aos aspectos culturais, facilitando a recepção de produtos culturais advindos de fora em detrimento das culturas populares de cor local. Em síntese, reside nesse contexto o pano de fundo da sátira

¹ Tradução nossa a partir do original: “La ‘idea’ de América Latina es la de una región que comprende una enorme superficie de tierra rica en recursos naturales donde abunda la mano de obra barata.[...]También podría rastrearse [...] el traslado de plantas productivas de empresas estadounidenses a países en vías de desarrollo con el propósito de abaratar costos. En cuanto al control de las finanzas, basta comparar la cantidad y el tamaño de los bancos de Nueva York, Londres o Fráncfort con los de Bolivia, Marruecos o la India”.

² Tradução nossa a partir do original: “[...] consiste nada menos que en generar la idea de que ciertos pueblos no forman parte de la historia, de que no son seres. Así, enterrados bajo la historia europea del descubrimiento están las historias, las experiencias y los relatos conceptuales silenciados de los que quedaron fuera de la categoría de seres humanos, de actores históricos y de entes racionales”.

oswaldiana sobre práticas e mentalidades arcaicas em um país que se queria modernizar e apropriar-se da tecnologia, conforme reflexões de Alves (2011).

Tal aspecto, no entanto, só é de interesse ao passo que tais mudanças no âmbito econômico interferem na constituição sociocultural, pois é esse o fator que será representado de forma evidente nas manifestações artísticas e principalmente nas obras de Oswald aqui analisadas, *O rei da vela* e *A morta*. A temática de *O rei da vela* revela aspectos importantes da cultura nacional, principalmente por tratar de assuntos “delicados” para o período histórico de produção. Talvez por isso a obra tenha sido engavetada por quatro anos após sua escritura, para ser editada e encenada muitos anos mais tarde, 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 arruma um casamento com Heloísa de Lesbos, oriunda de uma família de latifundiários de renome nacional. Todas as relações sociais que aparecem na obra tratam em síntese de negócios e relações humanas precárias em sua hipocrisia. As personagens estão interessadas única e exclusivamente em seu próprio benefício.

Um dos exemplos que se pode depreender da representação na 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, padrão esse que tinha por objetivo manter determinada cultura do comportamento implantada pela colônia e não condizente com a realidade de um país pobre. A representação estética que aparece no texto de *O rei da vela* nos remete às reflexões de Sartre (1979), em seu prefácio à obra *Os condenados da terra*, de Frantz Fanon. Segundo o filósofo, a metrópole “fabricou em bloco uma burguesia de colonizados” (p. 6) que pudesse ao mesmo tempo em que era explorada dar continuidade à exploração do povo. Assim, a união conjugal das personagens Abelardo I e Heloisa representa uma tentativa de sobrevivência dessa aristocracia e conseqüentemente de uma cultura de estratificação. A partir do diálogo entre as personagens Abelardo I e Abelardo II, logo no início do texto dramático, pode-se perceber a importância dada pelo novo burguês aos valores tradicionais, pois esse novo homem de negócios que surge conhece a necessidade de se diferenciar e de se destacar do povo.

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?

ABELARDO II – E o resto da população?

ABELARDO I – O resto é prole. O que estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil ainda é novo (ANDRADE, 2003, p.43).

Percebe-se então, que o conceito de família trazida pelo autor no texto 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. Como observado no diálogo entre os Abelardos, no mundo de seu tempo, onde o importante é o dinheiro, o casamento não passa de um negócio com o qual se pode conseguir algum lucro. 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, pois “Os velhos senhores da terra que tinham que dar valor aos novos senhores da terra!” (ANDRADE, 2003, p. 62) e assim a “burguesia de colonizados” a que Sartre se refere poderia ter continuidade.

Além de enriquecer emprestando dinheiro a juros altíssimos, Abelardo I era fabricante e vendedor de velas, daí o título da peça e pseudônimo da personagem protagonista. Apesar de parecer um produto “inocente”, 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, objeto empregado metaforicamente no texto dramaturgic. 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 previdente. 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 Abelardo I o fazia com os vivos e com os mortos. A todo o momento na peça a personagem Abelardo I busca ridicularizar o povo com o objetivo de manter cada um em seu lugar, como se, de modo pré-determinado, existisse um lugar para o explorador e outro para o explorado. Esse aspecto traduz o processo de colonização desde a chegada das primeiras caravelas, em que o autóctone era visto não como um homem, mas como um animal sendo, portanto, subjugoado ao europeu. Segundo Sartre “[...] a ordem é rebaixar os habitantes do território anexado ao nível do macaco superior para justificar que o colono os trate como bestas de carga. A violência colonial não tem somente o objetivo de garantir o respeito desses homens subjugoados; procura desumanizá-los” (1979, p.9). Oswald busca representar este fenômeno sociocultural por meio de seus personagens e ações representadas no palco, ao apresentar os clientes (os explorados) de Abelardo (o explorador) aproximando-os de animais selvagens, como se pode observar no trecho:

ABELARDO I – [...] Abra a jaula!
*Abelardo II obedece de chicote em punho. A porta de ferro corre pesadamente
Mais clientes
Os clientes aparecem atropeladamente nas grades. É uma coleção de crise, variada, expectante. Homens e mulheres mantêm-se quietos ante o enorme chicote de Abelardo II* (ANDRADE, 2003, p. 22).

De modo que “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.

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

Destarte, percebe-se o desenvolvimento de um sujeito imaginário baseado na figura do colonizador, do opressor, do qual ninguém pretende ser vítima, mas em que todos desejam se transformar. Somente após converter-se em colonizador, esse sujeito será lembrado, será considerado sujeito. Ocorre em *O rei da vela*, por meio da relação entre os Abelardos I e II, em que o segundo passa a ocupar o lugar do primeiro para continuar as negociações com o investidor estrangeiro, o mesmo que ocorreu com nações e povos que buscaram antes a independência para depois se converterem em exploradores.

Oswald descreve um país invadido pela cultura exterior e refém do capital estrangeiro. O que é 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) e da produção do conhecimento, que na contemporaneidade, também passa a ser visto com um produto, pois, ao passo que o conhecimento converte-se em fonte de libertação, se torna desinteressante às elites dominantes a democratização deste.

2 A morta: entre a tradição e a vanguarda

A morta, peça publicada em 1937, mesmo ano de publicação de *O rei da vela*, representa esteticamente a essência do pensamento antropofágico oswaldiano ao refletir sobre a dialética existente entre o discurso da tradição e o discurso de vanguarda. Sabe-se que o processo de antropofagia cultural constitui-se a partir da deglutição dos valores do passado para serem ressemantizados e devolvidos à sociedade de forma crítica e reflexiva. Entretanto, enquanto no *Manifesto Antropófago*, por vezes, parece ser a negação desses valores históricos da *práxis*, marcada claramente pelas frases panfletárias iniciadas pelo advérbio “Contra”: Contra Anchieta; Contra a realidade social; Contra Goethe etc.; em *A morta*, é a reafirmação desses valores a partir do equilíbrio entre o velho e o novo, também observado nos manifestos, agora estetizados

por meio da linguagem do teatro. Nesse processo de passagem da linguagem dos manifestos para a linguagem do teatro, do dado político para o dado literário, Oswald mostra a maturação do conceito de antropofagia, ao assimilar em sua escritura ambos os fatores. Assim, em *A morta*, pode-se observar a concomitância de valores e discursos do passado e do presente e a consciência de que um pensamento vanguardista, se tiver força suficiente para ser aceito e assimilado, se tornará também tradição.

A peça, dividida em três quadros, sendo eles, respectivamente, “O país do Indivíduo”, “O país da gramática” e “O país da anestesia”, retrata o embate entre vivos e mortos, representado, principalmente na figura da personagem Beatriz, uma atriz de teatro que, em sua relação com seu criador, o Poeta, percebe que passará do mundo dos vivos para o mundo dos mortos. A esse mundo pertencem os grandes poetas e escritores clássicos, as línguas mortas, as palavras dicionarizadas, os sofismas, as interjeições, os adjetivos lustrosos, senhoriais arcaicos, o Hierofante, a ética. A aquele, o Poeta, a reserva humana, o sujeito, os galicismos, solecismos, os barbarismos, etc.

Nessa batalha travada entre os dois extremos, pode-se perceber a consciência crítica e criativa do autor ao refletir sobre o papel do poeta, do escritor, para o pensamento e para a cultura nacional. Pois, por meio da poesia, ou do teatro, como é propósito do teatro oswaldiano, seria possível levar o povo a refletir sobre a sua condição e agir como sujeito de sua existência. Fato esse que pode ser ilustrado a partir da seguinte passagem no primeiro quadro da peça:

O POETA – As classes possuidoras expulsaram-me da ação. Minha subversão habitou as Torres de Marfim que se transformaram em antenas...

O HIEROFANTE – É a reclassificação... (ANDRADE, 2005, p. 190).

Nota-se, a partir da fala das duas personagens, que a sociedade de classes, como modo de manutenção da ordem vigente, da moral e dos bons costumes, ciente da capacidade do poeta, do escritor, de subverter o que está posto, marginaliza-o, por meio do cânone e da classificação. A função do poeta é quebrar esses padrões, queimando os mortos, para das suas cinzas fazer renascer uma sociedade pensante e atuante.

É possível observar que na obra em questão, como em toda a obra de Oswald de Andrade, a recorrência de termos relacionados à guerra ou à batalha, como metáforas para o local que ocupa o escritor na sociedade moderna, representa as ferramentas que se tem para lutar contra a massificação do pensamento. Tem-se, por exemplo, na obra

oswaldiana a recorrência dos termos “lança”, “flecha”, e “metralhadora”, como pode ser observado nos trechos:

O POETA – Deixarei os pequenos pretextos – o chapéu grande, e a cabeleira faustosa: falarei a linguagem compreensível da metralha.

BEATRIZ – Existe uma frente única...

[...]

O POETA – Não haverá progresso humano, enquanto houver uma frente única sexual

[...]

O POETA – No mundo sem classes o animal humano progredirá sem medo (ANDRADE, 2005, p. 195).

O homem, enquanto animal, não pensa para agir e trabalha como a engrenagem de um relógio ou tal como um boi que move um moinho, servindo ao sistema capitalista que o envolve sem ser sujeito de seu mundo, mas, refém dele. Essa luta travada entre os vivos e os mortos é modo de libertar das correntes da tradição e do sistema, para reconstruir o mundo que está em ruínas.

Nesse sentido, o Poeta segue Beatriz, sua amada, como personagens contrários, pelos países do Indivíduo, da Gramática e da Anestesia, correndo ao lado de velhos conflitos, como o da vanguarda contra a tradição, como amantes fugindo da morte, até terminarem juntos. É importante observar que, apesar de contrários, são eles oriundos de uma mesma fonte, de uma mesma matriz formadora, como se pode perceber na fala de Beatriz (A Morta), ao dizer para o Poeta: “Nasci da seleção de ti mesmo. [...] Comecei a palpitar com a tua religião infantil, com a tua cultura adolescente! Fui o cofre heráldico das tuas tradições, a cuna de tua gente!” (ANDRADE, 2005, p. 215).

Desse modo, se por um lado as ideias do Poeta são a negação de um pensamento clássico, de uma tradição, por outro, eles são a reafirmação desses discursos, pois não há como se negar as bases culturais formadoras da sociedade ocidental. Os preceitos com os quais se busca lutar contra estão enraizados no âmago social e foram condições *sine qua non* para se chegar ao pensamento oswaldiano.

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 reflexões de Alves (2011). Nesse sentido, o teatro oswaldiano tem poder de reverberação na produção artística e intelectual brasileira na contemporaneidade. Seu teatro dialoga com o teatro épico, e passa a influenciar os

demais postulados teóricos acerca do estado da arte na contemporaneidade. Em *O teatro épico* (1965), Anatol Rosenfeld traça algumas características desse gênero idealizado por Bertolt Brecht que ilustram esta reflexão:

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 (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 deve ser desconsiderada, pois tal efeito faz com o que o público torne-se passível perante o mundo; assim como ocorre no “teatro burguês”³, que primava pela estética em detrimento da política social. Nesta perspectiva, Rosenfeld observa que:

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 Idea rebelde. Todavia, ‘o teatro épico não combate as emoções’ [...]. O que pretende é elevar a emoção ao raciocínio (2002, p. 148).

Tais conceitos aparecem estetizados na peça, 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 para realidade, a partir de um choque moral, como se pode observar no trecho que encerra a ação dramática:

O HIEROFANTE – (*Aproximando-se da plateia*) Respeitável público!
Não vos pedimos palmas, pedimos bombardeiros! Se quiserdes salvar
as nossas tradições e a vossa moral, ide chamar os bombardeiros ou se

³ 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).

preferirdes a polícia! Somos como vós mesmos, um imenso cadáver gangrenado! Salvai nossas podridões e talvez vos salvareis da fogueira do mundo! (ANDRADE, 2005, p. 237).

Com o objetivo de converter seu público em uma sociedade pensante, com condições para reconhecer o estatuto social e o papel ocupado por cada cidadão, Oswald se aproxima ou adianta aspectos da proposta do teatro brechtiano, valendo-se do distanciamento crítico entre representação/texto e plateia/leitor, ao tentar mostrar 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, de forma irônica, da máxima “respeitável público”, utilizada nas apresentações circenses, em que não se espera da plateia qualquer tipo de reflexão, mas sim o simples deleite, sendo proferida pela personagem Hierofante, que na Grécia Antiga era o termo que designava os altos sacerdotes da religião. Nesse sentido, Oswald de Andrade antecipa em seu teatro a ideia de tornar a cena teatral nacional espaço para sair do puro entretenimento para o teatro que faz pensar. Conforme Alves:

A realização dos procedimentos antropofágicos na produção teatral 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 (2011, p. 09).

Deste modo, 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 que, apesar de moderno, apresenta, ainda, um pensamento arcaico, subjugado ao pensamento eurocêntrico, o qual o autor procura desvelar por meio da linguagem artística do gênero dramatúrgico.

Conclusão

O tema da mentalidade arcaica e colonial brasileira e a construção de personagens caricatas, por meio da linguagem satírica que remete às instituições sociais, políticas, culturais e religiosas demonstra aspectos constitutivos do pensamento crítico oswaldiano. A proposta artística do autor intenta refletir sobre a possibilidade da constituição de 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 dramatúrgica 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 e de uma cultura de absorção e incorporação que, mesmo incorporada ao mundo tecnológico, de fácil acesso aos bens culturais e ao conhecimento, segue sendo colonizada. Segundo Fanon:

O regime colonial cristalizou circuitos, e a nação é obrigada, sob pena de sofrer uma catástrofe, a mantê-los. [...] Se não se modificarem as condições de trabalho, serão necessário séculos para humanizar este mundo tornado animal pelas forças imperialistas. A verdade é que não devemos aceitar essas condições. Temos de recusar categoricamente a condição a que nos querem condenar os países ocidentais (1979, p. 79-80).

Por isso, 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, possibilitando o homem a repensar a sua cultura e a sua identidade.

REFERÊNCIAS

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

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

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

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

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

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

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

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Trad. José Laurêncio de Melo. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979.

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

MIGNOLO, Walter D. *La idea de América Latina – la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.

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

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

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

SARTRE, Jean-Paul. Prefácio de Os condenados da terra. Trad. José Laurêncio de Melo. In: FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1979.

Data de submissão: 11/03/2014

Data de aprovação: 25/04/2014