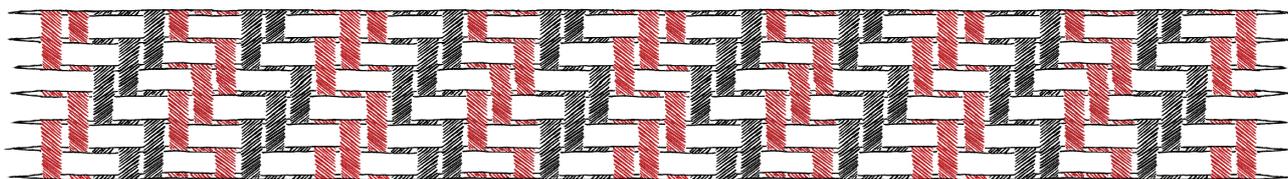


Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*

Bruna Della Torre de Carvalho Lima

bru.dellatorre @ gmail.com

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo



Resumo

O Rei da Vela, encenada pela primeira vez em 1967 pelo Teatro Oficina, ficou consagrada como um dos emblemas mais importantes da resistência cultural à ditadura militar. Escrita em 1933, por um Oswald de Andrade comunista, a peça reclamava por uma revolução social, porém ficou mais de 30 anos no ostracismo até ser retomada por José Celso Martinez Corrêa. Este artigo reflete sobre a recepção do modernismo de Oswald de Andrade nos anos de chumbo, com vistas a compreender o sentido que readquiriu o modernismo a partir de então.

Palavras-chave: Oswald de Andrade; Teatro Oficina; Modernismo.

Abstract

O Rei da Vela was played for the first time by The Oficina Theatre in 1967 and it became one of the most important emblems of the cultural resistance against the military dictatorship in Brazil. Written in 1933, by a communist Oswald de Andrade, the play claimed for a social revolution, yet it remained 30 years in ostracism until it was rediscovered by José Celso Martinez Corrêa. This article considers the reception of Oswald de Andrade's modernism in the so called "lead years", seeking to comprehend the sense which modernism reacquired since then.

Keywords: Oswald de Andrade; Oficina Theatre; Modernism

O sentido da convivência entre o arcaico e o moderno em países periféricos como o Brasil pode apresentar-se com roupagens diferentes em cada época e tem sido um tema recorrente nas interpretações do país. Este ensaio buscará analisar uma variação particular dessa articulação, mediante a exposição da trajetória da peça *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade, desde sua concepção em 1933 até sua encenação orquestrada por José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina em 1967.

Oswald de Andrade figura, ao lado de Mário de Andrade, como principal expoente do modernismo literário paulista dos anos 1920. Apesar de possuir uma vasta obra, as mais conhecidas são três: o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” (1924), o “Manifesto Antropófago” (1928) e a *Poesia Pau Brasil* (1925). Assim, embora Oswald de Andrade decerto não seja um autor desconhecido, a ascensão de sua dramaturgia aos palcos foi póstuma. Esse *enfant terrible* do modernismo, contudo, apresentou diversas faces, e aquela que terá centralidade neste ensaio é a do modernista convertido ao comunismo e, principalmente, a do dramaturgo e artista engajado.

A encenação de *O Rei da Vela* realizada pelo Teatro Oficina em 1967 foi um marco fundamental no modo como a obra de Oswald de Andrade foi recebida a partir do final dos anos 1960². A leitura de José Celso tornou-se paradigmática na medida em que se impôs como passagem obrigatória no caminho de todos aqueles que desejassem compreender a experiência intelectual de Oswald de Andrade e seus principais desdobramentos. As palavras de Caetano Veloso (2004, p. 242) sobre o espetáculo – “aquela noite significou para mim mais um encontro com o Oswald do que com o Zé Celso” – parecem confessar e condensar o que se passou com diversos intelectuais e artistas da época. Para que essa análise seja levada a cabo, portanto, será necessário comentar, aqui, alguns dos principais aspectos dessa encenação.

Além de mostrar como a encenação de 1967 foi fundamental para a compreensão das interpretações da obra de Oswald de Andrade produzidas a partir de então, o objetivo principal deste ensaio é sugerir que o *Rei da Vela*, tanto em 1933, quanto em 1967, iluminou a história da esquerda no Brasil. Em ambos os momentos, a noção de antropofagia ressurgiu como um antídoto para os dilemas do país. *O Rei da Vela*, seja em 1933 ou em sua releitura de 1967, funcionou como um prisma que refletia os diagnósticos fornecidos por grande parte da esquerda brasileira, diagnóstico esse que funcionou como eixo central da discussão dos destinos do Brasil, a saber, a polarização entre atraso e modernidade, agrarismo e industrialismo, periferia e centro.

Não se trata, portanto, apenas de comparar a escrita de uma peça com a sua encenação – afinal, a matéria artística é plástica e permite as mais diversas apropriações. Mas, antes de tudo, consiste em mostrar que não foi fortuito que o Teatro Oficina tenha retomado *O Rei da Vela*, uma vez que compreendia que o dilema da esquerda após o golpe militar assemelhava-se àquele exposto pelo drama de Oswald de Andrade mais de trinta anos antes: a burguesia industrial havia se aliado ao grande latifúndio, perpetuando, por escolha declarada, o atraso brasileiro.

Quando escreveu *O Rei da Vela*, Oswald de Andrade, com 43 anos, era um rebento do famoso *crash* da bolsa de Nova York em 1929 e da crise dele advinda. Falido com a derrocada da política cafeeira, separado da pintora Tarsila do Amaral³, e após vários desacertos com antigos companheiros de modernismo, Oswald de Andrade aderiu ao comunismo. A peça se relaciona também com o ímpeto para a ação política e estética que o dominou nesse período. Guiado pelas mãos firmes de Pagu, a militante e escritora Patrícia Galvão, o modernista fez parte do

Partido Comunista, que adotava, durante essa época, uma posição stalinista. Embora a relação de Oswald de Andrade com o Partido Comunista seja um tema tão complexo quanto polêmico, é preciso ressaltar que a matéria-prima temática e política de *O Rei da Vela* é fortemente inspirada por esse contexto.

O tema principal do drama é a aliança entre a aristocracia do café decadente e a burguesia, e as vantagens, para ambos os lados, desse acordo. Heloísa irá se casar para salvar a família falida devido à crise de 1929 e evitar a perda do negócio do café. O noivo escolhido é Abelardo I, que vive, por um lado, da morte alheia, pois é um industrial de velas mortuárias, e, por outro lado, da exploração do povo endividado, já que é também agiota. Ele explora industrialmente nosso atraso, pois fabrica velas mortuárias em plena era de progresso científico e é, ao mesmo tempo, dono de um escritório de usura.

Oswald de Andrade constrói uma oposição entre religião e ciência, que aparece aqui na figura da indústria. A vela, associada ao culto religioso e, portanto, a um elemento tradicional da vida social, pode ser pensada como uma alegoria da exploração do atraso do país, uma vez que se torna mercadoria. No entanto, como mercadoria, ela já não é um mero resíduo arcaico do país, mas uma apropriação moderna de seu atraso. Ou seja, Abelardo I se beneficia modernamente, através da indústria, de nosso atraso, representado pela vela. E essa combinação assume sempre uma forma cômica, um tom de piada, como no caso do escritório de usura, que é apresentado a partir de um ar de tacanhice colonial, em tudo oposto à figura moderna da atividade bancária: o escritório é bagunçado, frequentado o tempo todo por Heloísa e seus familiares (o que demonstra a falta de separação, no Brasil, entre o âmbito impessoal dos negócios e as relações familiares), e mantém seus clientes atrás de uma jaula (com o uso, aliás, de um chicote de domador – o que remete ao caráter bufo da atividade). Tudo isso ocorre sem prejuízo, contudo, da explicitação da violência envolvida nessa configuração da realidade.

O caráter contraditório dessas relações – o país não é colonial, mas não apresenta a mesma configuração social industrializada que a Europa ou os Estados Unidos e, ao mesmo tempo, é uma mescla dessas duas formas – faz com que *O Rei da Vela* não se encaixe no modelo de seriedade do teatro de tese⁴, pois, no drama, se alternam ora a seriedade do desmascaramento da violência das relações de exploração, ora a ridicularização – através da piada e do tom funambulesco – da própria incapacidade da burguesia de copiar à risca os modelos estrangeiros. Ao explicar as vantagens de seu casamento com Heloísa, Abelardo explica a seu alter ego, Abelardo II: “Que importa? Para nós, homens adiantados que só conhecemos uma coisa fria, o valor do dinheiro, comprar esses restos de brasão ainda é negócio, faz vista num país medieval como o nosso! O senhor sabe que São Paulo só tem dez famílias?” (ANDRADE, 2004, p. 44).

Abelardo I é retratado como um tipo cínico, pois o caráter medieval do país não é entendido por ele como empecilho, mas como parte da dinâmica burguesa periférica. Ou seja, a operação desmascaradora não ocorre do modo tradicional, que implica mostrar o discurso humanizador e progressista burguês, para depois revelar a prática de espoliação real do trabalho. Ao contrário, nesse caso, a combinação atraso/moderno pede esse deslocamento da forma. Oswald de Andrade, membro da elite paulistana decadente da época, constrói um retrato crítico feroz da burguesia ao mostrar que ela se beneficia conscientemente do atraso do país: Abelardo I afirma: “Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela – sob o signo do capital americano. [...] Eu sei que sou um simples feitor do capital estrangeiro. Um lacaio, se quiserem! Mas não me queixo” (ANDRADE, 2004, p. 61-64).

A peça, conforme destaquei acima, faz parte desse momento de engajamento, mas não deixa de apresentar um dos principais traços do Oswald de Andrade modernista: o humor. Os personagens têm, no drama, uma forma caricatural na qual se observa a ausência de qualquer esfericidade ou profundidade psicológica. Nessa rotação tipológica, na qual a caricatura opera em vários níveis – psicológico, político, econômico –, os personagens apresentam “perversões sexuais”. Oswald de Andrade busca destacar a decadência da sociedade burguesa e aristocrática através de personagens que trazem, já no nome, suas “taras”: Heloísa de Lesbos, João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde e Dona Poloquinha (trocadilho com “polaquinha”, sinônimo, na época, de prostituta). Embora a sexualidade se faça presente tanto em *O Rei da Vela* quanto na montagem do *Oficina*, ela ocupará um papel diverso na ocasião da releitura feita por José Celso Martinez Corrêa. Para Oswald de Andrade, o objetivo era acentuar a degeneração da burguesia por meio de sua representação como classe promíscua⁵.

Além dessa burguesia, retratada como decadente, o socialismo também recebe o seu quinhão no que se refere à pena satírica de Oswald. Abelardo II, empregado de Abelardo I, que faz tudo para tomar o seu lugar, é a caricatura de um socialista, ridicularizado por Oswald. Assim, o socialismo (em contraposição ao comunismo, visto que havia um embate em torno desses dois conceitos) aparece na peça como mais uma forma de oportunismo: “Abelardo I: pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa assim... entrando num acordo com a propriedade” (ANDRADE, 2004, p. 50). A classe burguesa teria se aliado aos brasões, por meio do casamento de Heloísa com Abelardo, e, de outro lado, os socialistas seriam colaboradores da burguesia.

O Rei da Vela representa um momento muito importante na obra de Oswald de Andrade, pois aqui ocorre um deslocamento da noção de “atraso” em relação, principalmente, a *Pau Brasil* (1925) e ao “Manifesto Antropófago” (1928), em que o atraso era algo a ser superado. Basta lembrarmos que *Pau Brasil* era proposta como “poesia de exportação”, contra a ideia de que apenas importávamos a cultura europeia. A antropofagia atacava o problema de outro ângulo e buscava mostrar que aquilo que resultava da absorção desses modelos era um produto original. Em 1933, o atraso era exposto em *O Rei da Vela* como uma escolha das classes dirigentes.

Vale lembrar, mais uma vez, que a peça era fruto do esforço de Oswald de Andrade para tomar consciência de algumas questões que o modernismo dos anos 1920 havia deixado, segundo ele, de lado. Em seu prefácio (também datado de 1933) a *Serafim Ponte Grande*, ele assevera que foi “palhaço da burguesia” – seu “índice cretino, sentimental e poético” – e que a valorização do café e a poesia *Pau Brasil* haviam sido operações imperialistas. Declara, ainda, que seu único desejo é ser “casaca de ferro na Revolução Proletária” (ANDRADE, 2007, p. 56-57).

Para observarmos como *O Rei da Vela* dialoga com o seu contexto, destaco alguns documentos⁶ que podem fornecer pistas que permitam a compreensão do que estava em jogo na construção da peça. Entre os documentos que pertenceram ao escritor, encontra-se um livreto, sem data de edição, do Comitê Central Provisório do PCB, intitulado “Teses de Stálin sobre a Revolução Nacional Libertadora nos países coloniais e semi-coloniais”. O livreto é constituído de uma tradução de trechos de *Les questions du Léninisme*, de Stálin, e de um prefácio escrito por um membro do Partido, que assina “Camarada Vitale”.

Trechos desse escrito podem assinalar como, na visão do PCB, a burguesia nacional estaria dividida em dois setores: um revolucionário, que visava desenvolver o país, e outro retrógrado, que estaria disposto a fazer alianças com o imperialismo. Assim, segundo Stálin: “Ao lado dos

elementos revolucionários do movimento nacional, formam-se, no seio da burguesia, elementos conciliadores, reacionários, preferindo um compromisso com o imperialismo à libertação de seu país.” E, no prefácio de Vitale, lemos:

Não se apreciar como é devido a importância particular que tem o nacional-reformismo burguês em contraposição com o campo feudal-imperialista, graças à sua influência no seio da pequena burguesia, dos camponeses e, em parte, inclusive nas fileiras da classe trabalhadora, pelo menos nas primeiras etapas do movimento, pode conduzir ao sectarismo político, ao isolamento dos comunistas da classe trabalhadora, etc.

O segundo dos documentos a que me refiro é um manuscrito de Oswald de Andrade, datado de 1932, nomeado, pelo próprio autor, de “O Brasil entre dois imperialismos poderosos”. Esse texto trata da luta entre os imperialismos – inglês e americano – para dominar o Brasil. No manuscrito, constam dados, quadros, colagens de recorte de jornal com índices a respeito desse tema. Oswald de Andrade afirma que os Estados Unidos consumiam 50% do café produzido por nós, o que nos deixaria numa situação de extrema dependência em relação a esse país. O texto versa sobre a produção de café no Brasil e sua relação com a nossa condição colonial.

Nele, Oswald de Andrade também cita Lênin (Lenine), Marx e Karl Kautski, e, para além de ter lido ou não esses autores, podemos saber que eles já lhe eram conhecidos, provavelmente através do Partido Comunista. Uma das últimas frases do manuscrito confirma como Oswald de Andrade já possuía, ao menos, preocupações ligadas a essas questões: “Resta a hipótese de uma concentração provavelmente fascista de forças – consequente a uma união de desespero da pequena com a grande burguesia – numa frente única contra o proletariado revolucionário.”

Esse panorama, embora pareça a princípio digressivo, ilumina muito do que estava em jogo na ocasião da escrita de *O Rei da Vela*. Os temas da aliança entre as classes sociais, do conflito entre o industrialismo e o agrarismo no Brasil, e a posição do país no cenário internacional são retomados (e transmutados) pelo drama de Oswald de Andrade⁷.

O Rei da Vela, escrito em meio à militância comunista (e, como vimos, ainda modernista) de Oswald de Andrade, inspira-se em seu contexto, de onde tira seus temas, sendo capaz de ir além dele. Como já foi mencionado, o Partido Comunista Brasileiro tinha um forte tom conciliatório em sua política, propondo a aliança dos setores progressistas (industriais) da burguesia com o proletariado, na luta contra o imperialismo inglês e americano e os setores agrários e retrógrados de nosso país. A política de aliança do PCB será uma das principais razões de sua derrota em 1964, uma vez que atualmente é sabido que o golpe militar foi financiado justamente por esse setor industrial e supostamente progressista da burguesia⁸. Na trama de Oswald de Andrade, entretanto, essa aliança já aparece desacreditada, pois, no final, o setor progressista da burguesia, personalizado por Abelardo II, substitui Abelardo I em suas funções (inclusive de marido) e alia-se à aristocracia decadente (Heloísa de Lesbos e sua família) e ao capital americano (Mister Jones). Abelardo II exclama: “Eu sempre defendi a tradição... e a moral...” (ANDRADE, 2004, p. 101). Tudo se passa, portanto, como se *O Rei da Vela* expusesse uma realidade que só se concretizaria três décadas depois, com o Golpe Militar.

Apesar do claro diálogo com seu contexto e da própria fama de Oswald de Andrade, a peça não teve repercussão. Conforme afirma Maria Augusta Fonseca (2007, p. 254), a Companhia Álvaro Moreyra chegou a tentar uma encenação da peça de Oswald. Flavio de Carvalho também pretendia encenar a peça, com seu Teatro da Experiência, mas o Teatro acabou interdito

pela polícia. Mário da Silva Brito (1997) afirma que Oswald teria pedido a Procópio Ferreira que encenasse a peça – este, por sua vez, teria respondido com uma negativa, devido ao conteúdo sexual e político de *O Rei da Vela*. A conjuntura política autoritária do Estado Novo (1937-1945) e a censura dela advinda são apontadas como as principais razões da impossibilidade de encenação nesse período, e, por conseguinte, de sua escassa retomada crítica⁹.

A defesa de que haveria uma continuidade entre a classe dirigente e as antigas oligarquias da República Velha – tal como aparece em *O Rei da Vela* – não era exatamente algo que agradaria ao Estado Novo. Além disso, haveria ainda outra razão – de ordem formal – para a não encenação da peça. De acordo com Sábato Magaldi, a presença de diversos elementos modernistas exigiria uma montagem a partir da figura do encenador, que não existia no teatro brasileiro da época, ainda muito incipiente¹⁰.

A figura do encenador-criador está ligada ao reconhecimento da encenação como uma arte autônoma, diversa da dramaturgia. Em São Paulo, essa figura começa a ganhar hegemonia com o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) em 1948. Até então, o teatro pautava-se, em termos de criação, na figura do ator, vista como principal numa representação. Assim, o encenador surge como autor do espetáculo, do mesmo modo que o dramaturgo é autor do texto. Essa foi uma mudança importante para o teatro e esteve bastante relacionada com os questionamentos de ordem estética trazidos pelo modernismo.

Pode-se dizer que a peça não obteve repercussão por dois motivos. Primeiro, porque suas inovações formais dependiam de um desenvolvimento do teatro, que era ainda muito incipiente no Brasil dos anos 1930. Sábato Magaldi (2004, p. 161) afirma que os conhecedores da dramaturgia brasileira não conseguem entender como Oswald de Andrade escreveu *O Rei da Vela*, pois a peça estaria fora de todos os padrões da época nos anos 1930 – acima apresentei algumas pistas sobre a matéria-prima dessa construção. O outro motivo está ligado ao fato de a peça criticar uma interpretação do Brasil e do atraso brasileiro urdida pelo Partido Comunista, e que só viria de fato à tona após o Golpe Militar, com a constatação da união do setor agrário “arcaico” com a burguesia industrial “progressista” para “preservar a ordem”; por essa razão, não parecia fazer sentido na década de 1930.

Sendo assim, três décadas depois da escrita de *O Rei da Vela*, a peça foi descoberta e tornou-se um dos símbolos principais das manifestações culturais do período. Em 1967, o Oficina – grupo de teatro oriundo da profissionalização, nos anos 1960, de uma companhia de teatro nascida no Centro Acadêmico 11 de Agosto do Largo São Francisco – encenou, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa, a peça *O Rei da Vela*. A promoção da peça foi acompanhada por uma larga campanha publicitária: artigos foram publicados em jornais literários e o programa da peça incluía artigos exegéticos. De acordo com Iná Camargo Costa (1996, p. 170), houve até um anúncio no *Estado de São Paulo* em que se prometia: “três estilos num só espetáculo: realismo, revista, ópera e ainda Missa Negra para exprimir o surrealismo brasileiro”.

O Rei da Vela: Manifesto do Oficina saiu em 4 de setembro de 1967. Nele, José Celso afirmaria pela primeira vez a atualidade da dramaturgia de Oswald de Andrade: “Sua peça está surpreendentemente dentro da estética mais moderna do teatro e da arte atual. [...] Única forma de expressar o surrealismo brasileiro. Fora Nelson Rodrigues [...]” (CORRÊA, 2004, p. 26). Grande parte do reconhecimento da dramaturgia de Oswald de Andrade como “moderníssima” também

está ligada ao *boom* do teatro que marca a década de 1960. Segundo Corrêa (2004, p. 24), o “aqui e agora” da realidade nacional de 1967 foi encontrado em Oswald de Andrade:

Toda essa simbologia procura conhecer a realidade de um país sem História, preso a determinados coágulos que não permitem que sua história possa fluir. E faz deste personagem emanções, formas mortas, sem movimento, mas tendo como substituto toda uma falsa agitação, uma falsa euforia e um delírio verde-amarelo, ora ufanista, ora desenvolvimentista, ora festivo, ora defensor da segurança da pátria, mas sempre teatro, sempre *mise-en-scène* [...].

Mas o que era esse “aqui e agora”? Na expressão famosa do general Cordeiro de Farias, “a verdade – é triste dizer – é que o Exército dormiu janguista no dia 31... E acordou revolucionário no dia 1º” (GASPARI, 2002, p. 81-83). O Golpe Militar de 1º de abril de 1964 e a Ditadura Militar instaurada por ele apresentavam-se como uma das principais matérias de problematização do teatro do país.

O que será retomado com toda força por José Celso Martinez Corrêa será justamente uma razão fundamental para a derrota da esquerda em 1964: uma política (que emanava do Partido Comunista) que era anti-imperialista, mas fraca na luta de classes, e que pensava a sociedade brasileira a partir da dualidade entre um setor agrário retrógrado pró-americano e uma burguesia industrial progressista com a qual seria possível construir alianças políticas. O Golpe veio contrariar essa percepção dualista do contexto político e econômico do país, e a modernização brasileira passou de potencial libertador de nosso arcaísmo herdado da colônia a uma forma de submissão¹¹.

Conforme interpretou Décio de Almeida Prado (2001, p. 113), essa escolha por Oswald de Andrade não teria sido fortuita:

O ufanismo, virado de cabeça para baixo, dava origem, no teatro, ao tropicalismo: a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico. Já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo em nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos. Para a criação desse novo estilo nacional, Oswald dava a chave [...] Projetando-se sobre o tempo, ele parecia estar contemplando não a sua, mas a nossa época. E fazia involuntariamente um comentário sobre a derrota de 64, mais feroz e contundente que os ataques deferidos pelo Teatro de Arena, porque criticava a burguesia, não a repressão militar, atingindo o âmago da questão.

Em outras palavras, Oswald de Andrade parecia ter acertado a mão ao sugerir, em *O Rei da Vela*, que o grande vilão da história não era o imperialismo americano, mas as classes que se aliaram a ele, mostrando que o problema vinha mais de dentro do que de fora do país. O comentário de Décio de Almeida Prado ressalta justamente essa questão, que explicaria o porquê da recepção tão tardia da peça de Oswald e suas afinidades com a conjuntura dos anos 1960. Mas a encenação, em si, trouxe, sem dúvida, novidades.

A questão, então, era apresentar, para uma história interrompida (pelo golpe militar) – isto é, a anti-história –, um antiteatro que seria encontrado nos métodos – que passariam a ser vistos como moderníssimos – de Oswald de Andrade¹². O Oficina baseou-se na ideia de antropofagia para compor os três atos, absorvendo e combinando três formas muito diferentes entre si: o teatro de revista, o circo e a ópera.

A montagem da peça acentuou aspectos que já estavam presentes no texto de Oswald de Andrade, embora com sentido diverso: a liberalidade sexual da burguesia, relida, agora, como

algo positivo e emancipatório; e a crítica, em duas frentes: à família e à propriedade – extrapolada também para a Igreja¹³. Se, contudo, os aspectos de *O Rei da Vela* retomados por José Celso Martinez Corrêa possuem afinidade com a letra de Oswald de Andrade em muitos planos, a forma como essas questões foram encenadas parece ter causado uma mudança da percepção do próprio conteúdo¹⁴. Ou seja, o principal traço que marcou a leitura que o Oficina fez de *O Rei da Vela* tem a ver com uma questão estética: estética da violência. Essa parece ter sido a grande novidade oferecida pelo Oficina em relação ao seu contexto.

Roberto Schwarz destaca algumas contradições da vida intelectual e, especialmente, do desenvolvimento do teatro que parecem significativas em relação à estética que surge então. Para o crítico, nos espetáculos da época, a

que não comparecia a sombra de um operário, a inteligência identificava-se com os oprimidos e reafirmava-se em dívida com eles, em quem via a sua esperança. Davam-se combates imaginários e vibrantes à desigualdade, à ditadura e aos E.U.A. Firmava-se a convicção de que vivo e poético, hoje, é o combate ao capital e ao imperialismo. (SCHWARZ, 1978, p. 80).

Para José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina, a associação histórica da burguesia e da pequena burguesia com a direita e com o imperialismo fazia da identificação entre plateia e palco um erro estético e ideológico. Nas palavras do encenador:

é uma relação de luta, uma luta entre os atores e o público. [...] A peça o agride intelectualmente, formalmente, sexualmente, politicamente. [...] O teatro tem necessidade hoje de desmistificar, de colocar este público em seu estado original [...]. A eficácia política que se pode esperar no teatro no que diz respeito a este setor (pequena burguesia) só pode estar na capacidade de ajudar as pessoas a compreender a necessidade de iniciativa individual que levará cada qual a jogar sua própria pedra contra o absurdo brasileiro (CORRÊA *apud* SCHWARZ, 1978, p. 85).

A relação entre plateia e palco passa, portanto, de “bem-vindos senhoras e senhores” para “descruzem os braços espectadores burros, recalcados e reacionários” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 46). A plateia, como produto de uma classe burguesa, é atacada por sua tacanhice e atraso em relação aos padrões modernos de ateísmo, libertação sexual, feminismo etc., dos quais Oswald de Andrade seria visto, após esse espetáculo, como um grande defensor. José Celso queria fazer o espectador “engolir sapos e até jiboias” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 46), nas suas próprias palavras.

A influência teórica principal dessa estética do Oficina remete a Antonin Artaud, um dos principais representantes do “teatro violento”. Artaud, tal como foi lido por esse grupo teatral, parte de uma perspectiva irracionalista. Sua teoria da catarse propõe o espetáculo como o espelho do inconsciente coletivo que libertaria, com o uso da violência, as obsessões, conflitos e recalques da plateia e do palco. José Celso afirmava, em 1967: “eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista”, e dizia que seria preciso formar um novo “teatro de crueldade brasileiro [...] teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos”. A qualidade de uma peça se mediria, “não por exatidão sociológica, mas pelo seu nível de agressividade” (CORRÊA *apud* ROSENFELD, 2009, p. 50). A ideia geral do procedimento é desmascarar, através do choque, sejam os impulsos inconscientes recalcados, sejam as intenções de classe não proferidas. Trata-se de fazer da violência um princípio supremo. Como o próprio diretor do Oficina afirmou, “pela porrada o teatro comunica alguma coisa” (CORRÊA, 2008, p. 75).

Essa estética da agressão – conforme destacam Décio de Almeida Prado e Anatol Rosenfeld – é contraditória, porque, erigida como um fim em si e não com vistas à comunicação estética, tende a esgotar-se: ou cresce cada vez mais até chegar às vias de fato ou se torna um clichê. Além disso, ao fazer da violência seu princípio de funcionamento, essa estética teria um aspecto autoritário, já que, no caso, por exemplo, de algum espectador sair da sala ao ser agarrado por um dos atores, parte da plateia identifica-se não com o espectador, mas com o agressor, ao concordar com os atores, gerando uma inversão da intenção política e libertária do choque. Roberto Schwarz afirma que o êxito desse procedimento entre os estudantes que frequentavam os teatros da época foi enorme, pois, em vez de se ressentirem como plateia acusada de pequeno-burguesa, identificavam-se com o agressor, no caso, o palco em geral¹⁵.

O Oficina fez da estética da violência a sua mensagem principal, e até hoje é conhecido por ela. Os insultos, a disputa entre atores e plateia e a tentativa de chocar são lembrados como traços principais da encenação de 1967. Tudo se passa como se o modo como *O Rei da Vela* foi encenado se sobrepusesse ao conteúdo da peça, dando-lhe o tom principal. Se, em 1933, tratava-se de ridicularização e da espinhação como princípios estéticos, em 1967, a questão era a violência. Essa mudança não é irrelevante. O Oficina assumia esse tom, que era também o de sua época, e, ao fazê-lo, apresentava uma nova interpretação de Oswald de Andrade. A ideia de antropofagia renascia, com *O Rei da Vela*, dotada dessa autonomização formal da violência – assim como se tratava de agressividade pela agressividade, tal como propunha o próprio José Celso Martinez Corrêa, tratava-se também de antropofagia como devoração pela devoração.

O Teatro Oficina e seu diretor procuravam uma saída formal para um dualismo que estava dado no discurso da esquerda predominante da época. Tendo em vista que um dos traços mais conhecidos da ditadura militar no Brasil era o culto à nação, como fazer crítica ao imperialismo americano apelando para essa mesma nação exaltada pelos militares? O ataque ao *status quo* centrado na questão da classe social também não encontrava muito eco, tal como ressaltai anteriormente. A estética da agressão era escolhida como uma resposta a esse dualismo e como uma tentativa de dizer que éramos todos culpados pelo que estava ocorrendo. Além disso, a ideia de antropofagia parecia superar a grande questão do período: imperialismo americano ou cultura nacional autêntica? José Celso Martinez Corrêa e o Teatro Oficina juntavam o Oswald de Andrade da antropofagia de 1928 com o comunista de 1933 para mostrar que o conflito advogado pelo Partido Comunista e pelos setores da esquerda a ele ligados estava equivocado. Equivocado porque, de um lado, o conflito que dilacerava o país era resultado de uma aliança das classes dirigentes com o capital internacional, e, antes de tudo, uma opção de política interna – daí a escolha de *O Rei da Vela* –; e, de outro lado, de nada valia criticar o imperialismo uma vez que o problema era interno – daí a retomada da ideia de antropofagia para repensar a cultura brasileira a partir de sua capacidade de digerir as mais variadas influências culturais estrangeiras.

Busquei apresentar as primeiras reflexões referentes à releitura de Oswald de Andrade pelo Teatro Oficina, que, por sua vez, teria atribuído a sua obra um novo sentido, redimensionando o modo como o modernista seria retomado por sua crítica a partir de então. Assim, a partir de 1967, a forma e os conteúdos presentes no texto de Oswald de Andrade pareciam ter encontrado finalmente seu tempo: condensado, junto à experiência do Oficina, o atraso brasileiro – advindo da união de uma burguesia retrógrada e industrialmente medíocre a setores ainda mais conservadores de uma oligarquia decadente. O Oswald de Andrade comunista é eleito, pela crítica de

Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, como fundador da dramaturgia modernista brasileira. O curioso é que isso só se dá depois de sua obra se atrelar, por intermédio do Oficina, à história da derrota da esquerda e da democracia pós-1964. Nesse sentido, parece haver um deslocamento – operado pelo Teatro Oficina e sua proposta de resistência cultural – de algumas questões presentes na obra de Oswald de Andrade, que se estenderiam inclusive, para o tropicalismo.

O Brasil de 1930 era uma causa e um programa. O Brasil pós-1964 se tornara um problema que admitia poucas soluções otimistas. A obra de Oswald de Andrade fez parte da história dessa virada e parecia atingir como uma flecha o coração do presente. Seu modernismo, esse passado que parecia tão presente nos anos de 1970, retorna a contrapelo de si mesmo. *O Rei da Vela* escrito em 1933 expressava um desejo e um programa de revolução social que visava ainda enxergar os potenciais emancipatórios da modernização, assim como criticava a social-democracia e o socialismo ao identificar Abelardo I (o capitalista) a Abelardo II (o socialista). Ao negar a aliança das oligarquias com os demais setores da burguesia, *O Rei da Vela* (1933) expressava uma visão radical da possibilidade de transformação histórica: só o proletariado poderia superar – através da Revolução – o atraso brasileiro, uma vez que as elites não o fariam, pois lucravam com ele. Após o espetáculo de José Celso Martinez Corrêa, esse passado modernista volta à tona, dessa feita para expressar o sentimento de que nem a política nem a cultura haviam sido capazes de evitar o Golpe Militar de 1964. E o grande sucesso que a encenação obteve é sintoma de que essa sensação era generalizada, ao menos entre o público frequentador dos teatros e da produção artística em geral.

Para finalizar, valeria chamar a atenção para algumas contradições resultantes dessa opção estética e política feita pelo Oficina.

Essa mediação da recepção de Oswald de Andrade – que extrapolou *O Rei da Vela* – pela interpretação do Oficina, contudo, uniu o escritor à sua obra de uma maneira específica. Gostaria de lembrar, finalmente, que os tropicalistas reclamam herança da antropofagia de Oswald de Andrade. Conforme escreveu Carlos Basualdo (2007, p. 16),

a constelação tropicalista fará de Oswald de Andrade a chave de leitura que permitirá a seus protagonistas incorporar elementos provenientes da cultura popular em uma estratégia de renovação das artes articulada como projeto de vanguarda. O *logos* antropofágico – uma afirmação que pergunta que, ao afirmar, nega – constituir-se-á no vetor dessa busca.

Assim, a partir de 1967 começam a surgir interpretações da antropofagia que têm sua origem na leitura teatral do Oficina. A articulação entre arcaico e moderno, então, manifesta-se de modo diverso da sua configuração nos anos 1930 quando os tropicalistas reinscrevem a antropofagia como eixo de leitura da cultura brasileira. Para além do óbvio da triste novidade que trazia a ditadura militar, o contexto cultural havia mudado muito, tanto no Brasil, quanto no mundo, e, àquela altura, atrelada à noção de importação estava a noção de indústria cultural. Caetano Veloso (2004, p. 247), por exemplo, afirmou sobre a antropofagia:

Nós, brasileiros, não deveríamos imitar e sim devorar a informação nova, viesse de onde viesse [...]. Oswald de Andrade [...] lançava o mito da antropofagia, trazendo para as relações culturais internacionais o ritual canibal. A cena da deglutição do padre Pero Fernandes Sardinha pelos índios passa a ser a cena inaugural da cultura brasileira, o próprio fundamento da nacionalidade. [...] Estávamos “comendo” os Beatles e Jimi Hendrix.

O conteúdo nacionalista e o ufanismo crítico – tomo de empréstimo a expressão de Roberto Schwarz (2006, p. 13) – da poesia Pau Brasil e da antropofagia de Oswald de Andrade são subsumidos e até mesmo invertidos pelo tropicalismo. Depois de 1964, nacionalismo era uma palavra afinada com a ditadura militar¹⁶, e a antropofagia foi retomada como antídoto para a afirmação nacional. Portanto, passava a servir para relativizar a recepção de formas importadas, chamadas de cultura popular de massa. Essa cultura popular, no entanto, diferia muito daquilo que foi entendido como tal pelos modernistas nos anos 1920¹⁷. Já não eram o índio, o negro e o proletário que deveriam ser incorporados à arte em geral. Mas os Beatles. É curioso notar justamente, no caso de Caetano Veloso, que a antropofagia garantiria a validade desse consumo da cultura central predominante, uma vez que já não seria vício da nação a cópia do estrangeiro, mas, sim, uma virtude a devoração antropofágica, independentemente daquilo que é devorado – de Coca-Cola ao Tupi, da guitarra elétrica à sanfona.

De certa forma, a violência pela violência e a devoração pela devoração como princípios estéticos obliteravam a mensagem de revolução social proposta por Oswald em *O Rei da Vela*, e isso tornava a ideia de antropofagia um conceito bastante ambíguo naquele período, uma vez que essa devoração e essa violência não se guiavam por um fim determinado. No entanto, a força estética e de crítica social do Oficina consistiu justamente na superação da oposição periferia/imperialismo ao atacar o cerne do problema: a aliança das classes brasileiras em nome da ordem.

Assim, a noção de antropofagia desempenhou funções diferentes em ambos os períodos, e essas funções estiveram intrinsecamente ligadas aos destinos do país. Por conseguinte, a trajetória da obra de Oswald de Andrade e seus sentidos já não podem ser separados da história política brasileira: projetam-se nela e, ao mesmo tempo, são produto de seu desenvolvimento.

Notas

1. Este artigo apresenta algumas considerações sobre a recepção da obra de Oswald de Andrade, realizadas durante a pesquisa de mestrado intitulada “Vanguarda do atraso e atraso da vanguarda: Oswald de Andrade e os teimosos destinos do Brasil”, iniciada em 2010, sob a orientação da prof^a. dra. Lília Katri Moritz Schwarcz, no Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo.
2. Deixo de fora Augusto e Haroldo de Campos e a leitura concretista da obra de Oswald de Andrade nos anos 1950, pois, em comparação com aquelas que ocorreram após a encenação de 1967, essa recepção parece ter sido menos significativa para o modo como a obra de Oswald de Andrade foi lida posteriormente. De modo algum considero esse tema menos importante para a compreensão da recepção de Oswald de Andrade em geral, mas, sim, em relação ao enfoque aqui apresentado.
3. Cf. Amara (2003); Fonsec (2007).
4. O teatro de tese é uma variante do teatro didático e busca convencer o público, como o próprio nome já diz, de uma tese política, moral ou filosófica. Essa estrutura dramaturgica foi muito utilizada pela esquerda após a Revolução Russa (1917). Autores como Jean-Paul Sartre e Máximo Gorki, ambos conhecidos por Oswald de Andrade, escreveram dramas inspirados no teatro de tese.
5. Adiante mostro como ela apareceria nos anos 1960.
6. Refiro-me aos documentos presentes no Fundo Oswald de Andrade, conservados pelo CEDAE/UNICAMP.
7. Sem dúvida, outros contextos, como o das vanguardas europeias, por exemplo, informavam a escrita de Oswald de Andrade nesse período. Minha intenção é, contudo, destacar sua experiência junto ao Partido Comunista, não só devido ao papel preponderante que ocupa na escrita da peça, mas também na releitura posterior que fez José Celso Martinez Corrêa.
8. Cf. Teles e Safatle (2010).
9. Décio de Almeida Prado (2001) parece centralizar essa ideia partilhada por grande parte da fortuna crítica do teatro oswaldiano: “A pequena abertura ensaiada logo após 1930 desaparecera. Caíra sobre o nosso palco, tão acostumado à censura em seu pequeno calvário histórico, um dos mais pesados regimes censórios que ele já conheceu. Durante alguns intermináveis anos, tudo seria proibido [...]. Talvez por isso, talvez pelo morno ambiente moral e intelectual imperante, de conformismo perante o inevitável conflito internacional, inclinava-se a dramaturgia brasileira para outros gêneros, menos comprometidos e menos comprometedores.”
10. Cf. Magald (2004).
11. Sigo o argumento de Francisco de Oliveira (2003). Para fazer um resumo mais do que breve, vale ressaltar que o argumento central do ensaio de Oliveira visa demonstrar que, ao contrário da percepção geral, à esquerda e à direita, o Brasil não viveria – e desde 1930 – um conflito interno estruturado a partir do setor agrário e do setor industrial da economia. Na realidade, esses setores combinados atendiam a um tipo de acumulação planejado pelo Estado Novo e mantido nos períodos posteriores até o golpe de 1964. A superação da razão dualista, nesse sentido, estaria em perceber a ineficácia da crítica que considera atrasado o setor agrário do Brasil e elogia o progresso industrial, sem observar que esse arranjo existiu sob o signo da contradição. As afinidades que o modernismo de Oswald de Andrade e de seus companheiros de geração estabelecem com esse debate – que não se restringe ao âmbito da sociologia – saltam aos olhos. Basta lembrar, por exemplo, da antropofagia e do modo como esta buscava positivar e incorporar o “tal atraso” como um componente importante do país. Sobre esse assunto, ver Oliveir (2003).
12. Nesse sentido, Carlos Gardin (1991, p. 1) também afirmou que: “Oswald de Andrade produz, nos dias de hoje, um diálogo com o Teatro do Absurdo e em especial com a dramaturgia e os procedimentos de Samuel Beckett, antecipando-o não só tematicamente, mas, também, estruturalmente: diálogos curtos, justapostos, ritmados e, por vezes, rimados, desconectados, aparentemente, mas carregados de conteúdo filosófico; ‘nonsense’ e utiliza-

ção de técnicas circenses.”

13. Não nos deteremos na encenação da peça, vista de maneira diversa por muitos. O que nos interessa é explorar como a imagem de Oswald de Andrade sai – entrelaçada à imagem do teatro Oficina – modificada desse espetáculo.
14. Coutinho (2011, p. 175) apresenta a seguinte conclusão construída a partir de entrevistas feitas com pessoas que assistiram à encenação de *O Rei da Vela* em 1967: “[...] para o público em geral, a memória que permaneceu sobre *O Rei da Vela* foi da estética do Oficina. Ou seja, a encenação do Oficina marcou mais a memória do que talvez a proposta de denúncia que o grupo pretendeu ao montar a peça”.
15. “Este jogo, em que a última palavra é sempre do palco, esta corrida no interior de um círculo de posições insustentáveis, é talvez a principal experiência proporcionada pelo Oficina” (SCHWARZ, 1978, p. 87).
16. Cf. Candid (1995).
17. “Por isso, embora os escritores de 1922 não manifestassem a princípio nenhum caráter revolucionário, no sentido político, e não pusessem em dúvida os fundamentos da ordem vigente, a sua atitude, analisada em profundidade, representa um esforço para retirar à literatura o caráter de classe, transformando-a em bem comum a todos. Daí o seu populismo – que foi a maneira por que retomaram o nacionalismo dos românticos. Mergulharam no folclore, na herança africana e ameríndia, na arte popular, no caboclo, no proletário.” (CANDIDO, 2008, p. 17).

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: _____. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985 (1947).
- AMARAL, Aracy. *Tarsila: sua obra e seu tempo*. São Paulo: EDUSP, 2003 (1975).
- ANCONA LOPEZ, Telê Porto. *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.
- ANDRADE, Oswald de. De Teatro que é bom... In: _____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- _____. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. *Serafim Ponte Grande*. São Paulo: Globo, 2007 (1933).
- ANDRADE FILHO, Oswald de. Quem é o Rei da Vela. *O Estado de S. Paulo*, 23 set. 1967. Suplemento Literário.
- BASUALDO, Carlos (org.). *Tropicália: uma revolução na cultura brasileira*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de História. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994, vol. I.
- BRANDÃO, Octavio. *Agrarismo e industrialismo: ensaio marxista leninista sobre a revolta de São Paulo e a guerra de classes no Brasil*. São Paulo: A. Garibaldi, 2006 (1924).
- BRITO, Mário da Silva. *História do Modernismo Brasileiro: antecedentes da Semana de Arte Moderna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- CANDIDO, Antonio. Uma palavra instável (nacionalismo). *Folha de S. Paulo*, 27 ago. 1995.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 10ª ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008 (1965).
- COELHO, Teixeira. 22 e o final (feliz) da arte brasileira. *Folha de S. Paulo*, 11 fev. 2012.
- CORRÊA, José Celso Martinez. O Rei da Vela: Manifesto do Oficina. In: ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. São Paulo: Globo, 2004.
- _____. O Rei da Vela. In: COELHO, Frederico; COHN, Sérgio (orgs.). *Encontros: tropicália*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008 (1968).
- COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- COUTINHO, Lis de Freitas. *O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia*. 2011. Dissertação de Mestrado - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- FONSECA, Maria Augusta. *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo: Globo, 2007.
- GARDIN, Carlos. A cena em chamas. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras Completas. A Morta*. [S.l.], Globo, 1991.
- GASPARI, Elio. *A ditadura envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- LAFETÁ, João Luiz. 1930: A crítica e o modernismo. São Paulo: Duas Cidades; 34, 2000 (1974; Coleção Espírito Crítico).
- MAGALDI, Sábato. *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica à razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- PEREIRA, Victor Hugo Adler. O Rei e as Revoluções Possíveis. In: TELES, Gilberto Mendonça et al. (orgs.). *Oswald plural*. Rio de Janeiro: UERJ, 1995.
- PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- _____. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Coleção Debates).
- RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: UNESP, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva 2009 (Debates, 7).
- ROCHA, João Cezar de Castro; RUFFINELLI, Jorge. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920 e 1930*. Tradução e posfácio Júlio Pimentel Pinto. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política (1964-1969). In: _____. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: _____. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006 (1987).
- TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir (orgs.). *O que resta da ditadura? A exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004 (1997).
- WEBER, Max. *Economía y sociedad: esbozo de sociología comprensiva*. México: Fondo de Cultura Económica, 1944 (1913-1921).

Recebido para publicação 28 de Setembro de 2012

Aprovado para publicação em 19 de dezembro de 2013

