

O rei da vela na mira da crítica – a recepção ao encontro da peça de Oswald de Andrade (1933) com a encenação do Teatro Oficina (1967)

Nanci de Freitas¹

Resumo: O artigo reflete sobre a fortuna crítica da encenação da peça O rei da vela, de Oswald de Andrade, pelo Teatro Oficina, em 1967, São Paulo. A peça, escrita em 1933, no contexto do Estado Novo, foi considerada irrepresentável pela radicalidade de sua forma vanguardista e pelos discursos marxistas. Porém, quando encenada, provocou grande impacto, instaurando reavaliações críticas.

Palavras-chave: *Teatro brasileiro. Oswald de Andrade. O rei da vela. Teatro Oficina. Crítica.*

O rei da vela in the eyes of the critics – the reception of Oswald de Andrade’s play (1933) with the staging of Teatro Oficina (1967)

Abstract: The article reflects on the critical fortune of the staging of the play O rei da vela, by Oswald de Andrade, by Teatro Oficina, in 1967, São Paulo. The play, written in 1933, in the context of the Estado Novo, was considered unrepresentable by the radicality of its avant-garde form and by the Marxist discourses. However, when staged, it had a great impact, instituting critical reassessments.

Keywords: *Brazilian theater. Oswald de Andrade. O rei da vela. Teatro Oficina. Criticism.*

¹ Nanci de Freitas é atriz, encenadora e Professora Associada do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Artes – PPGArtes. Doutora em Poéticas do Teatro pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Desenvolve pesquisa nas áreas de Teatro Brasileiro e de Poéticas cênicas contemporâneas, com ênfase nas relações entre corpo, imagem e performatividade. Diretora do Mirateatro! Espaço de estudos e criação cênica: www.mirateatro.com/. UERJ - Rua São Francisco Xavier, 524 - Maracanã, Rio de Janeiro - RJ, 20943-000. E-mail: ndefreitas@uol.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7850-9788>. Lattes ID: <http://lattes.cnpq.br/9463190928135736>. Rio de Janeiro, BR.

O contexto do teatro oswaldiano nos anos 1930: vanguardismo artístico e ideias políticas

As três peças teatrais mais importantes da dramaturgia de Oswald de Andrade foram escritas na década de 1930: *O rei da vela* (1933), *O homem e o cavalo* (1933-34) e *A morta* (1937). Para o escritor modernista, a realidade do período, marcada pela austeridade econômica imposta pela crise de 1929, exigia embates contra o fascismo e novas experiências estéticas, introduzindo questões do homem do povo e do operariado. Neste período, Oswald se ligou ao Partido Comunista, escolhendo o teatro como veículo para as ideias políticas, sem deixar o exercício da experimentação vanguardista desenvolvida nos anos 1920. É possível perceber na dramaturgia do autor elementos que estão presentes em diferentes momentos de sua produção artística.

Na primeira fase do modernismo, há nas proposições artísticas de Oswald uma preocupação com a atualização técnica das formas e da linguagem literária. O *Manifesto Pau Brasil* (1924) faz a crítica ao academicismo na arte e às formas de representação: “o trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese - contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa” (ANDRADE, 1995, p. 43). A busca de uma expressão artística nacional, no entanto “atualizada”, síntese dos elementos oriundos da miscigenação étnica e da tensa hibridização que a acompanha, de um lado, e dos meios tecnológicos, de outro: “bárbaros crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau Brasil” (p. 45). Na segunda fase, marcada pela publicação do *Manifesto Antropófago* (1928), reiterava-se os aspectos modernistas, ao mesmo tempo em que valorizava o primitivismo na cultura brasileira, aproximando-se de propostas formais das vanguardas europeias. A liberdade de criação: “Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros. Roteiros” (p. 49). Na antropofagia, a utopia de uma nova sociedade justa e igualitária, identificada com os princípios do matriarcado, reação ao patriarcado que, na avaliação oswaldiana, fora tendendo, na história da civilização, às formas de organização centralizadoras e autoritárias, garantidas pela propriedade e pela monogamia. No bojo dessa utopia se encerra a crítica ao capitalismo e aos modos de produção que transformaram o homem em escravo do negócio, roubando-lhe o prazer no trabalho e o ócio criativo. Ideias que foram aprofundadas pelo escritor, nos anos 1950, em *A Crise da filosofia Messiânica*.

No âmbito artístico, o teatro oswaldiano segue a proposta de um dinamismo

cênico: “Ágil o teatro, filho do saltimbanco. Ágil e ilógico” (p. 41). Sem perder o contato com as manifestações populares, se expressa na plasticidade e no ritmo do mundo moderno: “Uma visão que bata nos cilindros dos moinhos, nas turbinas elétricas, nas usinas produtoras, nas questões cambiais, sem perder de vista o Museu Nacional”, como nas palavras do *Manifesto Pau Brasil* (p. 44). Os textos teatrais de Oswald encenam questões que aparecem em seu pensamento antropofágico, pontuado ao longo de sua obra. Em termos de conteúdo busca-se a desmontagem e explicitação de determinados processos políticos, econômicos, sociais, artísticos e históricos: as fissuras do poder econômico brasileiro, deflagradas no desvario do capitalismo e da luta de classes, presente em *O rei da vela*; a resposta do poeta ao reacionarismo e o seu desejo de intervenção pública da poesia e transformação da realidade e da arte, em *A morta*; a crítica ao patriarcalismo, na demonstração da falência de instituições como o cristianismo, o casamento monogâmico e a sociedade capitalista, presente na interpretação da história em *O homem e o cavalo*.

As peças de Oswald de Andrade, consideradas pela crítica de difícil leitura e recepção, devido à linguagem construída à margem de uma dramaturgia convencional, não alcançaram a encenação quando foram escritas. Os textos não foram assimilados pelo “sistema teatral” vigente na primeira metade do século XX, quando se estabeleciam os rumos da modernização do palco brasileiro (BRANDÃO, 2001).¹ As condições da cena brasileira nos anos 1920 e 1930 ainda eram rudimentares. Ressalta-se, nesse debate, a ausência de uma produção teatral inovadora no programa estético do modernismo e na Semana de Arte de 1922. No editorial do primeiro número da revista *Klaxon*, de 15 de maio de 1922, órgão difusor do modernismo, o cinema é mencionado, numa oposição ao teatro tradicional:

Klaxon sabe que o cinematógrafo existe. Pérola White é preferível a Sarah Bernhardt. Sarah é tragédia, romantismo sentimental e técnico. Pérola é raciocínio, instrução, esporte, rapidez, alegria, vida. Sarah Bernhardt = século 19. Pérola White = século 20. A cinematografia é a criação artística mais representativa da nossa época. É preciso observar-lhe a lição (Apud TELES, 1987, p. 295).

1 Tania Brandão, no ensaio “Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas” (2002), em diálogo com o conceito de “sistema literário” de Antonio Candido. Ela reflete com historiografias e críticas para demonstrar a mecânica do “sistema teatral brasileiro”, entendido como um conjunto de fatores que teria determinado a organização das atividades cênicas, no século XIX, e norteadas o mercado teatral no Rio de Janeiro e em São Paulo, principal eixo cultural do país, durante o século XX.

O quadro da produção teatral na década de 1920 era desanimador, como apresentado pelo crítico modernista Antônio de Alcântara Machado², cujos escritos fizeram um esforço de reelaboração do teatro brasileiro. Duas tendências eram garantia de sucesso: as companhias estrangeiras com seus atores e cantores líricos, voltadas para um público seletivo; e os espetáculos nacionais que, em geral, exploravam o gosto pela comédia ligeira, pela farsa e a revista, atraindo uma faixa mais popular do público. Como diz Cecília de Lara, o interesse era por situações propícias ao riso: “Empresários, comediógrafos, atores, procuravam os efeitos fáceis que provocavam a resposta imediata do público” (LARA, 1987, p. 41).³

As tentativas de implantação de procedimentos cênicos modernos se realizaram no teatro amador, com as contribuições de Álvaro Moreyra e seu Teatro de Brinquedo, no Rio de Janeiro, e Flávio de Carvalho, com o Teatro da Experiência, em São Paulo, mas sem alcançar eco na rotina da vida teatral. Como mostra Décio de Almeida Prado (1988), as inquietações político-sociais dos anos 1930 repercutiram nas tentativas de renovação da dramaturgia: na presença do pensamento de Karl Marx no texto *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo; nas ideias de Freud em *Sexo*, de Renato Vianna; e na defesa do divórcio em *Amor*, de Oduvaldo Vianna. As inovações apresentadas pelos textos restringiam-se à ordem temática, pouco acrescentando para uma discussão das formas dramáticas, mantendo-se no âmbito da “peça de tese”, típica do século XIX. Apesar dos espetáculos terem obtido grande êxito de público, em nada contribuíram para o avanço das questões relativas ao espetáculo teatral.⁴

Oswald de Andrade escreveu suas três peças nesse contexto dos anos 1930. Ao mesmo tempo em que elabora um teatro crítico com características estéticas de vanguarda, o escritor dialoga com manifestações populares brasileiras, como as procissões religiosas, carnaval e teatro de revista. Nesse sentido, retoma

2 Alcântara Machado escreveu críticas de teatro de 1926 até sua morte, em 1935. Publicou no 1º número da revista *Terra Roxa e Outras Terras* (1926) e em um capítulo de *Cavaquinho e Saxofone*, coletânea póstuma de crônicas publicada em 1940.

3 Segundo F. M. Ogawa, “entre as 174 peças nacionais apresentadas no Rio de Janeiro, no triênio 1930-1932, apenas duas intitulavam-se dramas, contra 69 revistas e 103 comédias”. Citado por Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno* (PRADO, 1988, p. 20).

4 A companhia de Procópio Ferreira encenou *Deus lhe pague* e a Companhia Dulcina-Odilon encenou *Amor*.

parte das propostas do crítico Alcântara Machado, que atacava a cultura nacional tradicionalista propondo a busca do “primitivismo nativo” e da brasilidade autêntica. O processo de modernização da cena deveria começar por banir o teatro de costumes e as influências das companhias de Portugal e da França, que chegavam ao país com óperas e peças mal ensaiadas. Propunha uma dupla tarefa, a princípio contraditória: a universalização e a nacionalização do teatro brasileiro. Do teatro moderno deveríamos nos apropriar das técnicas dramáticas (em especial, a poética de Luigi Pirandello), mas a matéria dramática deveria ser encontrada em solo brasileiro, captando as formas mais genuínas da nossa sociedade, que remontam aos autos de Anchieta (origens religiosas do nosso teatro) e ao circo. Para Machado, o teatro de revista se apresentava de modo singular por seus aspectos paródicos e híbridos, tornando-se nosso autêntico gênero teatral: “Brasileirismo só existe na revista e na burleta. Essas refletem qualquer coisa nossa. Nelas é que a gente vai encontrar, deformado e acanalhado embora, um pouco do que somos. O espírito do nosso povo tem nelas o seu espelhinho de turco, ordinário e barato” (MACHADO *apud* PRADO, 1993, p. 22).

Embora aparentada com gêneros populares como o *vaudeville*, a opereta e a mágica⁵, a revista, que surgiu nos teatros de feira de Paris, por volta de 1715, com o nome de *revue de fin d’année*, assumiu uma linguagem peculiar: “espetáculo ligeiro, misto de prosa e verso, música e dança, apresentando, por meio de inúmeros quadros, uma resenha que passava *em revista* fatos sempre inspirados na atualidade, utilizando jocosas caricaturas” (VENEZIANO, 1996, p. 28). O teatro de revista aportou no Rio de Janeiro e encantou Arthur Azevedo, que fez sua incursão no gênero, em 1878, alcançando enorme popularidade em 1884, com *O mandarim*, texto de Arthur Azevedo e Moreira Sampaio, dupla que marcou a história da revista no Brasil. O cosmopolitismo da capital do país possibilitava o intercâmbio com o teatro francês, português e espanhol, estimulando a produção local. A “revista brasileira”, assimilada da França com seus aspectos cômicos, satíricos e ritmo vibrante, adquiriu uma formalização própria, justamente pelo contato com os aspectos visuais e musicais do carnaval do Rio de Janeiro, que vinha dos desfiles de corsos e “blocos de sujos”, como o do Zé Pereira. A revista carioca se tornaria palco do desfile de tipos sociais, personalidades ilustres

5 A opereta (ou ópera bufa) era uma espécie de sátira à solenidade da ópera, firmada com Jacques Offenbach; e a mágica, um gênero de ação fantástica e sobrenatural, derivado da *féerie* francesa (PRADO, 1997, p. 15-30).

e fatos políticos, formando um painel de referências da cidade e do país, mas, aos poucos, perderia o humor ingênuo e a crítica de costumes para aderir ao luxo e à monumentalidade da *féerie*, tornando-se um espetáculo de variedades. A partir de 1929, com a influência dos musicais norte-americanos, se aproximaria da forma de um *show* (VENEZIANO, 1991, p 25-53).

Muitos aspectos do teatro de variedades e da revista comparecem nas peças de Oswald, que parece querer alcançar um público amplo, não se restringindo à intelectualidade e aos artistas de vanguarda. Mesclando tradições populares com formas modernas, os textos, de modo geral, assumem uma voz híbrida, dirigindo o leitor/espectador tanto para o âmbito literário quanto para as preocupações morais e sociais.

Os historiadores de teatro, de modo geral, concordam com a importância da dramaturgia de Oswald de Andrade, reconhecendo sua veiculação de um pensamento teatral novo, no entanto, sem se vincular, diretamente, à criação de uma cena moderna no país. O caráter demolidor e o excessivo impulso paródico das peças, junto às temáticas ideológicas, talvez tenham dificultado sua recepção. Contradizendo as perspectivas históricas dominantes, que já haviam decidido pela “irrepresentabilidade” dos textos de Oswald, aconteceu a encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina, em 1967, provocando grande impacto junto ao público e instaurando uma desmontagem dessas avaliações críticas mais correntes.

A peça *O rei da vela*: teatro de vanguarda e velhas técnicas populares, incoerências políticas e surrealismo brasileiro

A peça *O rei da vela*, escrita no contexto sócio-cultural do Estado Novo, promove um ataque à burguesia, ao processo capitalista brasileiro e à hipocrisia da família conservadora. Utilizando-se de humor grotesco e da paródia de diversos gêneros teatrais populares, o texto se estrutura como um desfile de personagens para ironizar os padrões habituais de gosto. No primeiro ato da peça, as ações acontecem no escritório de usura de Abelardo I, uma espécie de “burguês nativo”, que mantém seus clientes endividados atrás de uma jaula de ferro. Ele ordena que todas as dívidas sejam executadas, enquanto os enjaulados suplicam, atuando como um coletivo. As Vozes são acudadas sob o chicote e o revólver de Abelardo II, assistente de Abelardo I. Diz a rubrica: “Uma coleção de crise, expectante, arruinada” (ANDRADE, 1976, p. 25). Após a cena melodramática, as seguintes personagens “desfilam” pelo escritório do agiota: Heloisa, a lésbica filha de um aristocrata rural falido, que negociou seu casamento com Abelardo I; o oportunista escritor Pinote; e

Mr. Jones, representante do imperialismo americano. Uma configuração do caos econômico-social pelo qual passava a sociedade brasileira ante a crise internacional de 1929. A vela pode ser vista como frágil produto de uma sociedade pouco desenvolvida, sem meios técnicos, alegoria de um regime de exploração humana. A vela como imagem da vida que se consome como tênue luz na escuridão dos tempos.

O segundo ato se passa numa ilha tropical na Baía da Guanabara, Rio de Janeiro. Nesse cenário, se estabelece uma “Frente Sexual Única”, na qual a oligarquia paulistana decadente estabelece o conchavo com a burguesia industrial (Abelardo I) e com os bancos hipotecários (o Americano), ambos com interesses no brasão aristocrático do país. A descrição do cenário lembra um “quadro de fantasia”, típico do teatro de revista:

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 cactos 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 (ANDRADE, 1976, p. 55).

Ao exuberante quadro tropical, conjugam-se sinais indicadores do estilo de vida burguesa e produtos da modernização, tais como os sons do motor de uma lancha, um avião, móveis mecânicos e rádio. A entrada das personagens sugere o modo de apresentação dos elencos das revistas, com suas bizarras caracterizações:

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, He-loísa e o americano. Passam pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, D. Poloca e João dos Divãs. Saem. Depois o velho Coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-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 (p. 55-56).

Abelardo I, o capitalista rei da vela, esperança de salvação da arruinada família do Coronel Belarmino, se mantém no centro da cena e, em torno dele desfilam as personagens citadas.

No terceiro ato, de volta ao escritório paulistano, Abelardo I se suicida, golpeado pela crise do próprio sistema econômico. Abelardo II toma posse de sua

fortuna e de sua noiva Heloisa. Uma tragicomédia brasileira, representação alegórica de uma sociedade burguesa que sempre agoniza e se reconstitui em conchavos políticos, que em nada mudam as regras do jogo do capital e das forças políticas conservadoras. A peça procura pontuar aspectos de um panorama da crise política, no qual grupos de tendências políticas consideradas de esquerda defendem interesses das classes proletárias. As alianças entre frentes democráticas e setores conservadores da República Velha, contudo, indicam continuidade dos interesses da burguesia e das elites dirigentes do governo Vargas.

Iná Camargo Costa (1996) analisa a relação entre forma e conteúdo na peça *O rei da vela*, apontando falhas dramatúrgicas e incoerências políticas. Em sua opinião, o esquematismo das posições, consideradas marxistas e revolucionárias pelo próprio autor, não passavam de declaração de adesão ao credo stalinista. Sendo dramaturgia moderna, o discurso “revolucionário” precisaria valorizar não apenas os enunciados, mas também o modo como se encontram enredados emissores e receptores. A problemática estaria na forma de uma farsa em chave de “drama conversação”, nos parâmetros do “teatro de tese”, com a exposição pelo diálogo de pequenas situações dramáticas. Concentrando a ação nos protagonistas/antagonistas Abelardo I/Abelardo II, o dramaturgo usaria a “técnica do desfile”⁶ para apresentar as outras personagens, à maneira circense, velho recurso da comédia brasileira, desde Martins Pena (COSTA, 1996, p. 151).

A referência ao “drama conversação” vem de Peter Szondi (2001): uma das tentativas de salvação do drama diante das contradições históricas entre os novos conteúdos e as formas rígidas canônicas. No gênero “conversação”, o diálogo deixaria de ser o lugar em que a subjetividade das personagens ganha objetivação, tornando-se a própria conversação o tema principal da peça, abordando questões como: a condição feminina e o direito ao voto; liberdade sexual e o divórcio; sociedade industrial e o socialismo. Remetendo-se à *pièce bien faite*, o gênero marcaria a dramaturgia francesa e inglesa do final do século XIX, constituindo-se em norma, no início do século XX. Para Szondi, apesar da aparência moderna dessas peças, sugerida pelos temas da atualidade, o resultado formal era convencional, na medida em que os diálogos não permitiam definir historicamente os homens, transformando-os

6 A autora analisa detidamente a “técnica do desfile”, no artigo A comédia desclassificada de Martins Pena, in *Sinta o drama* (1998, p. 125/155).

em uma tipologia da sociedade real (SZONDI, 2001, p. 105-108).

De fato, em *O rei da vela* a conversação serve de suporte para o debate de teses, especialmente no 1º ato, mas não se trata de uma estrutura textual do tipo “peça-bem-feita” já que o texto recorre a gêneros, linguagem coloquial, recursos cênicos e aspectos do teatro popular, resultando numa forma difusa. Concordo com a presença da técnica do desfile, que, aliás, vinda de manifestações teatrais cômico-populares, quebra com a noção estrita de teatro de tese e com as normas dramáticas.

Na análise de Iná Camargo Costa, a personagem Abelardo I acumula várias funções na trama: como protagonista é um *nouveau riche* e pratica a agiotagem (foi pobre e atuou no Partido Comunista, mas traiu seus ideais, tornando-se um grande capitalista); como *raisonneur*⁷ representa as ideias do autor, que coloca em sua boca um discurso marxista, refletindo sobre o retrocesso do capitalismo brasileiro nas tentativas de modernização da nossa economia. A tese desenvolvida por Oswald, colocando Abelardo I como um traidor de sua classe e dos ideais partidários, representaria uma crítica a determinadas ideias do partido, como a de que seria possível assaltar “por dentro” a cidadela capitalista. Afirma a pesquisadora:

Enquanto o olhar do aristocrático ridiculariza o agiota sem modos, o stalinista ridiculariza a peça na engrenagem e ao mesmo tempo, por um curioso processo de identificação (seria projeção do desejo?), permite que essa mesma peça faça uma abundante crítica verbal da situação toda, desde a sua, individual, até a do país, preso na rede do imperialismo. Resumindo: para além do óbvio – o próprio dramaturgo é um aristocrata temporariamente stalinista –, pode haver alguma verdade de maior alcance sobre o stalinismo nessa operação. E do ponto de vista estético, a existência de um personagem sobrecarregado de funções e determinações se explica em primeiro lugar como fruto de uma dupla operação ideológica, com resultados no mínimo inconsequentes. Uma dessas inconsequências, para ficar apenas com a mais grave – sendo o dramaturgo um militante do Partido Comunista com evidente propósito de fazer propaganda do programa partidário –, é a de que o discurso comunista ficou totalmente desprovido de credibilidade em função do caráter (ou falta de) do seu emissor (COSTA, 1996, p. 160).

7 *Raisonneur* : “personagem que representa a moral ou o raciocínio adequado, encarregado de fazer com que se conheça, através de seu comentário, uma visão ‘objetiva’ ou ‘autoral’ da situação. Ele nunca é um dos protagonistas da peça, mas uma figura marginal e neutra, que dá a sua opinião abalizada, tentando uma síntese ou uma reconciliação dos pontos de vista. Muitas vezes é considerado porta-voz do autor” (Pavis, 1999, p. 323).

Abelardo II também seria uma personagem contraditória. Apesar de agir como capacho de Abelardo I, adquire o status de antagonista, como representante dos socialdemocratas, provocando a ruína e o suicídio do patrão, tomando o seu lugar. A virada de “um social democrata golpeando mortalmente um capitalista”, além de incoerente dramaticamente, é considerada inverossímil historicamente, diz Iná Camargo Costa (p. 165).

Para o pesquisador, Sérgio Ricardo de Carvalho Santos (2003), em raciocínio semelhante ao de Iná, a incongruência entre enunciado e forma de enunciação seria exatamente o problema da peça *O rei da vela*, que, em sua opinião, foi escrita no rastro de duas experiências dramáticas: *Adão, Eva e outros membros da família*, de Álvaro Moreyra, no Teatro de Brinquedo (1927); e a comédia *Deus lhe pague*, de Joracy Camargo (1932), sucesso na interpretação de Procópio Ferreira. *O rei da vela* seria, dentre as peças de Oswald, a de estrutura mais convencional, apesar de, paradoxalmente, ser a de maior alcance crítico, por tentar escancarar “o difícil auto-reconhecimento da burguesia brasileira” (SANTOS, 2003, p.140). As bases formais do texto estariam entre “o jogo do vai e vem entre a sátira à burguesia nacional em seu momento de acordo com as velhas elites, e a ironia para com a representação burguesa em suas velhas formas teatrais (no entanto praticadas pelo autor)” (p. 141). A confusão viria da tentativa de negação da estrutura dramática tradicional, conjugando aspectos de gêneros populares que, “utilizados como referências exteriores, confundem-se na fatura de sua obra com a técnica conversacional que tenta distanciá-los como gêneros burgueses”, diz Sérgio Carvalho (p. 141). As quebras na ação, remetendo-se às formas grotescas e circenses, também utilizadas no *Ubu Rei* de Alfred Jarry, são adaptadas ao teatro de tese. Sem apresentar as causalidades sociais nas experiências das personagens, Oswald se afastaria do “caminho de um realismo irônico, que poderia, quem sabe, ter conduzido a peça a uma subversão épica da evolução dramática”, aproximando-se do estilo Brecht, “mestre em inverter o moralismo burguês”, diz Sérgio Carvalho (p. 142-145).

Carlos Gardin (1995) fez uma leitura sincrônica entre o teatro épico de Brecht e o teatro antropofágico de Oswald de Andrade, demonstrando como, apesar de contextos diversos, apresentam similaridade em nível temático e estrutural, buscando uma função social para a linguagem artística. É certo que suas peças utilizam o jogo teatral para alcançar o caráter didático, contudo, a “desdramatização” da cena proposta pelos dois realiza-se de modos diversos. Brecht exercitava as quebras cênicas e formas alegóricas para provocar o distanciamento crítico sem desejar a fusão das partes, ao contrário, propondo-se a uma recepção mediada. No entanto, na composição final, os

elementos contrastantes interagem, dialeticamente, alcançando objetividade e uma totalidade de sentido para a leitura das ideias que se pretende discutir. Como mostrou Peter Burger (1993), Brecht, apesar de recusar o teatro da burguesia intelectual, não compartilhava a trilha vanguardista na destruição da arte, propondo-se a transformar a função do teatro no âmbito do sistema artístico. Oswald está comprometido com as vanguardas e deseja questionar o modo de funcionamento do “sistema teatral brasileiro” de modo irônico e anárquico. Seu teatro apresenta traços épicos, mas não tem pretensão científica, transbordando os sentidos e desejando que o leitor/espectador vivencie uma recepção pela linguagem. As contradições do escritor, tanto no que diz respeito à consciência ideológica quanto à composição de textos, parece se resolver no pensamento antropofágico, no modo como ele articula textos e imagens de outrem, operando um processo de montagem artística, que caracteriza a particularidade de sua invenção criadora.

As críticas de Iná Camargo Costa e de Sergio Carvalho às soluções formais, aparentemente incongruentes, da peça *O rei da vela* revelam, realmente, o modo como forma e conteúdo são tensionados no texto. Apesar disso, podemos pensar na veiculação de discursos com outras funções. Por exemplo, Patrice Pavis fala do retorno do *raisonneur* no teatro contemporâneo como forma paródica, que seria “simples manobra discursiva, não representando nem o autor, nem o bom senso, nem o resultado dos diferentes pontos de vista, uma norma da qual o autor caçoa sem deixar de salvar as aparências” (PAVIS, 1999, p. 323). O caráter formal híbrido de *O rei da vela*, deliberadamente montado por Oswald (apresentação de teses através do diálogo e o *desfile* de personagens que as ilustram), pode revelar alguns aspectos de invenção de sua estrutura, numa apropriação diferenciada das “velhas técnicas teatrais”, com vistas a uma desestabilização não apenas dessas mesmas técnicas, mas também dos discursos nelas veiculados.

A encenação de *O rei da Vela* pelo Teatro Oficina – ruptura estética e desconcerto da crítica

A peça *O rei da vela* só alcançou os palcos, em 1967, pelo Teatro Oficina, em São Paulo, tornando-se um marco do moderno teatro e da cultura brasileira. A virulência com que a peça mostrava o Brasil da década de 1930 (projetada no Brasil dos anos 1960) só conseguiria ser percebida quando a arte internacional se voltava para seu sentido como linguagem de invenção, afirmou o diretor José Celso Martinez Corrêa, em *O rei da vela: manifesto do Oficina*

(1998)⁸. A redescoberta de Oswald permitiu ver “a super teatralidade” de seu teatro, configurado enquanto “uma arte teatral síntese de todas as artes e não-artes, circo, show, teatro de revista, etc”, que iria superar o “racionalismo brechtiano” (CORRÊA, 1998, p. 89). A peça *O rei da vela* sugeria um tipo especial de “surrealismo brasileiro”, com a quebra de barreiras entre os gêneros, numa estética da carnavalização que, “fora Nelson Rodrigues, Chacrinha talvez tenha sido o seu único seguidor sem sabê-lo”, diz José Celso (p. 90). A encenação de *O rei da vela* tornou-se célebre, em parte, pela forma como o diretor “desenhou” cenicamente cada ato, valendo-se da paródia de três gêneros de espetáculos populares: o circo, a revista carioca e a opereta. A liberdade proposta pelo autor da peça conduziu o diretor à tentativa de “reencontrar um clima de criação violenta em estado selvagem” (p. 89).

No primeiro ato, José Celso levaria em conta uma das primeiras rubricas da peça: “pela ampla janela entra o barulho da manhã na cidade e sai o das máquinas de escrever da ante-sala” (ANDRADE, 1976, p. 11). As cenas ganharam “uma forma pluridimensional, futurista, na base do movimento e na confusão da sociedade grande”, utilizando-se de recursos estilísticos que iam da “demonstração brechtiana ao estilo circense (jaula), ao teatro de variedades, teatro no teatro” (CORREA, 1998, p. 90). A configuração do segundo ato da peça, que se passa numa ilha da Baía da Guanabara, foi solucionada na montagem do Teatro Oficina pelo cenógrafo Helio Eichbauer, com um telão de fundo verde e amarelo (recurso típico do teatro de revista), diante do qual se ostentava um mastro com a bandeira americana. No cenário carioca, a burguesia progressista vai gozar o ócio e a utopia da farra brasileira. Diz o encenador: “a única forma de interpretar essa falsa ação, essa maneira de viver pop e irreal, é o teatro de revista, a Praça Tiradentes” (p. 90). O terceiro ato, com a morte de Abelardo I, representaria a agonia perene da burguesia brasileira, “das tragédias de todas as repúblicas latino-americanas, com seus reis tragicômicos vítimas do pequeno mecanismo da engrenagem”, diz José Celso. Estrutura que envolve “forças ocultas, suicídios, renúncias, numa sucessão de Abelardos que não modifica em nada as regras do jogo”. A forma encontrada para emoldurar esse ato foi a do “nosso pobre teatro de ópera, com a cortina econômica de franjas douradas pintadas” (p. 92).

A recepção da crítica ao espetáculo *O rei da vela* foi polêmica. Alberto D’Aversa, em sete críticas publicadas no *Diário de São Paulo*, em setem-

8 Texto escrito durante os ensaios da peça, em 1967, publicado no programa da peça.

bro de 1967,⁹ analisou a peça e a montagem do Teatro Oficina a partir de pressupostos sociológicos, tendo em vista seus significados e articulações com o real. O crítico reconhece a importância da peça *O rei da vela* para a dramaturgia brasileira, enxergando em Oswald de Andrade “o artista, civil e politicamente, mais sintomático da época em que viveu: ajuda a esclarecer a situação moral e cultural do Brasil-Estado Novo, e contribui para colocar na devida luz as causas que nos levaram à presente situação” (D’AVERSA, 1996, p. 19). Entretanto, ele discorda da concepção adotada pela encenação de José Celso, que teria prejudicado a compreensão do texto: os valores humanos foram substituídos por recursos espetaculares e a personagem Abelardo I transformada em tipo ou marionete; Renato Borghi, sem ter tipo físico apto para sua composição, não suportou o peso. Além disso, uma leitura equivocada das ideias de Oswald teria exacerbado preconceitos de ordem sexual, típicos da classe dominante brasileira:

Fomos para a revelação de Oswald de Andrade e assistimos à orgia desenfreada de um diretor parado nas sugestões de uma vanguarda de trinta anos atrás, mal assimilada e tetricamente reproduzida. Não podemos mais admitir a sátira do pederasta, da lésbica, do coronel ou da velha tia (como dos miseráveis, dos mortos de fome etc.) nos moldes de um teatro de revista (...) com desculpas de ironização de um costume; sejamos honestos conosco mesmos: isso se chama “apelação”, golpe baixo, confirmação (e áulica) de mau gosto (p. 22).

Décio de Almeida Prado (1987) também escreveu uma crítica à encenação de *O rei da vela* pelo Teatro Oficina.¹⁰ Em relação ao texto, ele destacava, positivamente, a incorporação de aspectos cômicos, grotescos e paródicos, mas ressaltava seu colapso sempre que Oswald abandonava a iluminação lírica ou satírica, para propor tiradas literárias e filosóficas. Assim como perdia a relação orgânica com o público, no desejo de inserção na peça de lições recentemente apreendidas e mal assimiladas, relativas ao ideário marxista e proposições formais pirandelianas. Quanto à encenação, descrita como barroca, carregada, inventiva, picaresca, apesar da perda de ritmo produzida pelo excesso, alcançava, com a escolha do expressionismo grotesco e referências às metáforas circenses, alguns instantes de altíssima dramaticidade,

9 As críticas de Alberto D’Aversa estão na revista *O Percevejo* nº 4 (1996, p. 15/22).

10 Crítica: Estado de São Paulo, em 20.10.1967. In: *Exercício findo* (Prado, 1987, p. 220/226).

mas a explicitação da carga de sexualidade resultava redundante, de gosto duvidoso. As fulgurações e intuições cênicas descontínuas dialogavam com a obra do escritor, que também não poderia ser definida como equilibrada e homogênea. Termina, contudo, afirmando que a encenação apresentava “oscilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos” (PRADO, 1987, p. 220/226).

De modo geral, houve entre os críticos uma rejeição à apropriação, na montagem, de elementos de gêneros teatrais considerados inferiores e de mau-gosto, como o teatro de revista. Gustavo Dória, em *Moderno Teatro Brasileiro – crônica de suas raízes*, de 1975, faz um registro dos grupos que participaram do processo de modernização da cena, de 1920 a 1960. Em relação a *O rei da vela*, ele afirma:

Os nossos mais esclarecidos homens de teatro por várias vezes pensaram na possibilidade de montar um Oswald de Andrade, recuando sempre diante da fragilidade de seus textos, curiosos e pitorescos, elaborados à maneira dos textos de revista da época em que foram escritos, difíceis, entretanto de chegar a constituir um espetáculo sem larga dose de contribuição de um diretor (DÓRIA, 1975, p. 172).

Contribuição a que José Celso Martinez Corrêa se predispôs, aproveitando a onda tropicalista que surgia no movimento artístico brasileiro, porém, na opinião de Dória, não conseguindo realizar obra teatral de maior importância, apenas um teatro de choque repleto de achados, cujo único êxito teria sido alcançar o escândalo pretendido.

Yan Michalski, diferentemente dos críticos citados, considerou o uso dos procedimentos antropofágicos, na montagem, de rendimento estético eficaz, representando uma ruptura com a produção teatral brasileira. Em crítica publicada no *Jornal do Brasil*, de 16 de janeiro de 1968, Michalski¹¹ afirmou, ao contrário de Alberto D’Aversa, que a chave para a interpretação da encenação de *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina, residia na eficácia da relação texto-espetáculo. A interpretação vibrante dos atores, em perfeita adequação à irreverência da montagem, era um dos aspectos que mais empolgava o crítico, que vislumbrava o surgimento de um moderno estilo brasileiro de interpretação: “uma fusão de técnicas modernas de anti-ilusionismo com nossas características nacionais de malícia grossa e avacalhada”.

11 As críticas de Yan Michalski foram publicadas na revista *O Percevejo*, nº 4, 1996, p. 25/28.

Afirma o crítico:

Renato Borghi conduz o espetáculo com uma intensidade de concentração de meios vocais, físicos e nervosos, verdadeiramente, espantosa. Há algo de patético nesse desempenho, no qual um ator relativamente franzino e fisicamente limitado consegue se transformar, pela força de sua interpretação, num enorme e repelente fantoche, uma espécie de *Ubu rei* brasileiro. Vendo Renato Borghi interpretar Abelardo I, é fácil chegar à conclusão de que acabou a era dos monstros sagrados: por mais que nos agrade ainda assistir aos fogos de artifício de alguns deles, é evidente que estamos no tempo dos atores tipo Renato Borghi, que sabem trabalhar, explorar e canalizar, com dedicação, disciplina e inteligência os recursos – às vezes originalmente não muito brilhantes – que a natureza lhes deu (MICHALSKI, 1996, p. 28)

Para Victor Hugo Adler Pereira, no artigo *O rei e as invenções possíveis* (1995), a montagem de *O rei da vela*, realizando uma ruptura com padrões estéticos e morais burgueses, vinculava o trabalho do Teatro Oficina a tendências dominantes da segunda etapa do vanguardismo internacional do século XX. Isso passava a exigir posicionamentos da crítica diante da nova realidade cênica brasileira, no entanto, boa parte das avaliações recusava a fragmentação das personagens e a ênfase na exacerbação sexual, nos aspectos do homossexualismo e do lesbianismo. Na opinião do pesquisador, a caracterização não realística das personagens e sua ambiguidade sexual estariam na base da formulação teórica marxista do texto, como crítica à decadência burguesa, apresentada numa visão metafórica de suas forças sociais. A representação caricatural e farsesca das personagens fora construída como paródia do discurso psicanalítico e como procedimento estético de características expressionistas, o que iria aparecer, na década seguinte, também na obra de Nelson Rodrigues (PEREIRA, 1995, p. 169).

Revisão crítica de Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi

No ensaio *O teatro e o modernismo*, de 1972¹² ano das comemorações do cinquentenário da Semana de 22, Décio de Almeida ganha o distanciamento necessário para aprofundar suas reflexões sobre o encontro do texto de *O rei da Vela* com a montagem de 1967, afirmando:

Foram necessários mais de trinta anos, todo o giro de uma ou duas gerações literárias para que *O rei da vela* readquirisse, ao contato com a juventude de 1967, a sua própria juventude. As anunciadas mudanças políticas afinal não tinham sido realizadas. A burguesia, dada como morta dezenas de vezes, continuava viva como nunca. O

12 O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens* (Prado, 1993).

povo, mesmo nos países chamados agora socialistas, ocupava o lugar subalterno que sempre fora o seu. Já que a Revolução não se fazia, que se fizesse ao menos a Revolução Cultural. A destruição, pela violência ou pelo riso, voltou a ser considerada como na arrancada inicial do modernismo, o primeiro passo verdadeiramente construtivo. Pintura, literatura, música e teatro oscilaram em suas bases – sobretudo o teatro. Era preciso, outra vez, começar pelo princípio (PRADO, 1993, p. 35).

Nesta nova leitura, Décio vê no engajamento marxista de Oswald de Andrade os conceitos teóricos necessários para o ataque aos dois pilares da burguesia, o capitalismo e a família, reunindo sexualidade e marxismo, numa premonição das ideias de Marcuse e Wilhelm Reich, dos anos 1960. O crítico perceberia que a recuperação de elementos do circo, da ópera e do teatro de revista pela concepção de José Celso Martinez Corrêa, completava o ciclo iniciado pelo modernismo e prescrito por Alcântara Machado, em seus fundamentos para um teatro brasileiro. O valor da peça só pôde ser pensado com a encenação do texto, pelo casamento perfeito entre o novo e o velho modernismo, numa revelação de insuspeitada virulência política e artística. Isso demonstraria, ao contrário do que afirmava o estruturalismo, que o significado da obra de arte depende não apenas de suas relações internas, mas também externas (p. 27).

Em 1985, Décio de Almeida Prado volta ao tema em *A antropofagia revisitada* (prefácio ao livro *Teatro e antropofagia do brazilianist David George*), republicado em *Peças, pessoas, personagens* (1993). O crítico quase chega a fazer uma *mea culpa* por ter ignorado as atitudes modernistas dos anos 1920, revendo sua postura anterior. Ele diz que a geração de 1930 acreditava nas transformações político-sociais da nação, aderindo aos novos “ismos”, do fascismo ao comunismo, do liberalismo capitalista ao socialismo. Muitos modernistas também viveram, como ele, esta ilusão. O próprio trio Tarsila-Oswald-Pagu abandonara os salões elegantes para se inscrever na contestação comunista: Tarsila adotou a “pintura social”, Pagu escreveu com pseudônimo um romance proletário e Oswald, no prefácio do *Serafim Ponte Grande*, em 1933, renegou a totalidade de sua obra publicada até aquela data. A “Revolução Caraíba”, pregada meio de brincadeira por Oswald, perdera o sentido diante da possibilidade de revolução total renunciada pela Rússia. A arte deixava de ser um fenômeno autônomo, ambicionando uma maior integração na sociedade (PRADO, 1993, p. 101/102).

Refazendo o percurso da cultura brasileira do romantismo até a antropofagia, Décio reconhece no primeiro modernismo o novo Brasil que surgia com a industrialização, ao lado da poesia expressa pelas raízes da nacionalidade. A antropofagia realizaria a síntese entre o passado inaugural e o futuro modernizador:

Usando o canibalismo como pretexto, engraçado sem deixar de ser etnograficamente exato (e para esses achados Oswald tinha um dedo extraordinário), autorizava-nos a mastigar e a deglutir – o que em linguagem não-poética chamava-se assimilar – toda a civilização mecânica que nos chegava da Europa e dos Estados Unidos. Para enlevo dos nossos modernistas (p. 105).

A atmosfera lúdica e agressiva dos anos 1920, incorporada ao grande “ismo” da década de 1930, o marxismo, ressurgira na década de 1960. Na forma de farsa grotesca, a peça *O rei da vela* traçava uma imagem corrosiva do capitalismo brasileiro regredido ao estado feudal, tentando realizar politicamente aquilo que em 1922 estava indicado apenas como radicalismo estético. Nos anos 1960, os fatos políticos decorrentes da revolução em Cuba (no rastro da China) desencadearam uma estética da agressividade, da qual a encenação de *O rei da vela* teria sido o estopim, no Brasil (p. 104).

O crítico Sábato Magaldi também precisou repensar o seu juízo crítico em relação ao teatro de Oswald de Andrade. Na primeira edição do seu *Panorama do Teatro Brasileiro*, de 1962, ele afirmou:

Por isso sentimos que as incursões teatrais de Oswald de Andrade, um dos grandes nomes da Semana de Arte Moderna, tenham dormido nos livros, sem nunca passarem pela prova do palco. Longe de nós pensar que uma encenação, em nossos dias, fizesse às suas três peças a justiça que os contemporâneos lhes recusaram. Tanto *O homem e o cavalo* como *A morta* e *O rei da vela* talvez sejam incapazes de atravessar a ribalta. Mas a sua não-funcionalidade se explica por excesso, por riqueza, por esquecimento dos limites do palco – nunca por indigência, por visão parca, por voo medíocre. (...) Poucos autores fazem o crítico lastimar tanto que o teatro tenha as suas exigências específicas, tornando irrepresentáveis, no quadro habitual, os textos de Oswald de Andrade. A audácia da concepção, o ineditismo dos processos, o gênio criador conferem a essa dramaturgia um lugar à parte no teatro brasileiro – um lugar que, melancolicamente, é fora dele e talvez tenha a marca do desperdício (MAGALDI, 1962, p. 189-190).

Após o impacto da peça *O rei da vela*, posta em prova de palco em 1967, Sábato Magaldi escreveu uma tese de doutorado em literatura brasileira, em 1972, intitulada *O teatro de Oswald de Andrade*¹³ (publicada em livro em 2004), trazendo à luz informações sobre o contexto de criação e de recepção das peças do escritor modernista. O historiador afirma que, somente em

13 Tese defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, em 1972. Publicado pela Editora Global, com o título *Teatro da ruptura: Oswald de Andrade*, em 2004.

1964, teve a certeza da importância dessa dramaturgia, quando releu as peças para proferir uma palestra, durante uma semana comemorativa dos dez anos de falecimento de Oswald e ficara fascinado. (O evento contava também com a leitura de cenas das três peças principais, sob a direção de Paulo José.) Em seguida, Sábato ministrou um curso de seis meses sobre os textos de Oswald, na Escola de Arte Dramática de São Paulo. A montagem de *O Rei da Vela*, pelo Teatro Oficina, viria confirmar para o crítico a excelência do texto. Contrariando o consenso da historiografia do teatro brasileiro, até então, que considerava *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues, o primeiro marco da literatura dramática moderna no Brasil, Sábato afirma o “desejo tardio de fazer justiça histórica”, reivindicando a precedência da obra de Oswald de Andrade na modernidade teatral brasileira. Do ponto de vista da encenação, a montagem de Ziembinski para *Vestido de Noiva*, com o grupo Os comediantes de fato, teria sido o primeiro marco, mas, quanto à dramaturgia, Oswald abriu um caminho inovador: “A dramaturgia de Oswald existe como um monumento isolado na história do nosso teatro, surgida cedo demais para que formasse raízes duradouras” (MAGALDI, 2004, p. 160).

O historiador empenha-se em comprovar uma hipótese, a de uma linha tênue que indicaria a herança artística de Oswald de Andrade no teatro de Nelson Rodrigues. Ponto de vista rejeitado por Nelson, que afirmara nunca ter lido uma peça de Oswald, e também de Oswald que recusava a hipótese de ser precursor de Nelson.¹⁴ Sábato pesquisa fontes comuns que teriam influenciado os dois dramaturgos, mas não consegue comprovar, argumentando que preocupações semelhantes podem penetrar personalidades diversas: “Sem que se trate realmente de influência, a evolução espontânea das formas leva a resultados muitas vezes idênticos, em experiências que não se comunicam” (p. 161). Além do mais, os textos de Oswald foram publicados, em 1934 e em 1937. Esta última edição saiu pela prestigiada Livraria José Olympio, o que decerto teria alcançado alguma repercussão: “O teatro de Oswald tinha força e originalidade demasiadas para que passasse despercebido entre os jovens inquietos e exigentes que fundaram o movimento amador de Os

14 Oswald de Andrade afirmou, em entrevista, nos anos 1950: “O que me interessa no teatro, não é ver simplesmente uma peça minha em cena. Sou muito mais exigente. E por vantagem alguma realizaria as sórdidas concessões ao susto público e à pornografia privada que faz o Sr. Nelson Rodrigues, de quem você caluniosamente me chama precursor. Precursor, uma barbatana!”. Trata-se de “provável carta de Oswald a um crítico não identificado”, diz Carvalho, que inclui o texto em anexo à sua tese de doutorado defendida na USP (2002, p. 213-214).

Comediantes” (p. 161). Apesar do enorme abismo entre as posições políticas dos dois autores, Sábato aponta semelhanças entre as peças de Oswald de Andrade e as de Nelson Rodrigues, não apenas em relação aos conteúdos transgressores, mas também à linguagem formal: a busca de uma sintaxe autenticamente nacional, que não reproduzisse apenas as regras lusitanas; o gosto pela fala colhida ao vivo, na rua, sem adotar o realismo; os diálogos rápidos e telegráficos; a inclinação expressionista dos textos com teatralidade que exige a fisicalidade dos atores; a apresentação de heróis expressionistas e personagens em tensão limítrofe, que se expõem em grande desnudamento diante do público (p. 162).

Este ponto de vista inovador, apontando aproximações entre os dois dramaturgos, representa um esforço crítico de retirar Oswald de Andrade do isolamento, incluindo-o em uma determinada tradição da moderna literatura dramática brasileira, sugerindo um diálogo com a ideia de “sistema literário” proposta por Antonio Candido (1981). Magaldi diz:

Em primeiro lugar, uma das funções do historiador é a de pesquisar as fontes, distinguir as linhas evolutivas da arte e esclarecer as coordenadas de um *sistema*, visando à iluminação de um processo. Oswald, no teatro como na poesia, no romance e no pensamento, foi um inovador radical, interessado na ruptura, para construir uma linguagem nova. Não tem mais sentido afirmar que ele se esgotou na demolição. Seu teatro inaugura uma arquitetura cênica inédita no Brasil (p. 7).

A dramaturgia de Oswald de Andrade, entretanto, não encontrou condições de produção e de recepção no teatro de costumes da época. Procópio Ferreira afirmou à imprensa, por ocasião da estreia de *O rei da vela*, que teve interesse em montar a peça, tendo desistido ao perceber que enfrentaria obstáculos junto à censura, que, àquele tempo, proibia até mesmo o pronunciamento da palavra amante em cena. Sábato pondera que, apesar do interesse de Procópio, as condições de gosto e a rotina de palco nas quais sua prática teatral estava inserida teriam dificuldades de realização da estética teatral de Oswald, em sintonia com as propostas da encenação moderna e do teatro como obra de equipe (p. 8). A atitude demolidora e o radicalismo de suas posições políticas acabariam por isolar Oswald de Andrade e sua obra teatral do contexto da vida cultural brasileira. A partir dos anos 1940, as experiências modernizadoras introduzidas pelo grupo Os Comediantes e pelo TBC possibilitaram aprendizagem para os jovens artistas, mas o escritor se tornaria alvo de campanhas que consideravam sua obra sem consistência e piadista (p. 64). Com o Teatro de Arena, no final dos anos 1950, o autor nacional ganharia, finalmente, uma presença significativa, projetando nomes como

Augusto Boal, Gianfrancesco Guarnieri, Nelson Xavier, Oduvaldo Vianna Filho, entre outros. O programa estético do grupo, incluindo aspectos realistas do método para atores de Stanislavski, não sugeria compatibilidade com a construção expressionista das personagens oswaldianas. Na fase do teatro épico e das técnicas do “teatro coringa”, que poderia ter aproximações com as peças do modernista, as experiências do grupo giravam em torno da dramaturgia de Augusto Boal. Diz Sábato: “Dentro do processo interno do Arena, não houve lugar para Oswald” (p. 176).

O teatro Oficina, que surgiu de uma aproximação com o Teatro de Arena, iria se dedicar às novas experimentações cênicas, encontrando em *O Rei da Vela* o veículo perfeito para uma expressão nacional. Mesmo com toda a efervescência provocada pelo espetáculo, a recepção por parte de alguns setores da crítica teatral foi reticente, em decorrência do grau de carnava-lização, referências pornográficas, fragmentação da linguagem que o texto e a encenação propunham. Oswald em cena continuava polêmico. O clima de liberdade e euforia que parecia se estabelecer no país, dando margem a um grande florescimento artístico, nas artes plásticas, no cinema e no teatro, teve curta duração, sendo interrompido com a implantação do A.I.5. O espetáculo *O rei da vela* foi censurado e também todos os textos teatrais de Oswald. Magaldi escreveu, em 1972:

As comemorações do cinquentenário da Semana de Arte Moderna de 1922 que o tornaram (Oswald) clássico, não conseguiram embalsamá-lo numa redoma de bom comportamento e de um processo histórico terminado. Oswald continua a incomodar, como se fosse um jovem revolucionário escrevendo em 1972. Muitas de suas descobertas estilísticas foram assimiladas pela literatura contemporânea, mas o descarnamento conserva vivo e atual o seu diálogo. Descontada a ingenuidade de certas crenças políticas, as ideias sociais que proclamou e defendeu continuam a empolgar os que anseiam por um mundo melhor (p. 178).

Na 3ª edição do seu *Panorama do Teatro Brasileiro* (Ed. Global, 1997), Sábato Magaldi acrescentou um artigo de 1987 - “O texto no moderno teatro” - em que justifica a revisão de suas posições sobre o teatro oswaldiano:

É preciso ter em mente que a História retificará muitos juízos atuais, embora eles tentem observar a maior objetividade. O importante, para o contemporâneo, é a sua visão honesta, despida de preconceitos e consultando os valores que lhe parecem permanentes. O crítico sabe, contudo, que dependendo da óptica estética, mutável no correr das décadas de exercício profissional, alteram-se forçosamente os juízos. O amadurecimento empresta peso maior ou menor a uma obra que, na primeira apreciação, era aferida por padrões diferentes (MAGALDI, 1997, p. 300).

Neste último texto, o historiador reafirma que Oswald de Andrade é o autor dos primeiros textos brasileiros modernos, não tendo sido encenador por conta da censura: “Mais do que do ponto de vista estético, digerível num país ávido de inovações, as três peças tornaram-se irrepresentáveis, quando foram escritas, por motivos morais e políticos” (p. 296). O teatro atingira a modernidade no encontro entre texto e encenação, a partir da dramaturgia de Nelson Rodrigues, determinando a conquista de liberdade e audácia, abolindo as fronteiras do palco. “Acabou-se a cerimônia com as regras da antiga carpintaria teatral. Era só aproveitar as conquistas rodrigueanas. De súbito, julgaram-se acadêmicos os procedimentos anteriores, pois Oswald de Andrade ainda jazia na estante”, conclui Sábato Magaldi (p. 299).

Algumas questões podem ser apontadas pelas reconsiderações críticas de Sábato Magaldi. Em 1962, ele afirmou a “irrepresentabilidade” dos textos teatrais oswaldianos, em função da audácia dos seus processos excessivos de composição. Em 1972, o crítico corrigiu o ponto de vista anterior, afirmando que a não assimilação da dramaturgia de Oswald, no contexto de sua escrita, ocorreu pela ação da censura, por motivos morais e políticos. Em 1997, o historiador reafirma a dificuldade de recepção dessa dramaturgia. Modernizada a cena e superadas as ações da censura, haveria uma razão para a ausência de Oswald dos palcos: seu teatro seria julgado acadêmico. O que o autor designa como “acadêmico”? Talvez queira dizer que a dificuldade de se encenar esse teatro se deva à complexidade das ideias e da forma dos textos.

Considerações provisórias

A revisão de parte da fortuna crítica apresentada permite apontar, pelo menos, dois problemas em relação ao modo como se constroem as reflexões sobre o teatro de Oswald de Andrade e a leitura cênica de *O rei da vela*, pelo Grupo Oficina. Pode-se dizer que há um tipo de raciocínio que tem dificuldades de compatibilizar invenção artística com aproveitamento de recursos do teatro popular. Outra perspectiva de análise sociológica tende a “ler” a obra teatral oswaldiana unicamente em função dos seus conteúdos e abordagem política, dentro de um determinado contexto sócio-cultural, o que a tornaria “datada”. Estas questões são realmente provocadas pelo *corpus* dramático oswaldiano. Mas, pode-se dizer, ao contrário de parte da crítica, que a possibilidade de invenção desse teatro reside, exatamente, em sua aproximação com elementos da cultura popular, em acordo com o projeto de renovação do modernismo e da antropofagia. Esta atitude foi retomada na década de 1960, com o tropicalismo e sua representação ale-

górica das nossas contradições culturais. O cantor e compositor Caetano Veloso, um dos artífices do movimento tropicalista, no livro *Verdade Tropical* (1997) apresenta sua visão daquele momento tão significativo para a cultura brasileira, das relações estabelecidas entre música, artes plásticas, cinema e teatro. Caetano fala do impacto produzido pelo filme *Terra em transe* de Gláuber Rocha e pela montagem de *O rei da vela* do Teatro Oficina, e da importância das ideias de Oswald para o movimento tropicalista.

Oswald de Andrade, sendo um grande escritor construtivista, foi também um profeta da nova esquerda e da arte pop: ele não poderia deixar de interessar aos criadores que eram jovens nos anos 60. Esse “antropófago indigesto”, que a cultura brasileira rejeitou por décadas, e que criou a utopia brasileira de superação do messianismo patriarcal por um matriarcado primal e moderno, tornou-se para nós o grande pai (VELOSO, 1997, p. 257).

A implosão das formas teatrais canônicas e a reconstrução da linguagem, na pequena e precursora obra dramatúrgica de Oswald de Andrade, consistem no diálogo de seu projeto antropofágico com formas das vanguardas artísticas e manifestações populares. O que pode demonstrar que o escritor desejava alcançar o público pelo estranhamento, provocando uma nova maneira de pensar a linguagem teatral e as estruturas sociais, reafirmando seu desejo de “ver com olhos livres”. A transposição do teatro oswaldiano para a cena pode solicitar, de fato, uma leitura acadêmica, mas - mais importante - exige também uma prática artística densa. Nesse sentido, as contradições da peça *O rei da vela* podem ser vistas, agora, com certo distanciamento, mais abertas à compreensão de sua poética cênica.

Referências

ANDRADE, Oswald de. *O rei da vela*. São Paulo: Editora Abril, 1976.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

BRANDAO, Tania. Teatro Brasileiro do século XX: as oscilações vertiginosas. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 29 (Olhar o Brasil). Org.: Sebastião Uchoa Leite. Brasília: 2001.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: Ed. Vega, 1993.

CANDIDO Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1981.

CORRÊA, José Celso Martinez. *O rei da vela: manifesto do oficina*. In: *Primeiro ato: cadernos, depoimentos, entrevistas (1958-1974)*. Org. e notas de Ana Helena Camargo de Staal. São Paulo: Ed. 34, 1998.

COSTA, Iná Camargo. *Sinta o drama*. Petrópolis, Vozes, 1998.

_____. *A hora do teatro épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1996.

D'AVERSA, Alberto. Críticas a *O rei da vela*. In: *O Percevejo*, nº 4 (Modernistas no Teatro Brasileiro I). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro. UNI-RIO, 1996.

DÓRIA, Gustavo A. *Moderno Teatro Brasileiro: crônica de suas raízes*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

GARDIN, Carlos. *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação*. São Paulo: ANNABLUME, 1993.

GEORGE, David. *Teatro e antropofagia*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Global, 1985.

LARA, Cecília de. *De Pirandello a Piolim: Alcântara Machado e o teatro no modernismo*. Rio de Janeiro: INACEN, 1987.

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

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1962.

_____. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

MICHALSKI, Yan. Críticas a *O rei da vela*. In: *O Percevejo*, nº 4 (Modernistas no Teatro Brasileiro I). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Teatro. UNI-RIO, 1996.

NUNES, Benedito. A antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1995.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEREIRA, Victor Hugo Adler. O rei e as revoluções possíveis. In: *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1995.

PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno - 1930-1980*. São Paulo: Perspectiva; Editora da USP, 1988.

_____. A comédia brasileira (1860-1908). In: *Seres, coisas e lugares. Do teatro ao futebol*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.

_____. *O rei da vela*. In: *Exercício findo*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

_____. O teatro e o modernismo. In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. A antropofagia revisitada. In: *Peças, pessoas, personagens: o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SANTOS, Sérgio Ricardo de Carvalho. *O drama impossível: teatro modernista de Antônio de Alcântara Machado, Oswald de Andrade e Mário de Andrade* (tese de doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2003.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

VENEZIANO, Neyde. *O teatro de revista no Brasil; dramaturgia e convenções*. CAMPINAS, Pontes, 1991.

_____. *Não adianta chorar: teatro de revista brasileiro... oba!* Campinas: Ed. da UNICAMP, 1996.

Artigo recebido em 28 de março de 2022 e aceito em 23 de abril de 2022.

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons 