



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA

"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Faculdade de Ciências e Letras

Maria Luiza Camara de Camargo

A IRONIA NA PEÇA *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE
ANDRADE



ARARAQUARA – SP.

2013

MARIA LUIZA CAMARA DE CAMARGO

A IRONIA NA PEÇA *O REI DA VELA*, DE OSWALD DE ANDRADE.

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC)
apresentado ao Departamento de
Literatura, da Faculdade de Ciências
e Letras, UNESP/Araraquara, para
obtenção do título de Bacharel em
Literatura.

**Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juliana
Santini.**

ARARAQUARA – SP.

2013

MARIA LUIZA CAMARA DE CAMARGO

*A IRONIA NA PEÇA O REI DA VELA, DE
OSWALD DE ANDRADE.*

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC),
apresentado ao Departamento de
Literatura, da Faculdade de Ciências
e Letras – Unesp/Araraquara, como
requisito para obtenção do título de
Bacharel em Literatura.

Data de aprovação: ___/___/___

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Juliana Santini
Faculdade Ciências e Letras, Unesp-Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Sylvia Telarolli
Faculdade de Ciências e Letras, Unesp-Araraquara

Membro Titular: Prof. Dr. Marco Aurélio
Faculdade Ciências e Letras, Unesp-Araraquara

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Agradecimentos

Agradeço primeiramente à Prof.^a Dr.^a Juliana Santini, pela ajuda, atenção, amizade, apoio, compreensão nos momentos de crise e confiar que eu iria concluir este trabalho, sem você não conseguiria, sou eternamente grata.

À Prof.^a Sylvia Beatriz Adoue por todo o ensinamento de vida, agradeço sempre por conhecer um ser humano como você.

À Prof.^a Dr.^a Sylvia Telarolli por ter despertado em mim o prazer pela ironia e pelo o cômico, por ter sido a primeira professora a atender minhas expectativas de aluna e amante da literatura nesta Universidade.

À amiga Prof.^a Dr.^a Maria Dolores Aybar por todo carinho, proteção e amizade que me foram oferecidos (e com gosto recebidos) durante todo esse tempo de convivência como aluna/amiga.

À amiga, conselheira Teresa Telarolli, por carinhosamente me “amadrinhar” durante esses dois anos de parceria, trabalho e risadas; a toda atenção e conselhos dados, os levo sempre comigo, dentro do meu coração!

Aos amigos/ irmãos Carolina Foganholo Luengo e Tames da Silva Santos que permaneceram comigo no teatro e na vida. Aos amigos companheiros de luta e poesia Ana Luisa Sombini, Hannah Levy Sabetay, Mateus Marcelini Silveira Ribeiro, que tanto acalentam meu coração com sua amizade sincera. Aos amigos/ amados que distantes estão: Felipe Munhoz Martins Fernandes e José César Renzi, meu amor é eterno por vocês.

À amiga Rosana de Abreu Lopes pela ajuda, carinho e atenção.

Aos amigos de Araraquara, inúmeros, de festas, campus e assembleias.

Por fim, os mais importantes agradecimentos à minha mãe, Iara Camara de Camargo, por ter me ensinado a fazer bola com goma de mascar, e ao meu pai, José Gaspar de Camargo, por ter me ensinado a andar de bicicleta; duas habilidades que, sem as quais, não conseguiria sobreviver num mundo como esse e que, como todas as outras, foram passadas com carinho e atenção.

“Portanto a interpretação não é (como supõem muitos) um valor absoluto, um ato do espírito situado em algum reino intemporal das capacidades. A interpretação também precisa ser avaliada no âmbito de uma visão histórica da consciência humana. Em alguns contextos culturais, a interpretação é um ato que libera. E uma forma de rever, de transpor valores, de fugir do passado morto. Em outros contextos culturais é reacionária, impertinente, covarde, asfixiante.”

(Susan Sontag)

Sumário

Introdução.....	8
1. Oswald e o Modernismo.....	9
2. Oswald e o Teatro.....	17
3. O Rei da Vela e a Ironia.....	25
Conclusão	42
Referências	45

Resumo

Este trabalho tem como objetivo traçar um panorama artístico literário presente na produção do escritor modernista Oswald de Andrade, identificando a evolução estética ideológica do autor por meio do manifesto *Pau-Brasil* (1925) e o *Antropófago* (1928); de teses e artigos como “Meu Testamento” (1944) e “A crise da filosofia Messiânica” (1945); de entrevistas presentes no livro *Telefonema*, parte integrante da coleção: *Obras Completas de Oswald de Andrade* (Rio de Janeiro, 1974); e de sua produção teatral. Toma como ponto de partida a antropofagia como um operador cultural, de modo que a característica mais marcante do escritor, a irreverência, é fomentada e trabalhada por meio da ironia, ferramenta de discurso que Oswald de Andrade utiliza com uma função social, uma arma revolucionária e política. Para tal, traçou-se uma linha entre a produção modernista e a produção teatral de Oswald e desse levantamento bibliográfico, a peça que mais chamou a atenção foi *O rei da vela*, primeira peça escrita na fase adulta, em 1933, e publicada em 1937 e que somente teve sua primeira encenação 30 anos depois, em 1967, pelo grupo de Teatro Oficina com a direção de José Celso Martinez Corrêa. O grupo realizou um levantamento literário e documental sobre o Oswald de Andrade, através de depoimentos dos atores que receberam a proposta de encenação (em 1934), aos *Manifestos*, até encontrar a Antropofagia oswaldiana, e dela se utilizarem para concretizar *O rei da vela*, retomando e usando a antropofagia, essencialmente, como um operador cultural.

Palavras-chave: Antropofagia, Oswald de Andrade, Ironia, *O rei da vela*.

Introdução

O presente trabalho tem por objetivo analisar como o autor Oswald de Andrade (1887-1954) utiliza a ironia em sua peça *O rei da vela* (1934-1937) e como essa peça propaga, tempos depois com sua encenação, a Antropofagia como um operador cultural. Portanto um levantamento literário é apresentado: dos manifestos modernistas, até as teses, artigos, aprofundando por fim na sua produção teatral. O cotejo bibliográfico dos manuscritos de peças inacabadas do autor traça o amadurecimento crítico literário de Oswald com a dramaturgia, podendo perceber características na forma estrutural, na escrita e na utilização da ironia. Desse modo, no decorrer de sua trajetória é evidente ênfase inerente de teor político que, a cada escrito (sejam as peças ou os artigos) adquire ao longo dos anos. Oswald de Andrade atenta, em toda sua produção, para problemas sociais pertinentes a que se fazem atuais ainda na contemporaneidade. Com liberdade e irreverência, o gênero dramático é o que mais parece propiciar toda a crítica latente que o escritor deseja realizar, portanto não à toa tais textos foram censurados e permaneceram por mais de três décadas sem sua encenação. É possível perceber que as encenações não ocorreram pelos seguintes motivos: 1) a censura política da época; 2) a irreverência e contradição à moral e aos bons costumes; 3) a crítica social ácida e cortante presente nos textos. Assim a função literária mais presente em seus textos, a ironia, é aplicada pelo autor de diversas maneiras, tendo em na maioria dos casos (como no texto *O rei da vela*) mais do que uma ironia presente num mesmo período ou numa mesma fala. Como Oswald escreve para o teatro, este utiliza muito da Ironia Observável no texto (quando descreve sobre a caracterização das personagens e nas descrições de marcação cênica), também analisada neste trabalho. Portanto Leva-se em consideração tanto o contexto de concepção da peça quanto o de encenação, utilizando depoimentos retirados do livro *Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade* (2004) de Sábato Magaldi e, de entrevistas encontradas na internet ao projeto *Embaixada do Teatro*, como fragmentos do filme *O rei da vela* (1984), de direção de José Celso Martinez Corrêa e Noilton Nunes.

1. Oswald e o Modernismo

O início do século XX foi, talvez, o mais agitado e rápido (começo de século) em acontecimentos e inovações, sejam elas tecnológicas ou ideológicas. Nesse mesmo ritmo também evoluiu a arte, com o surgimento das vanguardas correndo tão velozmente quanto o aperfeiçoamento das máquinas, refletindo e criticando (mais do que nunca) a função da criação numa sociedade que é (quase) o oposto do que estava sendo representado nas produções artísticas até então. O ponto de partida para essa evolução artística, segundo José Paulo Paes (1988, p.90) no artigo “Cinco Livros do Modernismo” vem a ser o Manifesto Futurista (1909) do poeta italiano Marinetti, em que a constatação do ritmo da vida moderna está presente no dinamismo poético e na valorização das máquinas, evidenciando um novo mundo e propondo o retorno à pré-lógica na criação artística.

Dessa necessidade de repensar as formas literária e plástica aparecem os experimentos expressionistas com a poesia africana (1918); o neoprimitivismo literário de Blaise Cendrars (1918); os poemas tupis musicados por Darius Milhaud (1918) em Paris e os poemas dadás (1918), de Tristan Tzara em Zurichi; o balé suíço de Paul Claudel (1921); o Modernismo brasileiro (1922) e sua reforma política e literária; o Surrealismo de André Breton (1924). No meio deste furacão estavam Oswald e Tarsila, conhecendo e se valendo de todas as novas correntes artísticas, se encontrando com Claudel e Darius Milhaud frequentemente em casa de amigos em Paris (BOPP, 2006) e começando a questionar lentamente o que existia e o que era feito na produção artística e literária brasileira.

Em 1912, Oswald de Andrade volta de Paris com o Futurismo de Marinetti na bagagem (MOISÉS; PAES, 1973) e, junto com o manifesto, a ideia de um movimento modernista que repensasse e reavaliasse o atraso literário e artístico, consequência do rígido academicismo cultural que estava sendo fomentado no país. No livro *Vida e Morte da Antropofagia*, Raul Bopp (2006), fala que “Oswald de Andrade denunciava: Estamos atrasados de cinquenta anos em cultura, chafurdados em pleno parnasianismo.” (BOPP, 2006, p.

38). Ao final, Bopp também conclui que o desejo de renovação (2006, p.39) coincidia com a vontade de Di Cavalcanti e demais artistas de realizar uma exposição de quadros de vanguarda em São Paulo, dando um início concreto para a realização de uma mudança artística. Segundo Raul Bopp (2006, p.39):

O plano inicial passou de conversas para os fatos. Tomou perspectivas grandiosas. Articularam-se outros elementos, em atitude de ofensiva, para romper esse estado de coisas. A coincidência com o ano do centenário do Ipiranga daria ao Movimento uma significação de autonomia, nas letras e nas artes.

Então se estruturou um festival de arte, literatura e música em que as respectivas artes representariam suas próprias produções, a fim de repensar e revolucionar o padrão artístico mostrando, ao mesmo tempo, essa renovação à alta sociedade paulistana. Assim se envolveram com Oswald: Paulo Prado, Menotti Del Picchia, Brecheret, Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Anita Mafalti, Tarsila do Amaral, Graça Aranha entre outros, para realizarem a Semana de Arte Moderna (SAM) de 1922, que ocorreria de 11 a 17 de fevereiro. Entretanto o burburinho foi tanto que apenas se realizaram os dias 11, 13 e 15 da mesma semana.

O centenário da Independência do Brasil não seria o único a interferir na propagação das ideias refletidas na Semana de Arte Moderna de 1922, também a apresentação de partes de *Memórias de João Miramar*, alguns poemas de *Paulicéia Desvairada* e uma *ouverture* de chorinho executada por Villa-Lobos, causaram grande estrondo de vaias, discussões e gargalhadas do público, que assim contribuiu não somente para confirmar o atraso artístico em que se encontrava a sociedade intelectual e a ruptura dessas representações com tradição a que o público estava acostumado, como também para a repercussão longa e duradoura que teve o início do movimento modernista.

A situação artística do início do século XX é posta de maneira interessante por Haroldo de Campos, no prefácio intitulado “Uma poética da Radicalidade”, do livro *Poesias Reunidas*, de Oswald de Andrade (1966), no qual é possível perceber o motivo para a repercussão da Semana de 1922 ter tido tantas críticas e rejeições em alguns lugares, chegando a se formarem grupos no Rio de Janeiro que discutiam e contrariavam as inovações modernas da vanguarda (ainda) paulista. Campos expõe a seguinte realidade artística:

O Brasil intelectual das primeiras décadas deste século, em torno à Semana de 22, era ainda um Brasil trabalhado pelos “mitos do bem dizer” (Mario da Silva Brito), no qual imperava o “patriotismo ornamental” (Antonio Candido), da retórica tribunícia, contraparte de um regime oligárquico-patriarcal, que persiste República a dentro. Rui Barbosa, “a águia de Haia”; Coelho Neto, “o último heleno”; Olavo Bilac, “o príncipe dos poetas”, eram os deuses incontestes de um Olimpo oficial, no qual o Pégaso Parnasiano arrastava seu pesado caparazão metrificante e a riqueza vocabular (entendida num sentido meramente cumulativo), era uma espécie de termômetro da consciência ‘ilustrada. (CAMPOS, 1966, p.8)

O grupo de intelectuais de 1922 concretizou o início de uma revolução artística e de subcorrentes que empenhavam repensar a tradição cultural por meio de um projeto estético e ideológico próprio da nacionalidade brasileira e não mais europeia, tendo como exercício a reflexão crítica sobre a sociedade propondo mudança na forma e dando mais autonomia à criação literária (BOPP, 2006, p.51). Por fim, é nítido que a Semana de Arte Moderna replantou frutos no solo abafado da literatura do início do século, se difundindo pelo país com inúmeras contribuições, como aponta Raul Bopp (2006, p.50-52):

A reação modernista de 1922 desviou-se das formas habituais da expressão. Aproveitou alguns fragmentos folclóricos, com o uso das falas rurais. Desencadeou uma forte reação contra o mau gosto. Destruiu inutilidade. [...] libertou o idioma de gramaticalismos inúteis; desamarrou a poesia em versos livres, em vez de os mesmos ficarem metidos numa armação silábica, com rima obrigatória; também com ornatos falsos e artifícios, como a chave de ouro. [...] As ideias rotineiras tinham fundas raízes no nosso sistema cultural. Esse material avulso, anônimo, discretamente planejado, alastrava-se, aos poucos, através dos jornais, pelo Brasil, abrindo o caminho para um Trânsito de ideias novas, com o abandono gradativo de princípios, que sujeitavam letras e artes aos moldes formais da época.

Dessa maneira, Oswald de Andrade passa a buscar o bárbaro, o primitivo como identidade brasileira, a poesia de exportação, produto *made in brazil* que deveria divergir de uma origem “importada” como a visão do bom selvagem (inocente iroquês) de Voltaire (PAES, 1988, p.90), com o que já se estabelecia no cerne da história artística e social do Brasil, se deparando com

a nacionalidade real coberta por várias camadas de europeização e tradição “emprestada”, apresentadas por narrativas épicas como *Os Timbiras*, de Gonçalves Dias, e *O Guarani*, de José de Alencar, que não satisfaziam mais os artistas da SAM e que não retratavam de fato o *selvagem* e a formação do Brasil, obras presas nas formas estéticas e ideológicas da escola a qual pertencem.

Em 1924, o grupo de 22 realiza uma expedição pelo interior de São Paulo e Minas Gerais, ciceroneando Blaise Cedrars, mas também oportunamente buscando uma origem nacional que (aparentemente) se afasta do futurismo europeu, para encontrar a ingenuidade e o primitivismo do Modernismo brasileiro. No livro *Nas malhas da letra* (1989), em especial no ensaio “A Permanência do Discurso da Tradição no Modernismo”, Silvano Santiago conta não só os passeios da expedição por Ouro Preto, mas também o início da realização do “Manifesto Poesia Pau-Brasil”:

A viagem marca uma data, momento importante para discutir a emergência, não só do passado pátrio (mineiro, barroco, etc.), mas do passado enquanto propiciador de uma manifestação estética primitiva (ou *naïve*). Foi Brito Broca, em artigo de 1952, quem chamou a atenção para a contradição entre futuro e o passado em 1924. (SANTIAGO, 1989, p.97)

Essa contradição apontada por Brito Broca e citada por Santiago aponta o quão certos no caminho da devoração/destruição e (re)construção de um passado artístico literário estavam os Modernistas, em principal Oswald de Andrade. Dessa viagem surge o primeiro manifesto da vanguarda brasileira, o “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, escrito em 1924, no qual Oswald reavalia a tradição e não somente “rompe” ou “destrói” o passadismo, como na verdade desconstrói para reconstruir novamente, utilizando-se do eterno retorno como caminho à utopia caraíba, a filosofia do bom selvagem. Sobre isso, Silvano Santiago (1989, p.107) aponta: “O saber selvagem, diz Oswald, vem questionando o saber europeu desde o primeiro contato da Europa com a América”. Neste mesmo ensaio, Silvano Santiago explica que erroneamente se pensam o modernismo e as principais subcorrentes Pau-Brasil e Antropófaga apenas como movimentos de ruptura, destrutivos ou demolidores,

sendo que, antes de tudo são devoradores/geradores da tradição para a criação e inovação artística.

Em conferência feita em Belo Horizonte, 22 anos após a Semana de Arte Moderna, intitulada “O Caminho Percorrido”, que compõe *Ponta de Lança*, quinto volume da coletânea *Obras Completas de Oswald de Andrade*, o próprio Andrade atenta:

É preciso compreender o modernismo com suas causas materiais e fecundantes, hauridas no parque industrial de São Paulo, com seus compromissos de classe no período áureo-burguês do primeiro café valorizados, enfim com seu lancinante divisor de águas que foi a Antropofagia nos prenúncios do abalo mundial de Wall-Street. [...] A *Semana* dera a ganga expressional em que se envolveriam as bandeiras opostas. Dela sairia o *Pau-Brasil*[...]. E de *Pau-Brasil* sairia na direção do nosso primitivo, do “bom canibal” de Montaigne e Rousseau. (ANDRADE, 1972 p.95)

O “Manifesto Pau-Brasil” vem a ser o primeiro passo na busca pelo primitivo, com a primeira frase constatando: “A poesia existe nos fatos” (1972, p.5), este “pé no peito” da sacralização poética que havia até então, faz com que ocorra uma ruptura com o pensar e fazer da poesia, entretanto, propondo repensar a tradição e trabalhar para a renovação nas letras do país. O “Manifesto da Poesia Pau-Brasil” recorre ao primitivo e à ingenuidade infantil tanto quanto o cubismo e expressionismo, propondo para a cultura a revolução profunda que viria definitivamente com o Manifesto de 1928.

A poesia Pau-Brasil revolucionou o que os modernistas necessitavam para iniciar uma produção contrária ao “velho artesanato discursivo” (SANTIAGO, 1989, p.13) presente nas obras parnasianas. Oswald busca visitar a infância histórica da pátria, reutilizar a paródia de Gregório de Matos para, com humor, concretizar as críticas positivas em relação à literatura da época. Como exemplo disso tem-se o célebre verso do poema “Canto de regresso à pátria”, presente no livro *Pau-Brasil* (1925): “Minha terra tem palmares” (ANDRADE, 1966, p.130), parodiando não só a “Canção do Exílio”, de Gonçalves Dias, mas também criticando a visão ideológica do poeta romântico e ressaltando que, além da flora, no Brasil há fome, escravidão,

paixão e progresso.

No prefácio “Uma poética da Radicalidade”, de *Poesias Reunidas O. Andrade* (1966), Haroldo de Campos aponta que os intelectuais Paulo Prado e João Ribeiro não só percebem a radicalidade pioneira na poesia oswaldiana, como se posicionam sobre o lançamento de *Pau-Brasil* (1925). Campos expõe um trecho de um artigo de João Ribeiro, publicado em 1927, em que este diz:

O Sr. Oswald de Andrade com o – *Pau Brasil* – marcou definitivamente uma época na poesia nacional’[...] ‘Ele atacou, com absoluta energia, as linhas, os arabescos, os planos, a perspectiva, as cores e a luz. Teve intuição infantil de escangalhar os brinquedos, para ver como eram por dentro. E viu que não era coisa alguma. E começou a idear, sem o auxílio das musas, uma arte nova, inconsciente, capaz da máxima trivialidade por oposição ao estilo erguido e à altiloquência dos mestres. [...] Assim nasceu a poesia nacional que, levantando tarifas de importação, criou uma indústria brasileira. (CAMPOS, 1989, p.14-15)

Os poemas-pílulas (CAMPOS, 1966) presentes no livro *Pau Brasil* (1925) são breves, anti-retóricos e antimétricos, combinando liberdade de expressão literária com concisão poética, em que Oswald se vale de fragmentos de artigos, paródias de poemas antológicos, buscando redescobrir a experiência poética (MOISÉS; PAES, 1973, p.33) na produção literária brasileira, tendo como retorno uma tomada de consciência na criação artística, utilizando-se do lirismo objetivo para causar o efeito do antiilusionismo no leitor.

Como Haroldo de Campos mesmo aponta sobre os poemas-pílulas, “implícita no procedimento básico da sintaxe oswaldiana” (1989, p.18), compreendem assim uma parte componente do “quebra-cabeça” que é o próprio livro *Pau Brasil* (1925). No livro *Telefonema*, parte integrante da coletânea *Obras Completa de Oswald de Andrade* (Rio de Janeiro, 1974), há inúmeras entrevistas feitas por Oswald e reunidas pela estudiosa Vera Chalmers. Neste volume há uma carta intitulada “Um Documento”, enviada a Tristão de Ataíde e publicada no *Jornal* do Rio de Janeiro (1925), numa das partes chamada “Um convite que pode ser um Repto”, Oswald de Andrade define o que pretende ser a poesia Pau Brasil:

Pau Brasil contra o falso êxtase alemão. Pau Brasil contra o hermetismo malicioso dos negróides de Paris. Pau Brasil diferente da minha própria poesia desarticulada das “memórias sentimentais” – fase de desagregamento técnico. Necessária. Como no esporte, os movimentos preparatórios decompõem as performances. Pau Brasil, sobretudo, clareza, nitidez, simplicidades, estilo. A ordem direta dos nossos rios. (ANDRADE, 1974, p.48)

Assim, o criador e mais dinâmico propagador da subcorrente Pau Brasil define sua criatura, fazendo com que a produção modernista se aproximasse discretamente da ideia do Ciclo Gêntio (BOPP, 2006, p.59), do primitivismo modernista, da vertente antropófaga.

A Antropofagia tem início oficialmente em 1928, conforme Bopp no capítulo “Inventário da Antropofagia” (2006, p.99). A cabeça do movimento foi Tarsila do Amaral, Oswald seguiu o movimento com o vanguardismo irreverente de sempre, vindo a ser o divulgador mais assíduo do movimento. Tarsila idealizava o retorno ao Brasil primitivo, defendendo de maneira delicada “Vamos descer à nossa pré-história” (BOPP, 2006, p.99) e junto com eles estavam Raul Bopp e Antônio de Alcântara Machado.

Assim, retornando ao selvagem “não-ingênuo”, às tribos de caraíbas, ao exótico que dá origem a nossa sociedade, o grupo Antropófago extrai um novo olhar sobre a criação artística brasileira, já diferente das vanguardas europeias, mais autêntica em relação ao primitivo, mais natural: não à toa Oswald de Andrade conclui no “Manifesto Antropófago” (1928): “[...] Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.” (ANDRADE, 1972, p. 14), o Brasil tinha o que nunca nenhuma vanguarda europeia teve: a busca ao exótico ser o retorno à própria origem.

Era o ano de 1928 quando é lançada, em São Paulo, a *Revista de Antropofagia*, na qual além de poemas de Mário de Andrade, Guilherme de Almeida e textos de Antônio de Alcântara Machado e Raul Bopp, encontram-se o “Manifesto Antropófago” (1928) e o anúncio de lançamentos de livros como *Laranja da China*, de Alcântara Machado, e *Macunaíma*, de Mário de Andrade. José Paulo Paes, no seu ensaio de 1988 para a revista *Estudos AVANÇADOS* da USP, afirma que, apesar de *Macunaíma* ter sido escrito ainda na “era” Pau

Brasil e publicado concomitantemente ao “Manifesto Antropófago”, a rapsódia de Mário de Andrade e o poema *Cobra Norato* de Raul Bopp são reconhecidos por José Paulo Paes como únicas obras literárias pertencentes à Antropofagia.

Indo nesta linha de pensamento, poderia se concluir que a Antropofagia artística proposta pelo “Manifesto Antropófago” torna-se muito mais um operador cultural do que uma subcorrente ou submovimento do Movimento Modernista, ou seja, a Antropofagia teve uma suma, uma religião, uma filosofia, que compreendia desde uma Subgramática a uma Sub-religião (BOPP, 2006, p. 112), com os quais foi possível concretizar a renovação estética iniciada com o Manifesto de 1924, e reafirmar no cerne da criação artística brasileira a importância de devorar o externo para regenerar o interno, como afirma o próprio Oswald de Andrade ao se aprofundar em teorias antropológicas no texto “Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: O Homem Cordial.”:

Compreende a vida como devoração e a simboliza no rito antropofágico, que é a comunhão.

De outro lado a devoração traz em si a imanência do perigo. E produz a solidariedade social que se define em alteridade. (ANDRADE, 1945 p. 143)

Os manifestos e suas propostas se desdobram na criação artística da década de 20 a 30 no Brasil, contribuindo para uma nova re(criação) da representação da realidade. A produção literária de Oswald de Andrade também muda logo após a quebra da bolsa de 1929: a ideologia socialista trotskysta aparece cada vez mais latente em textos e artigos do autor, o casamento com Tarsila do Amaral acaba e, em seu lugar, surge a atriz, escritora e ativista Patrícia Galvão, a Pagu. Como ocorre com Tarsila, Oswald também é conduzido pela ideologia e ímpeto de Pagu, começando a trabalhar em textos teatrais contendo um alto teor sarcástico e político, despejando completa insatisfação pela situação econômica do capitalismo e pelo Estado Novo governado pelo então ditador Getúlio Vargas.

2. O Teatro de Oswald e *O Rei da Vela*

E encerrando, nada mais tenho a dizer senão que também trago a minha Utopia, de caráter social. Por que não se organizar o mundo numa política de dois tetos? Ninguém terá mais do que tanto. Ninguém menos do que tanto. No intervalo o homem poderá subir ou descer como quer a sua ambiciosa natureza. (ANDRADE, 1972, p. 228)

No livro *Oswald de Andrade – Obras completas: VI Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias* (ANDRADE, 1972), tem-se uma gama de manifestos, teses de concursos e ensaios realizados por Oswald de Andrade. Neste volume, além dos manifestos “Pau-Brasil” e “Antropófago” temos presentes: “Meu Testamento” (1944), “A Arcádia e a inconfidência” (1945), “A crise da filosofia Messiânica” (1950), “Um aspecto antropofágico da cultura brasileira: o homem cordial” (1950) e “A marcha das utopias” (1966). Analisando tal volume de maneira cronológica, pode ser observada uma característica mudança no amadurecimento ideológico e intelectual do autor. O vanguardismo, o radicalismo e a polêmica prevalecem, agora, pós quebra da bolsa de 1929, com um foco socialista e político; endossando as críticas sobre a organização da sociedade mundial e brasileira. Oswald debate sobre a transição do Matriarcado para o Patriarcado, se utilizando de teóricos como Thomas Mouro e Jean-Paul Satre.

Exercitando o mantra “devorar, digerir, criar” Oswald de Andrade exercerá seu vanguardismo em todos os âmbitos das artes literárias: desde artigos, ensaios e embates públicos como crítico artístico; a obras como “Marco Zero I – A revolução Melancólica” (1943) e “Marco Zero II – Chão” (1945). Por sua vez, o caráter contestador e crítico sobre a sociedade será mais evidente durante sua criação teatral, estarão nelas refletidas as transformações sociais e artísticas, estabelecidas pelo amadurecimento do autor e inconformismo com o meio em que vivia.

No livro *Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade*, Sábato Magaldi (2004), mostra um apanhado de exemplos e uma retrospectiva da produção teatral de Oswald. Publicamente, as primeiras produções datam de 1916, com duas peças em francês, criadas a quatro mãos, junto com o amigo Guilherme de Almeida.

Ambas as peças, *Mon coeur balance* e *Ler ame*, possuem características parecidas, não só na estrutura das personagens, como na própria trama. As peças contêm protagonistas femininas que vivem um embate afetivo entre dois antagonistas masculinos, todos são jovens (têm a mesma idade que os autores tinham ao escrever a peça), de classe social abastada compondo um drama burguês, onde os protagonistas se valem das inovações e vivem as decepções amorosas de uma época em que os jovens não se enquadram nas antigas tradições.

Entretanto, como Magaldi deixa claro em seu livro *O Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade* (2004), ele teve acesso (por Oswald de Andrade Filho) aos manuscritos não publicados que Oswald escreveu num caderno pessoal. Nele estão três peças inacabadas: *A Recusa* de 1913, *O Filho do Sonho* de 1917 e uma sem título, de aproximadamente 1918, com uma temática já política sobre a greve de 1917 dos operários italianos em São Paulo. Nesta peça, Oswald demonstra a dificuldade em realizar o desfecho do embate criado, conta Sábado Magaldi:

Dessa conversa, ficou a impressão de que Oswald se iniciara no teatro com a co-autoria de *Mon coeur balance* e *Ler ame*. Não me ocorreu perguntar a Guilherme se ele sabia que Oswald havia sido crítico teatral do *Diário Popular*, fato narrado de passagem em *Um homem sem profissão* (p. 89, 90 e 93). E, só em janeiro de 1972, Oswald de Andrade Filho me passou um caderno verde do pai, com o manuscrito inacabado de *A Recusa*, drama em três atos, datado de março de 1913. [...] Tive a oportunidade de ler outra peça incompleta de Oswald: *O filho do sonho*, drama em três atos. [...] Numa página interna, uma data precisa: “São Paulo – 3 de março de 1917 (Depois da missa de Lourdes).” [...]

Oswald de Andrade Filho confiou-me outro caderno do pai, sem capa e sem data, e com as primeiras folhas arrancadas, até quase o fim da segunda cena do ato inicial. Dessa forma não se conhece o título e só se pode presumir quando foi escrita. Por certas características dramáticas, situo antes da fase modernista, mas os problemas sociais a remeteriam para um período posterior ao dos outros manuscritos e dos textos em francês (houve uma greve geral em São Paulo, de inspiração anarquista, no ano de 1917, e dela participaram 70

mil operários). [...] Num bar, dialogam grevistas, operários que resolveram revoltar-se contra o patrão. [...] Estou certo de que, não obstante a fragilidade literária, esses três manuscritos ajudam o conhecimento de Oswald, não só no teatro. Eles revelam um caráter vibrante, sequioso de verdade e de justiça, denunciando as hipocrisias sociais e propondo sempre um amor verdadeiro, que desconhece fronteiras de classes, [...]. O território de Oswald é o da crise, mais consentâneo com sua índole religiosa, sempre em busca do absoluto. As brincadeiras testemunham já a irreverência, que seria uma de suas armas terríveis. (MAGALDI, 2004, p. 11, 12, 19, 29, 30, 33 e 34)

Essas três peças marcam o início da produção teatral de Oswald, da tentativa de enveredar por tal modalidade literária, entretanto não deixando de lembrar que no livro-memória *Um homem sem profissão – Sob as ordens de mamãe* (1954), Oswald em nenhum momento faz menção ao trabalho que estava exercendo na dramaturgia, nem cita que escreveu tais peças.

Como esses manuscritos não foram publicados, Oswald de Andrade vem ter o primeiro reconhecimento no teatro com a coautoria das peças em francês, junto com Guilherme de Almeida. Ambas as peças se enquadram na forma e estética simbolistas, dado esse confirmado pelo próprio Guilherme em uma conversa com Sábato Magaldi (2004, p.11), como está no livro *O Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade*.

Além da Semana de 22 e da publicação do livro *Pau-Brasil* (1925), Oswald contribui com uma prosa renovada e hostil em *Memórias de João Miramar* (1921); e logo em seguida, por conta das adversidades da vida, escreve o revolucionário e radical *Serafim Ponte Grande* (1925). No prefácio do livro, Oswald faz um *mea culpa* do passado do burguês boêmio, que “tinha passado por Londres, de barba, sem perceber Karl Marx” (ANDRADE apud MAGALDI, 2004, p. 59), do revolucionário de fachada.

A crise de 1929 o fez ressentido com o capitalismo. Mergulhando nas teorias socialistas e amadurecendo o espírito revolucionário e contestador que iria nortear as suas futuras obras pós década de 20. Para o crítico mineiro, Oswald de Andrade realiza com as peças francesas embates dramáticos

(burgueses), próximos temática e esteticamente à vertente simbolista. Entretanto a criação de *O Rei da Vela*, em 1933, vem a estrear e anunciar a definitiva revolução estética no teatro e dramaturgia brasileiros, uma renovação ideológica e artística muito além do teatro feito no seu tempo, uma obra vanguardista demais para o período realista e de comédias de costumes em que patinava a arte dramática.

Por conta do espírito inovador que a peça carrega - e dos órgãos de censura do Estado Novo - vem apenas tomar notoriedade com sua primeira encenação, 30 anos após o ano de sua publicação, realizada pelo grupo de Teatro Oficina, com direção de José Celso Martinez Corrêa. No livro *Sábato Magaldi* apresenta um depoimento feito pelo grupo de Teatro Oficina, do ator Procópio Ferreira, explicando porque recusara encenar o texto, quando foi lhe oferecida encenar:

Em 1933 ou 1934, não estou bem certo, Oswald tentou o teatro, criando *O Rei da Vela*. Essa peça foi lida por mim e meus artistas no desaparecido Teatro Cassino, no Rio de Janeiro. A Impressão dessa leitura foi a melhor possível. Ficamos todos entusiasmados e pensamos representar esse original. Mas esbarramos com um grande empecilho: a Censura. Se esse órgão controlador da moral teatral não permitia que pronunciássemos a palavra 'amante', como sonhar em levar à cena a peça de Oswald? Recuamos. O tempo passou, a peça foi as estantes esperar o seu dia. Será que chegou? Queira Deus que sim. Que ela receba os aplausos que merece são meus votos. (FERREIRA apud MAGALDI, 2004 p. 8)

Antes de entrar definitivamente em *O Rei da Vela*, é necessário explanar sobre as duas posteriores obras teatrais de Oswald de Andrade: *O homem e o cavalo* de 1934, e *A morta* de 1937, ambas escritas no ano de publicação.

Em *O Homem e o Cavalo*, peça dividida em nove quadros (diferente do modo tradicional de atos), grandiosamente concebida, amadurece e enrijece o radicalismo socialista da criação de Oswald, criticando não mais o indivíduo burguês (como em *O Rei da Vela*), mas a sociedade burguesa capitalista em termos literários e filosóficos, propondo ao público não apenas o julgamento

desta sociedade (desta universalização do capitalismo e das religiões), como também propondo um “Paraíso Socialista” idealizado. Ao fundo (no Céu) um *slogan*: “Deus – Pátria – Bordel – Cabaço”, uma nítida resposta (como afirma Magaldi, 2004, p.111) ao *slogan* da direita nacional integralista “Deus – Pátria – Família”, utilizando a Ironia Observável (MUECK, 1995), ou do ponto de vista político, a motivação operativa atribuída junto com uma carga afetiva atacante (HUTCHEON, 2000, p. 74 e 75), na qual satírica e agressivamente o ironista atribui ao interpretador receber a ironia de maneira virulenta, sem que haja meios de ignorá-la, como no caso do leiteiro que inicia a peça.

Se em *O Rei da Vela* Oswald já propunha uma concepção vanguardista na cenografia, em *O homem e o Cavalo*, Oswald vai além, com proposta de palcos mecânicos e com inúmeras trocas de cenário, algo (segundo Magaldi) de difícil realização, que só um grande artista cenográfico seria capaz de idealizar e conceber. A mesma característica é posta aos personagens, que são dezenas, de marinheiros a soldados (postos em cena mais como figuras do que personagens), e as permanentes personagens como o Poeta-Soldado, Professor Ícar e Jesus Cristo. Segundo Sábado Magaldi, a peça *O Homem e o Cavalo* sofre claramente influência de *O Mistério Bufo* de Maiakóvski (2004, p. 157).

Como em *O Rei da Vela* a peça *O Homem e o Cavalo* também não teve sua encenação realizada quando publicada, por causa da censura. Em realidade, muito pior que a primeira, esta segunda peça do Oswald foi nem se quer encenada, se tornando apenas uma irreverente e inovadora obra de estante. Conta Magaldi que Oswald pretende com a peça universalizar a crítica política ao sistema capitalista, aos órgãos governamentais e a Igreja, contendo uma graça demolidora a cada um dos nove quadros. Utilizando a ironia mais atacante, agressora e distanciada (HUTCHEON, 2000, p. 75) para - juntamente às influências do teatro tese (MAGALDI, 2000, p. 110) de Maiakovski - dar vazão a uma justaposição de cenas que se afunilarão para um único prisma: o último quadro intitulado Juízo, onde se põe julgada a sociedade capitalista. A estrutura da peça é semelhante, explica ainda Magaldi, ao do teatro épico de Bertold Brecht (MAGALDI, 2004, p. 111), bem como falas próximas ao do Manifesto Futurista de Marinetti (1912).

A peça chegou a ser lida e cogitada pelo grupo de teatro paulista, o Clube dos Artistas Modernos, sob a direção de Flávio de Carvalho, porém a censura não permitiu sua encenação. Mais tarde, também o diretor Victor Garcia tentou encena-la em parceria financeira com a atriz Ruth Escobar, em 1972, entretanto os cortes do texto (novamente) pela Censura impossibilitaram a realização da montagem. Sábato Magaldi conclui:

Se o texto receber uma grande montagem, tenho certeza de que o resultado será semelhante ao de *O Rei da Vela*. Não pela contundência política, na qual se consegue acreditar hoje. Mas pela explosão de rica e incontrolável teatralidade, que ainda pode fecundar os caminhos da dramaturgia brasileira. (MAGALDI, 2004, p. 140)

Já *A Morta*, de 1937, é a última peça escrita por Oswald, como a peça anterior, diferencia-se do padrão de divisão dramática, sendo definida pelo próprio autor como “ato lírico em três quadros”. Oswald também inova dos dois anteriores textos em conteúdo e forma: se o primeiro (*O Rei da Vela*) tinha como elemento-chave a sátira e, o segundo (*O Homem e o Cavalo*) o aspecto épico; em *A Morta* tem-se a empreitada de Oswald de Andrade no gênero lírico. A peça também vai além das duas anteriores em profundidade do tema: não condenando mais o indivíduo burguês, nem julgando o fim da sociedade capitalista, mas construindo uma síntese lírica do poeta que vive nesse mundo hostil e caótico; o qual se encontra deslocado.

A peça começa com um prólogo chamado “Compromisso do Hierofante” (Hierofante na Grécia antiga foi o sacerdote que presidia os mistérios de Elêusis – rito de iniciação ao culto dos deuses Deméter e Perséfonas), e em seguida os quadros se iniciam com os seguintes títulos: “O País do Indivíduo”, “O País da Gramática”, “O País da Anestesia”. Oswald se vale da destreza que tem na síntese poética, experimentada e trabalhada doze anos antes em *Pau-Brasil* (1925), e realiza a própria revolução social idealizada no palco. Magaldi explica:

[...] *A morta* dá um passo adiante de *O Rei da Vela* e não era, de maneira nenhuma, trair o autor acrescentar ao espetáculo em estágio mais avançado de seu próprio ideário. A plateia [...] é identificada como burguesa, e o palco se transforma na chama da revolução.

(MAGALDI, 2004, p. 156)

O passo adiante, que conseqüentemente poderia impedir a montagem dessa peça, não prejudicou em nada, exceto o tempo que distancia a publicação da encenação. Teve três montagens, datadas e assistidas por Sábato Magaldi: a primeira em 1971, por um “grupo que tentava profissionalizar-se” (2004, p. 156), no Teatro de Arena, no Rio de Janeiro; a segunda ocorreu no primeiro semestre de 1972, pelo Teatro Sedes de São Paulo, com direção de Roberto Lage. A terceira e última encenação da peça assistida pelo crítico, ocorreu no segundo semestre de 1972, com realização do Grupo Divulgação do Centro de Estudos Teatrais de Juiz de Fora, peça integrante da programação do Festival de Inverno de Ouro Preto daquele ano, sob a direção de José Luiz Ribeiro.

A capacidade de experimentação e renovação artística no texto teatral faz com que a produção de Oswald ganhe destaque e estranhamento nas demais produções da época do autor. Na década de 30 o teatro brasileiro andava mais focado: nas técnicas produzidas e trabalhadas pelo teatro realista; nas comédias de costumes e dramas burgueses tradicionais, com peças de estética naturalista em termos de representação, texto e cenografia, mas presas aos moldes formais de encenação.

Ao passo quase contrário, Oswald propunha uma encenação caricaturada, exagerada, com um texto que varia entre a realidade e o absurdo, pensando, concomitantemente a Brecht (sem nunca ter lido), em um teatro que fizesse uma crítica social e ao mesmo tempo causasse um estranhamento, que distanciasse o público do envolvimento catártico e levasse-o à reflexão sobre a ironia posta em cena. Para concluir o arremate geral do que foi o teatro de ruptura proposto por Oswald, Magaldi afirma:

Indiscutível a unidade ideológica das três peças, está claro, mas pesquisa formal sempre nova, porque Oswald era incansável na experimentação. Eu me pergunto se ele não passava de um método dramático a outro, também, na tentativa de chegar ao público. Irrepresentado um texto, o seguinte adotaria um novo instrumento teatral, na esperança de uma encenação. Era um terrível labor solitário, num país despreparado para receber tamanha carga

criadora. Lembre-se que da crítica satírica de *o Rei da Vela* ele passou ao cântico épico de *O Homem e o Cavalo* e finalmente á invenção lírica de *A Morta*. Poucos autores brasileiros revelaram essa preocupação em renovar seus processos a cada nova peça e nenhum foi tão radical como Oswald nesse programa. (MAGALDI, 2004, p. 158)

3. A Ironia e O Rei da Vela

[...] a ironia é um modo de discurso que tem “peso”, no sentido de ser assimétrica, desequilibrada, em favor do silêncio e do não dito. O favorecimento ocorre em parte através do que é implicado sobre a atitude do ironista ou do interpretador: a ironia envolve a atribuição de uma atitude avaliadora [...] (MYERS apud HUTCHEON, 2000, p. 63)

Como foi dito *O Rei da Vela* é uma peça escrita em 1933 e publicada em 1937, entretanto sua primeira encenação somente é realizada em 1967, pelo grupo de teatro Oficina, sob o comando do irreverente encenador José Celso Martinez Correa. A peça é dividida pela estrutura tradicional, em três atos, sendo que o primeiro e terceiro ato se passam no interior do escritório de uma fábrica de velas; e o segundo ato numa ilha situada na baía da Guanabara.

Na peça, Oswald de Andrade retrata a história de um empresário que produz velas – novo burguês – e que à custa da exploração da miséria alheia, junta boa fortuna em cima dos juros que cobra dos empréstimos financeiros, um misto de agiota e banqueiro e seu nome é Abelardo I. Por sua vez, seu assistente se chama Abelardo II, detalhe esse que deixa implícito o indício de uma Ironia Paradoxal (MUECK, 1995, p.66), como explica Mueck:

A Ironia Aberta ou Paradoxal tende, como mostraram Kierkegaard e Wayne Booth, a desenvolver um relativismo galopante, do qual ela pode ser salva, pelo menos em teoria, por uma chamada à ordem na forma de um riso irônico renovado a partir do alto, porém mais provavelmente pelas exigências práticas da vida. (MUECKE, 1995 p. 70)

Levando em consideração tal exposição, é muito condizente que Oswald de Andrade utilizaria deste tipo de ironia, tendo em vista a experiência bibliográfica do autor e a admiração que este sentia por Kierkegaard (“Meu Testamento”, 1945). Esta relação, na qual o subordinado condescendente busca sempre o posto do subordinador, também se apresenta na própria caracterização do autor para esta personagem: como “domador de feras” (ANDRADE 1976, p.12), sendo um claro exemplo de uma Ironia Observável (MUECK, 1995, p. 75). Bem como o nome da personagem, Abelardo II, deixando clara a ironia da “cadeia alimentar” do capitalismo selvagem.

Outra sátira interessante que Oswald implica na personagem é o fato de ser socialista, mas o socialista bolchevista que pretende tomar o lugar do opressor para assim oprimir também, como aparece no texto:

ABELARDO I

Diga-me uma coisa, Seu Abelardo, você é socialista?

ABELARDO II

Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.

ABELARDO I

E o que é que você quer?

ABELARDO II

Sucedê-lo nessa mesa.

ABELARDO I

Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim... Entretanto num acordo com a propriedade...

ABELARDO II

De fato... Estamos num país semicolonial...

ABELARDO I

Onde a gente pode ter ideias, mas não é de ferro.

ABELARDO II

Sim. Sem quebrar a tradição. (ANDRADE, 1976, p. 29-30)

Aparentemente, este trecho se encaixa como uma sátira jocosa, zombeteira em relação ao contexto da peça. Entretanto, a ironia está mais subjetiva, atrás do discurso das personagens Oswald utiliza a ironia instrumental para criar uma aresta avaliadora sobre a situação política do Brasil e como se dá num país semicolonial os movimentos sociais.

Também os demais personagens recebem os nomes respectivamente com sua função como indivíduo na peça, ironicamente ressaltadas as

características imorais que cada uma apresenta no desenrolar do enredo, seguem para análise:

- **Abelardo I:** Novo burguês que à custa da venda de velas e empréstimos recebidos a juros absurdamente altos, enriqueceu rapidamente, sendo um misto de agiota e mercenário. Seu ideal como burguês é ascender à aristocracia, comprando os títulos e brasões (ação muito comum após a quebra da bolsa do Café, em que a maioria dos cafeicultores era aristocrata e por conta da crise vieram à barrocada), para tal noivou com Heloísa de Lesbos em troca de um dote que salvou a vida da família desta. Tem espírito empreendedor e pode representar o alazon¹ na peça, uma vez que a história girará em torno do irônico desfecho que este sofrerá. Desfecho esse podendo ser caracterizado como Ironia de Evento (MUECKE, 1995, p.61).

- **Abelardo II:** Assistente e braço-direito de Abelardo I, é na verdade socialista, mas se porta como um lambe-botas do chefe, executando todas as demandas deste. A princípio aparece como um bom subalterno no primeiro ato; não aparece no segundo ato; e no terceiro volta para concretizar a traição feita a Abelardo I, que foi destituído por assinar uma procuração ao II, que por sua vez tomou tudo que era daquele, inclusive a Ilha e Heloísa de Lesbos. Crítica ácida ao socialista-partidão que ao chegar ao poder passa para o lado do capitalista, podendo também ser identificado como o alazonista que motiva a alazonia feita ao alazon.

- **Heloísa de Lesbos:** Noiva de Abelardo, a primeira filha de Dona Cesarina e coronel Belarmino, é a esperança de salvação financeira da família oligárquica ao estar noiva com um novo Burguês, como o nome indica, a personagem possui uma caracterização mais masculina – exceto quando está de Marlene (ANDRADE, 1976, p. 33), encara tudo como um grande negócio. Sela metaforicamente a união da aristocracia decadente com a burguesia ascendente.

¹ Alazon/Alazonia: (MUECKE, 1995, p. 90)

- **Joana**, conhecida por **João dos Divãs**: é a irmã caçula que também mantém traços masculinos, intensificados com o nome. É carente e se sente rejeitada, praticamente um objeto estranho na família.

- **Totó Fruta-do-conde**: O filho do meio, com características mais afeminadas, indicando pederastia, no próprio nome e no discurso da própria personagem. É afetado e morre de amores pelo primo Godofredo, que não aparece na peça.

- **Coronel Belarmino**: Velho e dependente de Abelardo I, comodista e conformado. Personagem característica da aristocracia decadente (como Tio Vânia de Tchêkov), em que a única preocupação é casar a filha e continuar a ter renda para manter os vícios e luxos de toda a vida.

- **Dona Cesarina**: esposa de Coronel Belarmino, figura austera, mas aparentemente caracterizada como nova fidalga (por conta do casamento com Belarmino). Possui um temperamento adúltero, nutrindo um relacionamento escuso com Abelardo I, seu futuro genro.

- **Dona Poloquinha**: irmã fidalga de Coronel Belarmino, tia solteirona que sempre morou com os irmãos (o irmão) que a aguentaram. Não aceita o matrimônio do irmão com Dona Cesarina, demonstrando inúmeras vezes na peça desgosto e chamamentos pejorativos a esta, como “essa garça” (ANDRADE, 1976, p. 66).

- **Perdigoto**: Filho mais velho de coronel Belarmino, caracterizado como um soldado fascista é beberrão e não consegue administrar as terras da família, sempre deixando Abelardo I em acordos furados. Aparece rapidamente no segundo ato com um dado importante: pretende montar uma milícia para conter o descontentamento dos colonos nas fazendas, bem característica aos movimentos integralistas do início da década de 20 – citando na própria fala camisa de cor, armas e munição para tal milícia (ANDRADE, 1976, p. 89).

- **O Americano**: Banqueiro norte-americano que vem realizar um acordo com Abelardo I, caracteristicamente um exemplo do imperialismo norte-americano, sua postura é de dominação e acesso a tudo e todos, durante sua

presença em cena. Acaba fazendo o negócio com Abelardo II, contribuindo para a traição ao Rei da Vela.

- **O Cliente:** este e os demais que aparecem, sempre estão caracterizados da maneira mais desesperada que se podem encontrar: ou com uma corda enrolada em torno do pescoço como uma gravata, ou se portando como bestas atrás da grade de uma jaula. É talvez a *personae dramatis* que mais utiliza a Ironia Observável e Aberta, concomitantemente, aparecem somente no I ato.

- **O Intelectual Pinote:** intelectual que surge a fim de realizar a biografia de Abelardo I, endossando o ego deste, aparece apenas no I ato.

- **A secretária:** representada como pudica (rubrica), aparece apenas no I ato e sua relação com o patrão é de abuso sexual e trabalhista deste para com ela.

- **Devedores e Devedoras:** comportamento idem ao Cliente, mas com menor participação na peça, aparecendo apenas no primeiro ato, quando Abelardo II fecha as portas para os Devedores. Vozes que saem da jaula (ou de uma cochia).

- **O Ponto:** operador do desfecho de Abelardo I, após sua revolta a personagem do Ponto aparece para dizer a este que o fim é inevitável, não pelo autor, mas por questões maiores como a situação mundial e o imperialismo (p. 104, 1976), aparecendo caracteristicamente como um operador da Ironia Instrumental (MUECKE, 1995, p.65).

O nome das personagens faz alusão aos conceitos imorais da época como a pederastia e o lesbianismo (os antigos desvios de caráter), como também representa características que ironizam a finada aristocracia brasileira, detentora da moral e dos bons costumes. Compondo facilmente uma Ironia Observável: “O ironista faz de si mesmo uma espécie de ator ao assumir seu papel de ingênuo, enquanto o dramaturgo emprega atores no papel de ‘verdadeiros’ alazons, vítimas de Ironias Observáveis.” (MUECK, 1995, p.90). Fato esse, mostrado claramente com a presença da própria

personagem do Ponto (ao final da peça) e também, na própria caracterização das personagens indicadas pelo o autor:

Pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa 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. Permanecem em cena. (ANDRADE, 1976, p. 55-56)

No primeiro ato da peça estão em cena Abelardo I e Abelardo II, se preparando para receber os Clientes, que são os devedores explorados pelos juros altíssimos do Rei da Vela. Ainda nesses personagens de força menor, Oswald ressaltava a ironia também na descrição dos clientes como: no figurino a gravata ser uma corda no pescoço; ou nas descrições de cena, como quando os devedores estão atrás das grades da jaula, se portando como feras.

O decorrer do primeiro ato se dá com o recebimento dos devedores, seguindo pelas inúmeras explicações de Abelardo I sobre a crise mundial, a situação financeira do país e o perigo eminente do socialismo. Nesses diálogos, Oswald transparece as críticas (às avessas) à sociedade paulistana, por consequência à brasileira, como aparece no primeiro ato, logo após a saída de cena do Cliente:

ABELARDO I

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?

ABELARDO II

E o resto da população?

ABELARDO I

O resto é prole. O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, isso até parece teatro do séc. XIX. Mas no Brasil ainda é novo.

ABELARDO II

Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos. Chegamos à espinafração. (ANDRADE, 1976, p.19)

Oswald de Andrade aproveita para ironizar também o próprio teatro brasileiro da época: passadista, medieval, de costumes – que mantinha uma roupagem realista/naturalista (cenicamente), intentando uma transformação formal e estrutural, mas que não se pode ver resultado, tanto pela censura do regime político da época (Estado Novo), como pelo próprio passadismo da dramaturgia brasileira, presa ainda num teatro europeizado. O processo de modernização das artes cênicas brasileiras vem somente anos mais tarde, com outra peça – *O Vestido de Noiva* de Nelson Rodrigues (1943), não tão irreverente e inovadora quanto *O Rei da Vela*.

No trecho apresentado, há nítido o exemplo de ironia de Oposição e Lúdica (HUTCHEON, 2000, p. 77 e 83) tendo a oposição do discurso com um tom de jocosidade ao final, quando Abelardo II conclui que “o teatro de classes” chegou à espinafração. Essa ironia, segundo Hutcheon tem sua “natureza transideológica” (HUTCHEON, 2000, p.75): em que as arestas sociais da ironia são afiadas e cortantes, de modo que o efeito pragmático pode ser polêmico para uns, transgressor para outros, dependendo da recepção do interpretador, no caso, o público.

A peça toda é estruturada na sátira, que para Linda Hutcheon, no livro *Teoria e Política da Ironia* (2000) sendo uma característica da função Atacante (ou Assaltante) da Ironia, quando esta desenvolve na obra um caráter destrutivo e corretivo. Considerando isso, é possível perceber no texto de Oswald um objetivo em destruir os paradigmas impostos pelo capitalismo de maneira fria e inversa, pelas falas de Abelardo I, agredindo o indivíduo capitalista e assim corrigindo o interpretador da ironia. Um ato claramente político, como explica Hutcheon:

A retórica negativa que circula em torno dessa função ASSALTANTE da ironia é uma de ataque cortante, derrisório, *destrutivo* ou às vezes de uma amargura que pode sugerir não um desejo de corrigir, mas simplesmente uma necessidade de registrar desprezo e zombaria.

Fora desse esquema, mas ainda relacionado em termos avaliadores e estruturais com esse contínuo de funções, com suas valorações contraditórias, está mais um funcionamento social, mais geral da ironia [...]. (HUTCHEON, 2000, p. 85-86)

Oswald, como ironista, pensou na comunidade discursiva que atingiria ao escrever *O Rei da Vela*, apresentando, no discurso da peça, contextos discursivos que essa comunidade compreenderia, possibilitando que as arestas avaliadoras atingissem o espectador, como explica Hutcheon:

[...] Não está de maneira nenhuma, livre de restrições, mas reconhece as restrições estranhamente habilitadoras de contextos discursivos e ressalta as particularidades não apenas de espaço e tempo, mas de classe, raça, gênero, etnia, escolha sexual – para não falar de nacionalidade, religião, idade, profissão e todos os grupos de agrupamentos micropolíticos nos quais nos colocamos ou somos colocados por nossa sociedade. (HUTCHEON, 2000, p. 138)

Assim, Hutcheon explica que, independentemente da comunidade discursiva ser atingida pela aresta avaliadora, esta não atinge igualmente a todos os indivíduos, por pertencerem a inúmeras comunidades discursivas que se sobrepõem, porém Hutcheon afirma que são essas comunidades sobrepostas que possibilitam a realização concreta da ironia. Desse modo, Oswald de Andrade com *O Rei da Vela* busca, na sua estrutura, construir a ponte de suas críticas ao espectador/leitor, como explica Linda Hutcheon:

A ironia é assim, torna-se uma “realização comunitária” (Ibidem.: 13), de uma maneira que faz lembrar a teoria de que o riso e o humor podem ambos construir pontes emocionais e fazer conexões intelectuais entre as pessoas. [...] Isso significa que a ironia, mais do que criar “comunidades afáveis”, passa a existir em “zonas de contato”, que são os “espaços sociais onde culturas se encontram, se chocam, se atacam, quase sempre em contextos de relações de poder altamente assimétricas”. (PRATT apud HUTCHEON, 2000, p. 139)

No caso, o espaço social escolhido por Oswald foi o teatro, onde poderia utilizar a ironia de maneira mais efetiva e livre. Uma característica da função irônica que Oswald usa é a personagem do Ponto, que aparece somente ao final do terceiro ato. Ironizando também o trabalhador que falava o texto para os atores na frente do palco ou na cochia, fazendo desse ofício (típico do teatro) uma personagem da própria peça, que fala pela voz do autor.

Há na fala da personagem, mais de um tipo de ironia além da função que exerce na peça: o final de Abelardo I pode ser considerado – superficialmente – uma ironia de Evento, no qual o alazon do ironista é tomado de súbito por uma reviravolta do destino, no caso Abelardo I tem todo o seu poder usurpado pelo subalterno socialista que toma o seu lugar. A priori, a ironia de Oswald salta aos olhos do público no começo do terceiro ato, em que esse é surpreendido pelo golpe de Abelardo II. Entretanto quando Abelardo I anuncia que colocará fogo às vestes e num desespero emocional implora ao Seu Cireneu (fazendo alusão a Simão de Cirene, homem que ajudou Jesus Cristo a carregar a cruz) que afastasse dele o fósforo (que segurava), intervém a personagem do Ponto, constatando ironicamente “Não é mais possível!”, gerando uma quebra metatextual e dramática na peça:

O Ponto

Não é mais possível!

Abelardo I

Como? Não é possível? O autor não ligaria... Então?

O Ponto

Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca!

Abelardo I

Está bem (*para Heloísa*) Tu, meu cravo de defunto, dá-me um último beijo! (*Enlaçam-se*)

[...]

Abelardo I

Meu *alter ego*! Foi um suicídio autêntico. Abelardo matou Abelardo.
(ANDRADE, 1976 p. 105)

A quebra dramática ocorre quando a personagem opina em relação à vontade do autor sobre o desfecho da peça. Além disso, neste trecho escolhido aparecem mais dois tipos de ironia além da de Evento: a Paradoxal e a Instrumental. Atrás da personagem O Ponto está o próprio autor (ironista), debatendo com sua personagem sobre o fim, já determinado dela, podendo caracterizar como Ironia Instrumental. Por sua vez Oswald de Andrade, por meio do Ponto, justifica que o fim da personagem é consequência de uma Ironia de Evento: o destino, situações universais, a crise mundial, o imperialismo norte-americano são, os motivos que impedem Abelardo I de continuar existindo; como se dentro da ironia de evento estivesse presente a instrumental. A ironia Paradoxal (ou Aberta) está presente na fala de Abelardo I à Heloísa – chamando-a de “cravo de defunto” – e também na última fala do trecho apresentado, em que Abelardo I afirma que foi um autêntico suicídio - “Abelardo matou Abelardo” - deixando clara a intenção irônica do autor, beirando o riso descarado por parte do leitor/espectador, ou seja, uma ironia mostrada claramente aos olhos do público.

Ao final do último ato aparece uma personagem que não está presente na *Personae Dramatis*, denominado por Oswald de Andrade como UMA VOZ, que aparece ao Abelardo I no meio de seu delírio derradeiro:

UMA VOZ (grossa, terrificante, da porta escancarada que mostra a jaula vazia)

Eu sou o corifeu dos devedores relapsos! Dos maus pagadores!
Dos desonrados na sociedade capitalista! Os que têm o nome tingido para sempre pela má tinta dos protestos! Os que mandam dizer que não estão em casa os oficiais de justiça! Os que pedem envergonhadamente tostões para dar de comer aos filhos! Os desocupados que esperam sem esperança! Os aflitos que não dormem, pensando nas penhoras. *(Grita)* A Amé-ri-ca – é – um – blefe! ! ! Nós todos mudamos de continente para enriquecer. Só encontramos aqui escravidão e trabalho! Sob as garras do imperialismo! Hoje morremos de miséria e de vergonha! Somos os recrutas da pobreza! Milhões de falidos transatlânticos! Para as

nossas famílias, educadas na ilusão da Amé-ri-ca, só há a escolher a cadeia ou o *rendezvous*! Há o sui-cí-dio também! O sui-cí-dio... (ANDRADE, 1976 p. 118)

Este é o recorte ideal do tipo de ironia que Oswald empenha na realização de *O Rei da Vela*, nela estão presentes a jocosidade e agressividade encontrada na sátira oswaldiana; também resume o que o autor empenhou durante toda a peça: criticar o indivíduo capitalista, o atraso do país e a subjugação da América do Sul para com o imperialismo norte-americano e europeu. Com uma ironia claramente Assaltante (HUTCHEON, 2000, p 138), Oswald toma o público e despeja um retrato real e condizente da realidade do país, por meio de um *corifeu* (já um sinal de interesse do autor para com o épico, acoplando esse tipo de personagem), concluindo por fim como são: o capitalismo, a América e a sociedade brasileira.

O Rei da Vela apresenta ao público um desfile de estereótipos da sociedade capitalista brasileira, que estava surgindo de maneira desgovernada num país que saía de uma crise com mais da metade da população na pobreza. Exemplo disso é estar presente na peça o dado social da população que possuía luz elétrica: uma minoria. Oswald também critica a religiosidade brasileira, sendo um reforçador para o atraso intelectual e político do país. Isso está claro quando Abelardo I afirma que nunca deixará de ser o “Rei da vela”, uma vez que no Brasil nenhum defunto é enterrado sem “uma vela de mão”, ironizando o radicalismo religioso que ditava a tradição, a moral e os costumes da sociedade brasileira.

Outra crítica social é realizada está em torno de Abelardo I e do Americano. Uma sátira evidente ao imperialismo norte-americano que Oswald tanto rechaçava e que, na relação dessas personagens específicas, se mostra nitidamente numa relação de subjugação por parte do “Rei da vela” subdesenvolvido para com o “Imperador” Americano. Sendo assim, é evidente que Oswald de Andrade exerce a função política da ironia usando sua irreverência e capacidade textual para criar a aresta avaliadora em *O Rei da Vela*, concomitante a utilização da antropofagia como operador cultural. Antropofagia que voltará à tona, trinta anos mais tarde, para a encenação

histórica do grupo do Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa.

No livro *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*, de Sábato Magaldi (2004), o crítico conclui a importância política da peça e o porquê esta conseguiu ter sua encenação realizada pelo grupo do Teatro Oficina e sua projeção para movimentos culturais posteriores:

A realidade era trabalhada para fornecer um efeito literário e – mais do que ele – uma ideia rica de significado. Por esse motivo a peça tem um poder de choque que se preserva intacto até hoje. Por causa dele o Teatro Oficina transformou *O rei da vela* em seu espetáculo manifesto. (MAGALDI, 2004, p. 92)

Assim, o teatro Oficina realiza o texto de inauguração da nova casa de espetáculo (visto que o incêndio se deu no ano de 1966) e para tal além da leitura da peça e de toda a biografia de Oswald de Andrade, o grupo realizou uma catalogação de depoimentos, documentos, manuscritos; que resultou não só numa encenação coerente com a proposta oswaldiana – satírica, corrosiva, moderna – como também veio a ser um incentivo aos movimentos artísticos que surgiram no período da Ditadura Militar, em especial o movimento Tropicália.

A concepção de *O Rei da Vela* pelo grupo de Teatro Oficina alcançou patamares muito maiores que os exigidos no texto. Sábato Magaldi afirma que o encenador José Celso Martinez Corrêa excede os níveis de sarcasmo e ironia da peça na proposta de encenação, indo além das indicações do texto, com a maestria de alguém que conhece profundamente a obra de Oswald. A cenografia do espetáculo foi de assinatura Hélio Eichbauer, criando (segundo Sábato Magaldi) brilhantes imagens que condiziam com a proposta de encenação. Também a ironia está presente na escolha da sonoplastia que vai de músicas como *São Paulo quatrocentão*, de Mário Zan, passando por *Ave Maria* de Gounod e *Descobrimento do Brasil* de Villa-Lobos; finalizando o terceiro Ato com *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso.

No livro *O Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade* (2004), de Sábato Magaldi, este apresenta a crítica feita por Décio de Almeida Prado ao jornal O

Estado de São Paulo, em 20 de outubro de 1967, que a princípio afirma que o Teatro Oficina aparentava ir sempre mais além do texto, “ser mais Oswald de Andrade que o próprio Oswald de Andrade” (PRADO apud MAGALDI, 2004, p. 95), intensificando a irreverência do autor, de maneira desnecessária, porém Décio conclui favoravelmente ao espetáculo:

O rei da vela é cheio de altos e baixos; o público ora fica preso ao espetáculo, ora parece perder por completo o contato com a cena. Esta oscilação, fatal certamente em outros tipos de dramaturgia, não chega a ter no caso maior importância, porque o talento de Oswald não é de equilíbrio, de homogeneidade: é feito de fulgurações, de intuições descontínuas. Não devemos medir o resultado final pelo nível médio das somas destas cintilações sarcásticas ou poéticas. E há, seja no texto de Oswald de Andrade, seja na encenação de José Celso Martinez Corrêa, cintilações em quantidade suficiente para iluminar o teatro brasileiro durante vários anos. Nem tudo é bom em *O rei da vela*. Mas o que é bom, é muito bom. (PRADO apud MAGALDI, 2004, p. 95)

O crítico mineiro apenas discute o tempo de duração da montagem, a qual é extensamente prolongada por conta da proposta de encenação trabalhada pelo Teatro Oficina. Para Magaldi a característica telegráfica de Oswald de Andrade em suas criações textuais, sempre deu ao crítico a impressão que tal peça teria um tempo de duração menor do que foi apresentado. Entretanto o Teatro Oficina reescreve o texto, utilizando outros escritos de Oswald, colocando recortes de outras obras com casos da vida particular do escritor, fazendo um épico da sátira do autor.

A cenografia acompanha os traços artísticos presentes no carnaval de rua, dos cordões de bloco, do folclore popular. Tal proposta estética está relacionada com as indicações do texto, na qual Oswald propõe cenários modernos e figurinos caricatos. Porém, onde claramente parece uma escolha irônica, o grupo também sofreu com uma lacuna de discurso por parte de alguns receptores da comunidade discursiva, ou seja, nem todo o público entendeu que era proposital, chegando a criticar como “falta de gosto”.

Sábato Magaldi (2004) apresenta em seu livro sobre o teatro de Oswald, os comentários que ouviu após a encenação do diretor José Celso Martinez Corrêa e são eles os mais diversos possíveis. Vão de “Corajoso”, “Forte”, “Fabuloso” a “Ridículo e Pornográfico” (MAGALDI, 2004, p. 95), ou seja, nem todo o público foi atingido pela aresta avaliadora de Oswald, seja pelo texto ou pela a encenação. Também não entendem a escolha da maquiagem, em 1968, quando o grupo participa de dois festivais internacionais de teatro: a *Quarta Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili* em Florença, na Itália; e o VI Festival Mundial de Teatro, em Nancy, na França. Antes de voltar ao Brasil, em 10 de maio do mesmo ano, o grupo se apresentou também num dos mais importantes centros dramático de Paris, no Teatro de Comuna de Aubervilliers. No festival de Florença o grupo recebeu críticas negativas e errôneas por parte dos italianos, comentadas na crítica de Ruggero Jacobbi para a revista internacional *D’Ars Agency* (Milão), a qual um trecho é apresentado por Sábato Magaldi:

Estou falando de *O rei da vela* de Oswald de Andrade, apresentado pelo grupo brasileiro do Teatro Oficina, de São Paulo, com uma comovedora, sintomática, falta de sucesso. [...] Devo dizer com toda a tranquilidade que os italianos que os presentes, entre os quais a fina flor da crítica, não entenderam patavina; ou talvez não pudessem; e isto (seja claro e justo também o avesso dialético) designa ao mesmo tempo os limites desses italianos e um duro, insuperável limite dos rapazes de São Paulo. Erro da crítica italiana foi o de ter acreditado que o mau gosto do diretor e dos atores, quando se tratava mesmo do mau gosto do Carnaval Carioca, do Brasil convencional, do Folclore para exportação, assumidos em cheio, em proporção macroscópica; e a queda no nível da revista fosse involuntária e grosseira, quando o Teatro Oficina queria mesmo adotar a linguagem do mais baixo e obscuro tipo de espetáculo musical do mundo (as revistas da Praça Tiradentes) para agredir o mesmo público, porém de outro lado, do lado de uma ideologia não mais ilusória ou cínica. [...] *O rei da vela* não pede as distinções sutis da hipercrítica; ele invoca e provoca os tempos da ação. Por isso ele fica deslocado numa Europa tão segura de si e do próprio tédio. (JACOBBI apud MAGALDI, 2004 p. 96-99)

Como se pôde ver, até mesmo quando há no texto teatral uma Ironia Observável, ainda assim ela está sujeita a uma lacuna discursiva. Já em Nancy, na França, o grupo atinge o máximo de louros, recebendo críticas positivas por parte do crítico Nicole Zand, afirmando que *O Rei da Vela* apresenta o mais original e marcante programa do festival, concluindo que é fácil compreender a censura da peça após a apresentação em 1967, pelo espetáculo traduzir a realidade de uma sociedade bem viva.

Em uma crítica de Bernard Dort sobre a apresentação em Nancy, este afirma “Certamente, os grandes problemas políticos que evoca a peça, composta por Oswald de Andrade entre 1933 e 1937, não perderam em nada de sua atualidade.” (DORT apud MAGALDI, 2004, p. 100); ou seja, trinta e cinco anos se passaram e a realidade brasileira continua com os semelhantes problemas do contexto histórico em que a peça foi escrita. Por isso o interesse do grupo pelo texto do Oswald, não só pelo teor vanguardista e contestador, mas pela atualidade das críticas sociais, pelo mesmo inconformismo partilhado independente do espaço-tempo de três décadas.

Nos anos de 1971 a 1982 o grupo gravou cenas e realizou um filme da peça, no qual o primeiro e terceiro atos são gravações do espetáculo no próprio Teatro Oficina; e o segundo ato é gravado na Praia de Ramos (Rio de Janeiro) e Praia da Boracéia (São Paulo). Também foram utilizados os seguintes espaços para filmagem: Teatro João Caetano (RJ), Cemitério da Consolação (SP) e o parque industrial do ABC (SP). Este filme, de direção de José Celso Martinez Corrêa, Noilton Nunes e Sandra Abdalla, não se encontra atualmente na íntegra disponível para consulta. O que se encontra são fragmentos em vídeos na internet, que na maioria das vezes apresentam as mesmas partes da peça. Entretanto em alguns destes fragmentos é possível saber algumas modificações particulares do grupo de teatro em relação ao texto e como esse utiliza a ironia na linguagem da encenação.

Um exemplo é a cena do primeiro ato, em que Abelardo II fala ao Abelardo I a relação dos devedores, ao passo que este decide se manda para os escaninhos de “Protesto”, “Suicídios”, “Penhoras” ou “Tangas”. No texto, Oswald coloca nomes aleatórios, porém com sobrenomes pomposos para

nomear os devedores, como: “Dr. Carlos Magalhães de Moraes Benevides Fonseca” (ANDRADE, 1976, p. 20). Já na montagem do Teatro Oficina (e esse dado encontra-se disponível nos fragmentos encontrados na internet), os nomes dos “protestados” vão desde José Oswald de Sousa Andrade até Sociedade de Teatro Oficina. O próprio grupo recria a ironia de Oswald, colocando autor e grupo como vítimas também do Rei da Vela.

Em entrevista para “A Embaixada do Teatro” (projeto brasileiro de Renato Borghi e Élcio Nogueira Seixas em parceria com o Ministério da Cultura e o Teatro Oficina, que propõe troca cultural com os países latinos), o diretor José Celso Martinez Corrêa e o ator Renato Borghi (que encenou a personagem Abelardo I e é um dos fundadores do grupo Teatro Oficina e do grupo de Teatro Promíscuo), falam sobre o encontro entre *O Rei da Vela* e o Teatro Oficina. Ambos deixam claro que ao se depararem com o texto uma afetividade e um ódio os tomaram, estimulando à criação da peça que espremia, pelo texto irreverente, exatamente o que o grupo de São Paulo buscava: o redescobrimto de tudo que estava fora da chamada “cultura institucionalizada”. Assim, utilizando a antropofagia oswaldiana, o grupo redescobre a cultura popular, a cultura indígena, o folclore e o carnaval de rua; o devorar e digerir para com uma peça-manifesto (MAGALDI, 2004) porpor uma renovação ao teatro brasileiro. Nesta entrevista, quando é perguntado como se deu o encontro com *O Rei da Vela*, José Celso Martinez Corrêa diz:

Hoje saiu na crítica uma coisa extraordinária, dizendo que nós fomos os primeiros, antes que a Tropicália, antes que todo esse movimento, a reconhecer a importância da cultura de massa, popular e saber distinguir perfeitamente o que há de importante na cultura popular e descartar aquilo que é autoritário e mercadológico, antes da Tropicália, e a Tropicália reconhece isso hoje na crítica e é *O Rei da Vela* e *O Rei da Vela* foi realmente um ato. Eu por exemplo devo ressaltar que a importância se dá por este ator que está aqui (Renato Borghi), porque eu li a primeira vez e eu não gostei.

(CORRÊA, J., 2013, 0:01 a 0:44)

Entretanto, quando Renato Borghi fez a leitura em voz alta da peça, o grupo se sentiu seduzido e motivado. José Celso afirma:

José Celso - Quando ele leu, a gente ficou absolutamente impressionado pela eloquência do texto, pelo lado shakespeariano e como ele exprimia não só o Brasil, mas todo o colonialismo, portanto toda a América Latina, e tudo que nós queríamos compreender do Brasil daquela época. O que aconteceu? A gente redescobriu a cultura indígena, a gente redescobriu a cultura afro, a gente redescobriu a Rádio Nacional, tudo o que estava absolutamente fora da chamada Cultura Institucional.

Renato Borghi – Pra mim foi uma Antropofagia total.

(CORRÊA e BORGHI, 2013, 1:05 a 3:28)

O grupo não só encenou Oswald de Andrade, como experimentou todas as inovações que este criou pensando numa arte genuinamente brasileira, contestadora e livre. Ou seja, “comeram” Oswald para encenar Oswald, utilizando a Antropofagia como operador cultural para a realização desta peça, fator esse que solidifica ainda mais a importância de Oswald de Andrade para a cultura brasileira. Da antropofagia surgiu *O Rei da Vela*, de *O Rei da Vela* re-surgiu o Teatro Oficina, do Teatro Oficina surge a Tropicália e demais movimentos que como Oswald, se furtam da antropofagia artística até os dias de hoje.

Conclusão

Durante o processo de pesquisa, a linha metodológica se afinou – basicamente – em dois objetos: a Antropofagia e Ironia de Oswald de Andrade. Usando uma obra selecionada, a peça *O rei da vela* (escrita em 1934 e publicada em 1937), para exemplificar a utilização da Antropofagia e Ironia do autor durante sua trajetória artística e como tais elementos influenciaram algo póstumo, como a montagem da peça pelo grupo Sociedade Teatro Oficina em 1967.

Tal investigação se valeu, por sua vez, das obras de Oswald de Andrade como: o manifesto *Pau-Brasil* e o *Antropófago*, os livros de poesia, prosa e teatro. Especificamente as demais obras teatrais são analisadas, além das publicadas (*O rei da vela*, *O homem e o cavalo* (1934) e *A morta* (1937)), como os manuscritos de três peças incompletas e, de duas peças, que seriam as primeiras de Oswald em co-autoria com o poeta Guilherme de Almeida. Estas informações foram retiradas do livro *Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade* (2004) de Sábato Magaldi, em que este teve acesso aos manuscritos pelas mãos de Oswald de Andrade Filho.

O resultado dessa investigação é, sem dúvida, o recolhimento bibliográfico do autor modernista. Com isso pôde-se delinear uma linha lógica e abrangente do amadurecimento criativo e artístico de Oswald de Andrade, presente na própria produção do texto teatral, mas também de demais textos e artigos que este produzia.

Oswald de Andrade foi inovador em tudo. Fazia questão de inovar a cada criação futura, a exemplo disso temos os próprios manifestos: com o *Pau-Brasil* Oswald propunha romper com as estruturas formais e rígidas da literatura institucionalizada; já com o *Antropófago* ele busca romper com o que havia já havia se “institucionalizado” pelo manifesto anterior, estimulando uma nova imersão à origem da cultura nacional, nativa, selvagem. Após a crise de 1929, uma nova produção é iniciada pelo autor com um teor mais político e contestador, um período de amadurecimento ideológico num novo gênero

literário como o drama, em que Oswald pudesse refletir, contestar e propagar à sociedade as críticas que tinha, de maneira mais direta e abrangente, por meio da encenação. Ainda póstumo à fase teatral, o escritor realiza artigos, entrevistas e teses sobre: sua produção modernista; suas leituras filosóficas e sociais; sobre o contexto cultural da época; a situação política brasileira e mundial, questões econômicas e de organização social, entre outros.

Desse modo, foi possível perceber no decorrer do projeto que a Ironia é uma ferramenta primordial de Oswald de Andrade, sendo utilizada em toda sua criação artística e na maioria das vezes com o intuito político, doutrinário; exercitando a aresta avaliadora para refletir sobre o contexto social em que vive e atizar o leitor/espectador a realizar o mesmo. Traçando uma linha de intensidade irônica, se pôde perceber de 1922 a 1954 um aumento da carga afetiva da Ironia utilizada pelo escritor: o que começa com paródias, pastiches e sátiras jocosas; passa a se intensificar com sátiras sarcásticas, ironias Atacantes (HUTCHEON, 2000) e críticas ácidas, corrosivas e irreverentes à sociedade. Ou seja, Oswald cresceu em ironia e em “vanguardismo”, principalmente na sua fase dramática, tornando sua obra teatral mais irreverente e significativa em ironia, do que sua poesia e prosa.

O teatro de Oswald de Andrade propõe romper com os paradigmas de encenação, cenografia, texto e conteúdo. Um teatro que não se enquadrava no contexto artístico da década de 30, em que as companhias ainda estavam presas a montagens passadistas e a representação tradicional. As peças de Oswald visam um distanciamento do público similar ao teatro do Brecht (na mesma época em que este último estava aprimorando o teatro épico e a quebra do envolvimento catártico), de modo que a estrutura e proposta de encenação das peças de Oswald estavam além da concepção dramática do seu tempo, só vindo resultar frutos anos depois.

Inovando a cada trabalho, buscando atingir ao público e também concretizar uma representação para com algum de seus textos (que não chega a ver); Oswald travou debates filosóficos e sociais, propondo encenações vanguardistas, contestadoras e irreverentes. Por conta desse teor político, quase subversivo, os textos de Oswald são barrados pela censura vigente da

época, se tornando, por anos, peças de estante. Apesar disso a atualidade contida nas críticas sociais dos textos, em especial *O rei da vela*, permaneceu por trinta anos; só concretizadas, enfim, na encenação pelo grupo Sociedade Teatro Oficina, sob a direção de José Celso Martinez Corrêa. Fato esse, reconhecido pela crítica, como motivador do movimento Tropicália.

Pensando sobre este ciclo artístico: iniciado por Oswald, passando pelo Teatro Oficina, pelo movimento Tropicália, chegando a atual cultura popular brasileira; é possível concluir que há mais de 80 anos (de 1928 a 2013) a antropofagia permanece como um operador cultural, atingindo além do movimento Moderno e Antropófago, transformada numa ferramenta fundamental para a criação da arte brasileira que busca (diversas vezes) destituir a cultura institucionalizada, preterida sempre pela padronização das mídias de massa. A antropofagia se tornou um elemento libertador durante os períodos mais rígidos da história do país, como o Estado Novo e a Ditadura Militar, cercado e sendo ainda eminente em nossa sociedade atual.

Como Oswald de Andrade constatou em seu manifesto: “Só a Antropofagia nos une.”. Hoje mais do que nunca.

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, O. *Poesias Reunidas*. Difusão Europeia do Livro. São Paulo. 1966.
- ANDRADE, O. Ponta de Lança (Polêmica) – *Oswald de Andrade Obras Completas v. V*. Civilização brasileira. 3ª Ed. Rio de Janeiro. 1972.
- ANDRADE, O. O Rei da Vela - *Coleção Teatro Mínimo*. Ed. Abril. São Paulo. 1972.
- ANDRADE, O. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias (Manifestos, teses de concursos e ensaios) – *Oswald de Andrade Obras Completas v. VI*. Civilização brasileira. Rio de Janeiro. 1972.
- ANDRADE, O. in.: CHALMERS,V. Telefonema – *Oswald de Andrade Obras Completas v. X*. Civilização brasileira. Rio de Janeiro. 1974.
- ANDRADE, O. Um Homem Sem Profissão (Memórias e Confissões) Sob as Ordens de Mamãe – *Oswald de Andrade Obras Completas v. IX*. Civilização brasileira. 3ª Ed. Rio de Janeiro. 1976
- BOPP, R. Vida e Morte da Antropofagia. José Olympio Editora. Rio de Janeiro. 2006.
- CAMPOS, H. in.: ANDRADE, O. *Poesias Reunidas*. Difusão Europeia do Livro. São Paulo. 1966.
- HUTCHEON, L. *Teoria e Política da Ironia*. Ed. UFMG. Belo Horizonte. 2000.
- MACHADO, A. A. Revista de Antropofagia – *Brasíliana USP*. Ed. USP. São Paulo. Disponível em: <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/65>>. Acesso em: 15 de jul. de 2013.
- MAGALDI, S. *O Teatro da Ruptura: de Oswald de Andrade*. Global Editora. São Paulo. 2004.
- MOISÉS, M. e PAES, J. P. Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira. Editora Cultrix. São Paulo. 1973.
- MUECK, D.C. Ironia e Irônico. Ed. Perspectiva. São Paulo. 1995
- PAES, J.P. Transleituras *ensaios de interpretação literária*. Série *Temas*. V. 45. Ed. Ática S.A. São Paulo. 1995.

PAES, J.P. Cinco Livros do Modernismo – *Estudos AVANÇADOS*. Ed. USP. São Paulo. 1988.

SANTIAGO, S. Nas Malhas da Letras *Ensaíos*. Editora Schwarz Ltda. São Paulo. 1989.

Livros consultados:

SZONDI, P. Teoria do Drama Moderno. 2ª Ed. Cosac Nayf. São Paulo. 2011.

RYNGAERT, J. Teoria da Dramaturgia. Martins Fontes. São Paulo. 1996.

Vídeos utilizados:

A EMBAIXADA DO TEATRO. José Celso Martinez Correa. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mAEFSgXGHxk>>. Acesso em: 23 de out. de 2013.

A EMBAIXADA DO TEATRO. Renato Borghi. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=mAEFSgXGHxk>>. Acesso em: 23 de out. de 2013.

