

RENAN CARVALHO DA SILVA

**Teatro e política no Brasil da década de 1930: os casos Joracy Camargo e
Oswald de Andrade**

ASSIS

2022

RENAN CARVALHO DA SILVA

**Teatro e política no Brasil da década de 1930: os casos Joracy Camargo e
Oswald de Andrade**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social).

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins.

Bolsista: Coordenação de Aperfeiçoamento Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001

ASSIS

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)Ana
Cláudia Inocente Garcia - CRB 8/6887

Silva, Renan Carvalho da
S586tTeatro e política no Brasil da década de 1930: os casos
Joracy Camargo e Oswald de Andrade / Renan Carvalho
daSilva. Assis, 2022.
91 p.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Dr. Gilberto Figueiredo Martins

1. Teatro brasileiro. 2. Teatro político brasileiro.
3. Comédia. 4. Camargo, Joracy, 1898-1973. 5.
Andrade,Oswald de, 1890-1954. I. Título.

CDD 869.9209

Câmpus de Assis

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: Teatro e política do Brasil da década de 1930: os casos Joracy Camargo e Oswald de Andrade

AUTOR: RENAN CARVALHO DA SILVA

ORIENTADOR: GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS

Aprovado como parte das exigências para a obtenção do Título em Mestre em LETRAS, área: Literatura e Vida Social pela Comissão Examinadora:

Prof. Dr GILBERTO FIGUEIREDO MARTINS (Participação virtual)
Departamento Estudos Linguísticos, Literários e da Educação/UNESP/FCL – Assis

Prof. Dr. ÁLVARO SANTOS SIMÕES JUNIOR (Participação Virtual)
Departamento Estudos Linguísticos, Literários e da Educação /UNESP/FCL – Assis

Prof. Adjunto ANDRÉ LUIS GOMES (Participação Virtual)
UnB/Brasília

Assis, 11 de abril de 2022

Dedico este trabalho a todos aqueles engajados na produção teatral brasileira – sejam profissionais ou amadores, estejam em cena ou nos bastidores. Aos incansáveis atores, dramaturgos e críticos que percebem na arte dramática a potência de denúncia e reflexão acerca da sociedade, tornando o Teatro um elemento essencial para o fortalecimento da democracia no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho que leva meu nome só pôde ser viabilizado por causa de pessoas fundamentais para minha vida e formação acadêmica, portanto agradeço imensamente:

À minha mãe, Karen Barbosa de Oliveira, por acreditar na minha competência e não me deixar esmorecer mesmo diante das dificuldades. O carinho, o apoio e as palavras de orientação me trouxeram lucidez e conforto nas mais importantes ocasiões.

Ao meu irmão, Arthur Alexander Silveira, pelo carinho, companhia e momentos de descontração. A quem espero transmitir conhecimentos e valores fundamentais para formar um cidadão crítico e atuante para uma sociedade mais justa.

Aos meus avós, Lília Olinda e José Vicente, por sempre estarem juntos de mim, oferecendo todo o suporte possível para que pudesse concluir os estudos em outro estado. Cada conversa e conselho foram essenciais para conseguir trilhar todo este caminho. Durante todos esses anos, eles foram meus principais professores.

Ao Murilo de Carvalho, por se fazer presente a todo instante mesmo quando a distância nos separava. Por ser um amigo, um conselheiro, um confidente, e, principalmente, um amor. Nosso futuro será cada vez mais lindo!

À Nayara Cristina B. Batista e ao Edson Luis R. Júnior pela generosa hospitalidade desde os primeiros momentos do processo seletivo da pós-graduação até os últimos dias em Assis. Espero um dia ter a oportunidade de retribuir todo o apoio, atenção e amizade que tiveram comigo durante toda essa etapa.

Ao campus da Unesp de Assis por me receber tão bem, me proporcionar uma excelente formação acadêmica e expandir minha visão acerca da Literatura e da prática docente em sala de aula.

À Patrícia Freitas e aos demais integrantes do GETEPOL (Grupo de Estudos em Teatro do Político) da Universidade de São Paulo pelas discussões e reflexões valiosas acerca das principais obras engajadas do país.

Aos integrantes da banca, prof. Dr. André Luis Gomes e prof. Dr. Álvaro Santos Simões Júnior pelas valiosas contribuições para melhorar a qualidade do trabalho no exame de qualificação e no momento da defesa.

Ao meu orientador, Prof. Dr. Gilberto Figueiredo Martins, pela confiança e por aceitar trabalhar nesta pesquisa, a qual foi criando forma graças aos perspicazes apontamentos e orientações. Toda a didática irretocável e o vasto conhecimento me causam admiração e felicidade por ter tido a oportunidade de tê-lo como orientador.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Por isso, não posso deixar de agradecer a esta agência de fomento tão importante para apoiar os pesquisadores e, conseqüentemente, fortalecer o conhecimento científico do país.

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo analisar como o engajamento de três peças politizadas da década de 1930 são estruturados ao decorrer do texto, sendo as obras *O bobo do rei* (1931), *Deus lhe pague...* (1932), ambas de Joracy Camargo, e *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade. Para tanto, utilizaremos como aporte teórico as obras *História do teatro brasileiro* (2012), de João Roberto Faria, *O teatro brasileiro moderno* (2003), de Décio de Almeida Prado, *A hora do teatro épico no Brasil* (2016), de Iná Camargo Costa, *A política dos palcos* (2013), de Angélica Ricci Camargo, *Comédia e riso uma poética do teatro cômico* (1996), de Ivo C. Bender, entre outras. O teatro político, também considerado pela crítica como teatro didático, visa pôr em cena as mazelas da sociedade, instigando o público a refletir sobre o problema, ao passo que sugere certa medida embasado em algum pensamento político-filosófico. Dessa forma, vale observar quais meios encontrados por Joracy Camargo e Oswald de Andrade – às voltas de um governo cada vez mais autoritário, como o de Getúlio Vargas - para manifestar o discurso político de base marxista nas peças dramáticas, expondo a desigualdade social, a exploração do trabalhador e o acúmulo de capital pela elite brasileira.

Palavras-chave: Teatro Brasileiro. Teatro Político. Comédia. Joracy Camargo. Oswald de Andrade. Era Vargas.

ABSTRACT

This article is aimed to analyze the engagement of 3 politicized plays of the 1930's structured along the text, being the literary work *O bobo do Rei* (1931), *Deus lhe Pague ...* (1932), both belonging to Joracy Camargo, and *O rei da Vela* (1937), by Oswald de Andrade. For this purpose, we will use as theoretical support the works *História do Teatro Brasileiro* (2012), by João Roberto Faria, *O teatro brasileiro moderno* (2003), by Décio de Almeida Prado, *A hora do teatro épico no Brasil* (2016), written by Iná Camargo Costa, *A política dos palcos* (2013), by Angélica Ricci Camargo, *Comédia e riso: Uma comédia do teatro cômico* (1996), by Ivo C. Bender, among others. The political theater, also considered by critics as didactic theater, aims to put on the scene the ills of society, urging the public to reflect on the problem, while suggesting a certain measure based on some political-philosophical thinking. So, it's worth pointing what means were found by Joracy Camargo and Oswald de Andrade - around an increasingly authoritarian government, such as that of Getúlio Vargas - to manifest marxist-based political discourse in dramatic plays, exposing social inequality, worker exploitation and the accumulation of capital by the most powerful Brazilian elite.

Keywords: Brazilian Theatre, Political Theatre. Comedy. The Getúlio Vargas Era.

SUMÁRIO

Introdução	10
1. Joracy, Oswald e o Teatro de Tese.....	14
1.1. O homem da ribalta: Joracy Camargo.....	14
1.2. A amena luta de classes em peças joracyanas	18
1.2.1. <i>O neto de Deus</i>	19
1.2.2. <i>Anastácio</i>	24
1.2.3. <i>Maria Cachucha</i>	27
1.3. O burguês avesso à burguesia: Oswald de Andrade.....	31
1.3.1. A sátira, a paródia, a piada: as armas das obras oswaldianas.....	35
2. Recepção crítica das três peças engajadas.....	40
2.1. A brilhante surpresa de <i>O bobo do rei</i>	40
2.2. De genial a sublitteratura: o impasse da crítica sobre <i>Deus lhe pague</i>	42
2.3. A espinafração teatral em <i>O rei da vela</i>	45
3. O teatro engajado dos anos 30: os casos Joracy Camargo e Oswald de Andrade.....	52
3.1. <i>O bobo do rei</i>	52
3.2. <i>Deus lhe pague</i>	62
3.3. <i>O rei da vela</i>	73
Considerações Finais.....	83
Referências Bibliográficas.....	88

Introdução

O teatro, presente no Brasil desde as missões jesuíticas, transformou-se no decorrer do tempo, durante lento processo, buscando modos de aproximação e representação de valores, costumes e situações da história nacional. Se no período da colonização, o trabalho cênico tinha por objetivo reprimir as identidades dos povos indígenas originários, doutrinando-os pelos valores cristãos europeus, somente no século XIX observam-se certos traços nacionais postos em cena pelas obras do comediógrafo Martins Pena.

Por mais distante que sejam esses recortes temporais, são úteis para ilustrar as diferentes - e divergentes - preocupações que cada sociedade possui em determinado momento histórico. Contudo, ainda há semelhanças entre o teatro catequético e a comédia de costumes, presentes no viés político em tais manifestações artísticas.

Dessa forma, vale considerar a política em dois sentidos: o amplo, o qual se refere às ações humanas e à organização social de modo geral – incluindo a produção artística e, neste caso, a teatral; e o específico, estritamente associado às esferas do poder governamental.

Estabelecendo os aspectos em torno do conceito de *política*, torna-se importante salientar que o fazer político está arraigado em determinados princípios ideológicos, explicitados no momento da enunciação. Sendo assim, compreende-se melhor a possibilidade do confronto de ideias quando questões defendidas pelos cidadãos – pertencentes a algum grupo específico ou não – contrapõem-se às visões do governo instituído.

Em ambientes democráticos, a divergência de pensamento é salutar para o aperfeiçoamento de uma sociedade na qual todos tenham os direitos respeitados e possam ser representados nas diferentes instâncias do poder. Todavia, nem sempre a liberdade de expressão é possível, sem que haja alguma sanção do Estado. Para melhor situar tais considerações, retomemos o caso apresentado no início da discussão. Afinal, haveria liberdade para os indígenas se organizarem e se oporem àquelas imposições culturais promovidas pelos colonizadores?

Durante todo o processo de formação do Brasil, alguns períodos ficaram conhecidos justamente pela repressão mobilizada pelo governo para coibir a promoção

de ideais contrários aos interesses dos mandatários. Atendo-nos ao século XX, veremos o país sob a direção de governos responsáveis por estabelecer medidas de cerceamento da liberdade de expressão. Apesar disso, o teatro se mostrou - por meio da forma e da escolha dos temas - um contundente mecanismo de resistência.

Neste trabalho, nos detemos na vertente teatral que ficou conhecida por *teatro político* (podendo ainda ser categorizado como *teatro engajado*, *teatro de tese* ou, até mesmo, carregando certo tom pejorativo, *teatro panfletário*), durante a década de 1930.

Neste período, o país, assim como no restante do mundo, enfrenta instabilidades políticas e econômicas responsáveis por determinar drásticas mudanças no cenário já estabelecido. No caso nacional, a política do Café com Leite mantida durante todo a República Velha sofre ruptura após golpe de Estado, o qual empossa no cargo de presidente o candidato que havia perdido as eleições, Getúlio Vargas.

A Era Vargas, durante os quinze anos em vigor, trouxe avanços importantes para o país, inclusive para os profissionais do teatro, sendo o primeiro governo interessado em organizar os direitos trabalhistas da classe artística, instituindo departamentos específicos para acompanhar o assunto, como a Comissão de Teatro Nacional e, posteriormente, o Serviço Nacional de Teatro. Entretanto, o presidente promoveu uma política policialesca, a fim de combater ideologias revolucionárias que estavam surgindo no país - o anarquismo e o marxismo -, além de reprimir veículos de imprensa que contestassem as decisões do governo.

Para pesquisar o teatro político brasileiro inserido neste contexto histórico, optamos por obras que tenham em seu cerne a problematização do sistema capitalista, discutindo as implicações sociais dos hábitos e costumes construídos pela ótica do capital, ao passo que promovem o ideário revolucionário marxista (nas vertentes socialista e comunista). Além do mais, tendo em vista a natureza crítica e jocosa de algumas peças, as comédias foram privilegiadas.

Considerando estes critérios, as obras selecionadas para análise foram as peças teatrais *O bobo do rei* (1931), *Deus lhe pague...* (1932), ambas de Joracy Camargo, e *O rei da vela* (1937), de Oswald de Andrade.

A primeira obra em debate será *O bobo do rei*. Escrita por Joracy Camargo, estreou em 1931, no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro, pela companhia do ator Procópio

Ferreira, uma das maiores referências do teatro brasileiro. A peça trata da vida de Paulo, um milionário entristecido pelo que julga serem os males trazidos pela fortuna. Para tentar combater o estado depressivo, contrata comediantes para alegrá-lo na mansão.

Após diversas tentativas de profissionais do humor fracassarem, o amigo do milionário, Américo, contrata Aristides – morador da favela e completamente desassociado daquele meio burguês – para tentar animar o rico parceiro. Contudo, a convivência com pessoas pobres traz extremo desconforto para o filho de Paulo e as demais personagens pertencentes àquele círculo social.

Neste contexto, o bobo explicita as opressões de classe sofridas pelos mais pobres e ainda a resistência dessas pessoas por meio da sátira. Os membros da elite são expostos com toda a hipocrisia, ganância e falta de inteligência intrínsecas à sua essência corrompida pelo capital. Por outro lado, Aristides e as demais personagens de classe baixa representam a humildade, a compaixão e a resiliência.

Em sequência, *Deus lhe pague...*, fez sua estreia no palco do teatro Boa Vista, em São Paulo, em dezembro de 1932. A peça conta a história de Juca, um operário que após ter seu invento furtado pelo patrão da fábrica em que trabalhava, é vítima de uma armação, em que o capitalista o denuncia para a polícia, acusando-o de agredi-lo. Após cumprimento da pena, o trabalhador decide permanecer à margem da sociedade, assumindo a posição de pessoa em situação de rua. No entanto, este percurso até a mendicância só nos é revelado depois de longa conversa com Barata, outro sujeito que se encontra em semelhantes condições.

O perfil marginalizado do protagonista contrasta com o fato de ele ser dono de uma fortuna adquirida por meio do acúmulo de esmolas recebidas nas ruas da cidade. O mendigo-filósofo, formado pelos pensamentos de Karl Marx, lança questionamentos, críticas e reflexões sobre a formação do capitalismo e toda sua estrutura.

Por fim, de maneira perspicaz, em *O rei da vela*, Oswald de Andrade põe luz na figura do próprio capitalista em ascensão, Abelardo. I, exibindo a ganância e a imoralidade intrínsecas ao seu caráter. Em conluio com o protagonista, que enriquece pelo exercício da agiotagem, Helena de Lesbos planeja um matrimônio baseado em evidente troca de interesses. A família da personagem representa a decadente aristocracia rural, falida depois da crise de 1929, acontecimento de efeitos globais responsável por desestabilizar a economia cafeeira.

Levando em consideração as obras analisadas e os objetivos do presente estudo, procuraremos abordar quais as temáticas presentes nas peças, suas ancoragens em ideologias político-filosóficas, a maneira como este posicionamento político é formalizado e, por fim, se as montagens das peças indicam possíveis inovações, ou então, a adesão a normas estéticas padronizadas daquela época.

Ainda não que pertençam aos objetivos principais, outros aspectos de interesse do trabalho são a utilização do recurso cômico, as referências aos acontecimentos históricos (e contemporâneos) e as influências da política de Vargas nas obras.

Dessa forma, realizada a apresentação geral do que se busca discutir ao longo da dissertação, se faz necessário apresentar quem são os autores das peças discutidas - Joracy Camargo e Oswald de Andrade –, observando brevemente elementos da cada biografia. Além disso, atentaremos a outras obras dos dramaturgos, observando possíveis semelhanças e diferenças que podem auxiliar na análise dos objetos da pesquisa.

1. Joracy, Oswald e o Teatro de Tese

1.1 O homem da ribalta: Joracy Camargo

Mesmo sendo o responsável por dar visibilidade ao então recente teatro de tese nos palcos profissionais do país, Joracy Camargo não possui ainda um estudo completo sobre sua biobibliografia. A principal obra – inclusive, única encontrada até a conclusão deste estudo – que pretende traçar um panorama da vida do comediógrafo é a de Zora Seljan, *Vida e obra de Joracy Camargo* (1998). Publicado pela editora da ABL (Academia Brasileira de Letras), em homenagem ao centenário do autor, apresenta um breve perfil, abordando sucintamente a vida pessoal do biografado, dando maior enfoque à produção teatral e aos discursos dos demais imortais sobre a trajetória literária do escritor.

Nascido no fim do século XIX, em 18 de outubro de 1898, na cidade do Rio de Janeiro, Joracy Camargo era descendente “do paulista João Drummond Camargo e da mineira Julieta Schafflor Camargo, usava normalmente o sobrenome materno antes do paterno” (SELJAN, 1998, p. 13).

Nos estudos superiores, ingressa no curso de direito, muito comum entre jovens na época, porém não conclui a formação, graduando-se, tempos depois, em Ciências Jurídicas e Comerciais. Muito afetuoso com a família, para quem dedica suas principais obras, o dramaturgo casa-se, em 1917, com Nair Aparecida Junqueira. Do matrimônio, o casal teve cinco filhos.

Embora tenha se formado em outra área, Joracy Camargo se encontra no jornalismo e, posteriormente, na dramaturgia. Servidor público, começa a escrever em 1919 para o jornal *O Imparcial*. Já experiente, colabora com João do Rio para a fundação do periódico *A Pátria*. Neste veículo de imprensa, escreve, entre outros assuntos, sobre o movimento teatral carioca. Daí em diante, o interesse pelo teatro aumenta.

Apesar de não haver mais registros dos originais, a primeira peça do autor, *Fruto do Mar*, foi encomendada para apresentação no Teatro Trianon. O local, construído em 1915, era conhecido por apresentar as peças mais importantes do período, montada pelas principais companhias das grandes estrelas do teatro nacional (BRAGA, 2012, p. 407).

No discurso de posse na ABL, Joracy declarou ter voltado a escrever peças teatrais por obter maior ganho financeiro do que atuando somente no jornalismo.

Comecei a escrever justamente para dar de comer à família, que se formava, e que crescia, sem controle de natalidade, quando o chefe ainda era imberbe (casei-me aos dezoito anos). O jornal pagava pouco e atrasado, e o ato de receber era uma verdadeira humilhação, determinada pela superioridade dos gerentes sobre os redatores. O Teatro acenava com melhores proventos, já agora, naquela época, representados pelo direito autoral, estabelecidos em bases orgânicas e estáveis pela nascente Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, fundada por um grupo de intelectuais. (CAMARGO *apud* SELJAN, 1998, p. 41)

O teatro de revista, gênero comum nos palcos no início do século XX, produzido por Joracy, acaba conquistando nomes importantes das artes cênicas, como os atores Leopoldo Fróes e Procópio Ferreira, sendo este o principal amigo e parceiro profissional do comediógrafo carioca durante vários anos.

Devido a diversos fatos históricos que aconteciam em consonância nas diversas partes do Brasil e em outros países, o teatro de Joracy começava a apresentar peças que tratavam das mazelas sociais. A crítica teatral Maria Helena Werneck, na obra *História do Teatro Brasileiro* (2012), pontua que, tendo em vista o caráter comercial da cena teatral, competindo com folhetins, rádio-teatro e cinema, as peças também necessitavam seguir um padrão imediatista para que o público se habituasse e fosse prestigiá-las cientes do estilo e da temática que iriam apreciar.

Deste modo, o dramaturgo desenvolveu as peças na intenção de atrair a atenção do público para o filão do “nobre vagabundo filosofante” (WERNECK, 2013. Pág. 419), consistindo seu protagonista na figura do sujeito pobre – ou até mesmo miserável – que no convívio de personagens de maior poder aquisitivo e com seus bens de luxos, não se curva para o poder do capital, mas sim reflete, questiona e ironiza o maquinário social que permite a desigualdade. Dentre as obras que seguem este estilo, Werneck aponta cinco textos: *O bobo do rei* (1931), *Deus lhe pague...* (1932), *O neto de Deus* (1933), *Maria Cachucha* (1940) e *O Sindicato dos Mendigos* (1942).

A primeira obra do filão recebeu premiação da ABL no ano seguinte à estreia (SELJAN, 1998, p. 18), além de ter sido realizada uma adaptação cinematográfica, em 1937. Todavia, foi *Deus lhe pague...* que alcançou sucesso extraordinário de público e de encenações, cerca de 3.621 ao todo, segundo Werneck.

Outros fatores também podem ser úteis para constatar a ampla aceitação de público e crítica, como a introdução da obra no repertório de todas as companhias nacionais e dos países latino-americanos; apresentação em castelhano pelos atores José

Siciliano e Roberto Talice, na Argentina – onde, inclusive, adaptou-se o texto para o cinema com o título *Dios se lo pague*; a encenação feita pelo próprio Procópio, em Lisboa, no ano de 1935; já em 1947, é apresentada tanto na capital da Espanha como em cidades do interior do país; além disso, a peça foi traduzida para línguas como japonês, hebraico e polonês (SELJAN, 1998, p. 23 - 24).

As obras escritas rapidamente “chegavam às estantes em brochuras, num circuito de divulgação bastante eficaz, estimulado, nos casos de Viriato Corrêa, Joracy Camargo e R. Magalhães Júnior, pela ambição da posteridade que todos experimentam como membros da Academia Brasileira de Letras” (WERNECK, 2013, p. 418).

Feito realizado por Joracy, em 1967, coincidentemente ocupando a vaga da cadeira 32, antecedida pelo colega de dramaturgia Viriato Correia. Na ocasião, o autor explicou de qual maneira lidou com o processo de escrita de suas peças.

Escreveria para o povo, igual a mim, de igual para igual, orientando-o na sua própria linguagem e na mesma maneira de sentir os eternos conflitos humanos, dos quais eu próprio participava. E as obras foram surgindo espontâneas, fluentes, originais, porque nem mesmo copiar sabia ainda, como quem narra de boa-fé acontecimentos de que foi parte, dramas de que foi personagem. E, mais, com o ardor, a afoiteza da mocidade ainda virgem de preconceitos, sem medo de nada, nem da polícia, como a criança que não sabe o que diz, mas diz o que quer. Escrevia assim, só com a intenção absurda e infantil de ‘consertar o mundo’. Fi-lo despreocupado, sem pensar na Glória, nos inefáveis benefícios da consagração ou nos contratempos da popularidade (CAMARGO *apud* SELJAN, 1998, p. 42).

Sem contar com o trabalho de comediógrafo, Joracy Camargo atuou como “professor de Técnica Teatral do Curso de Especialização Teatral para Professores, do Ministério da Educação e Cultura, e de História do Teatro na Academia de Teatro da Fundação Brasileira de Teatro” (SELJAN, 1998, p. 27). Além de ser compositor de diversas músicas¹, algumas trabalhadas em conjunto com o arranjador musical e maestro Heckel Tavares. Destes trabalhos musicais, as canções *Favela* e *Leilão* demonstram o espírito crítico e o interesse em expor as dificuldades da classe oprimida.

Em artigo da *Revista de Teatro* (1965), da qual era diretor responsável, Joracy escreve um texto intitulado *Fernandinha e o candidato*, em que parabeniza a atriz Fernanda Montenegro por solicitar ao Flexa Ribeiro, candidato a algum cargo público,

¹ Mais adiante, retomaremos às composições de Joracy Camargo, especialmente *Favela* e *Leilão*, para vislumbrar o caráter político das canções do dramaturgo. Outras obras musicais de relevância foram *Guacyra* e *Quem é*, sendo esta interpretada por Nara Leão.

que estabelecesse prioridades para a melhoria do país, mas sem esquecer de pôr o teatro em alguma posição.

Ninguém ignora, realmente, que precisamos de escolas, de hospitais, de saneamento, de erradicação das favelas, de saneamento das finanças, de industrialização, de mil coisas. [...] o problema do teatro nunca esteve abertamente nas cogitações de nenhum governo, a não ser o de Getúlio Vargas, [...] regulando as relações enter (*sic*) artistas e empresários, e livrou a gente de teatro da condição de pária, dando-lhe personalidade jurídica. [...] o Brasil sempre viveu em dois planos, o real e o oficial [...] porque razão não foram também imitados os governos dos países que colocaram o problema do teatro no mesmo pé de igualdade dos que se referem à assistência hospitalar, à escola e todos os considerados mais importante? [...] O que parece é que os políticos têm medo do teatro, que é lugar de comício pela liberdade, como está ocorrendo neste momento num lugar que nem é teatro, com duas peças que nem são peças, mas atraindo multidões incômodas para os homens públicos incapazes. (CAMARGO, 1965)

Joracy, como veremos adiante, não ignorou os problemas da sociedade e utilizou o fazer artístico para denunciar as desigualdades sociais, a exploração do trabalhador e a perspectiva discriminatória pela qual a elite enxerga os proletários. Fora o tom de protesto do excerto acima e das várias críticas presentes nas suas obras teatrais e musicais, o dramaturgo também expõe sua gratidão a Getúlio Vargas – fato que pode demonstrar certa contradição do autor.

A historiadora Angélica Ricci Camargo, autora do trabalho *A política dos palcos* (2013), discorre sobre as iniciativas do governo Getúlio Vargas (1930-1945) para organizar, estruturar e fomentar os trabalhos teatrais no país. Para tanto, criou órgãos importantes como a Comissão de Teatro Nacional e, posteriormente, o Serviço Nacional de Teatro, além de regulamentar a profissão de artista.

No entanto, o apreço de Vargas para com as artes cênicas não foi o suficiente para evitar que exercesse uma política de vigilância e censura das peças encenadas. A proibição era exercida contra os textos que apresentassem críticas ao governo e possuísem exaltações aos ideais marxistas.

Apesar das evidentes atitudes autoritárias atingindo até mesmo os setores artísticos, Joracy Camargo mostrou-se sempre respeitoso à figura do líder populista. Inclusive, publicou um livro homenageando Getúlio Vargas², justamente no ano de início da ditadura do Estado Novo.

² Décio de Almeida Prado, autor da biografia de Procópio Ferreira, explicita que a relação ambígua não partia apenas de Joracy Camargo, mas também do próprio Getúlio Vargas. O ex-presidente, mesmo

Após anos dedicados à renovação do teatro brasileiro e presenciando o reconhecimento público pelo trabalho cênico desenvolvido, o dramaturgo faleceu, em 1973, no Rio de Janeiro, sua cidade natal.

Ainda sem um estudo aprofundado e detalhado sobre a vida do autor de algumas das mais importantes peças de tese na década de 30, revisitando seu trabalho podemos rastrear quais posicionamentos políticos, crenças religiosas e valores éticos estiveram presentes na construção da personalidade deste homem de teatro, Joracy Camargo.

1.2 A amena luta de classes em peças joracyanas

Autor de diversas peças teatrais, radiofônicas e ensaios, Joracy Camargo expôs em seus escritos diferentes perspectivas de sua identidade. Caminhando entre o texto comercial – para consumo – e o crítico – para reflexão -, o comediógrafo procurou agradar um público pertencente à elite (quem costumava frequentar os teatros), tratando sobre as discrepâncias das classes sociais, embasado pelas teorias marxistas.

Em contrapartida, mostra adequar-se às políticas nacionalistas do governo Vargas ao produzir textos destinados ao rádio que contam a história do Brasil, como *A Lei Áurea* (1938), *A proclamação da República* (1938), *A Retirada da Laguna* (1938), *O Duque de Caxias* (1938), entre outras. Além das peças históricas, Joracy escreveu *Getúlio Vargas e a Inteligência Nacional* (1940), já no ano em que foi instaurado o Estado Novo, período no qual o governo Vargas demonstrou ainda mais a força ditatorial.

Visando melhor caracterizar o teatro engajado do comediógrafo, trataremos neste subtópico de algumas peças que representam as divisões de classe e a maneira como os pertencentes a tais grupos sociais se comportam quando o encontro torna as desigualdades mais aparentes. Os textos, escritos entre 1933 e 1940, que merecerão comentários são: *O neto de Deus* (1933), *Anastácio* (1936) e *Maria Cachucha* (1940).

tornando-se anos mais tarde o governante de uma ditadura combativa às ideias marxistas, não deixou de prestigiar as apresentações de *Deus lhe pague*.... De acordo com o ator, “[...] Getúlio de vez em quando mandava telefonar para o teatro: Diga que reserve lugar para mim, vou assistir *Deus lhe pague*. Ele viu *Deus lhe pague* umas dez vezes. Era um homem extraordinário, amigo de ir visitar, passar dias na sua fazenda. O Ademar era também amigo intimíssimo meu. Tinha época, quando eu vinha a S. Paulo, ele sempre ia jantar comigo. Eu morava aqui no Jardim América, então o Ademar ia pra lá e levava amigos, o chefe da Casa Militar, levava o Comandante da Região, levava uma porção de gente’.” (FERREIRA *apud* PRADO, 1960, p. 79)

1.2.1 *O neto de Deus*

Passados dois anos da estreia de *O bobo do rei*, Joracy Camargo pôs em cena, no palco do Teatro Boa Vista, em São Paulo, novamente pela companhia Procópio Ferreira, a obra *O neto de Deus*. Em 1942, o comediógrafo decidiu sair em turnê com a peça nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O livro é dedicado à filha mais velha, Haydée.

Nesta obra, composta por três atos e sete quadros, o cenário principal retoma o da peça anterior, porém a casa luxuosa não abriga mais membros da elite, alheios aos problemas /da sociedade, mas sim, um homem que, com as barbas e os cabelos grandes, se dedica aos estudos para salvar a humanidade.

Se a configuração da personagem no estilo mais caricato do pensador que renuncia à própria vida em nome de um ideal coletivo, nas outras obras, era personificada em um pobre, em *O neto de Deus*, o tipo do filósofo encarna em um homem rico.

O personagem apresentado a todo momento como Neto tem a formação de médico, apesar de não atuar na área. A intensa obsessão pelos estudos causa nos funcionários preocupação pela saúde deteriorada, pois não se alimentava e quando adormecia, exigia aos empregados que o acordassem, retornando às leituras.

Assim, o médico é chamado para examinar Neto, oportunidade em que os criados informam sobre os “objetos” e os métodos de pesquisa do patrão.

MARTA – Estuda também pessoas!

MÉDICO – Como?

MARTA – Às vezes, o Pedro tem que ir à rua buscar mendigos, malucos, vagabundos e até criminosos que saem da prisão.

PEDRO – Ficam aqui hospedados dias e dias, comendo do bom e do melhor, só para conversarem com ele!

MÉDICO – É extraordinário! Mas o que é que ele pretende conseguir com esses estudos?

PEDRO – Diz ele que pretende salvar a humanidade! (CAMARGO, 1945, p. 17).

O caráter messiânico e mistificador, presente de forma sutil nas características dos outros protagonistas nas demais obras do autor, aparece aqui de maneira enfática, tanto

que o próprio personagem se nomeia como o neto de Deus, filho de Jesus Cristo e, por isso, estaria disposto a sacrificar-se pelo bem da humanidade.

Neto profere um discurso acolhedor, generoso e benevolente para com os mais necessitados; em contrapartida, lança falas mordazes, sarcásticas e contundentes contra os representantes da classe privilegiada e os sujeitos que se encontram alienados diante dos problemas de uma sociedade desigual.

NETO – **(mais calmo)** Quem procura a felicidade de um só indivíduo, é inimigo dos outros! Ninguém vive isoladamente! Se você só é amigo de um, todos os outros serão seus inimigos.

PEDRO - Já sei, patrão. Mas os outros dormem.

NETO – Dormem os inconscientes! Dormem os que precisam de todos para viver, e repousam numa cama para dormir, sabendo que muitos outros não têm camas para repousar! (CAMARGO, 1945, p. 23). (Grifos do texto).

A filosofia de vida arraigada no princípio de bem-estar coletivo mostra-se presente no personagem desde a juventude, quando o pai – seguindo os preceitos do lucro individual - sugere ao filho ingressar na faculdade de Medicina.

NETO – [...] Meu pai, meu próprio pai, quando eu manifestei desejo de estudar engenharia, me disse: - ‘Não, meu filho; no Brasil, a medicina dá mais!’ – Nem ao menos teve a elegância de dizer que o Brasil precisa mais de médicos do que de engenheiros! (CAMARGO, 1945, p. 26-27)

Diferente das outras obras, a menção ao Brasil feita pelo personagem pobre expressa no discurso certo teor nacionalista. Deste modo, vemos o teatro tomando posição mais evidente no interesse de desenvolvimento da nação, observando as adversidades reais, sem se confortar em disparar críticas genéricas a quaisquer sociedades capitalistas.

Após o médico inteirar-se das peculiaridades do paciente, decide apresentá-lo aos companheiros de diferentes áreas do conhecimento. A partir deste encontro, o público terá a visão panorâmica da hierarquia social, contendo a classe média omissa e, por consequência, incentivadora da desigualdade, utilizando o status da formação acadêmica para ostentar superioridade perante os demais; a classe trabalhadora, simbolizada pelos empregados da casa; e os marginalizados, ilustrados nas figuras do louco (Lázaro), do criminoso (Cicatriz) e da pessoa em situação de rua (Maria Cachucha). Tendo em vista a organização meticulosa na elaboração das personagens, salta aos olhos o fato de o único representante da elite ser justamente o empenhado na revolução social.

Diante deste contexto, surgem os discursos elitistas, como se fosse oferecida ao público uma oportunidade para rever tais conceitos pré-estabelecidos sobre a desumanização sofrida por determinado estrato social.

NETO – (**sorrindo**) Este daqui é cicatriz. Célebre criminoso de morte. Matou para não morrer de fome. (**ao advogado**) Depois, os seus colegas descobriram que ele já tinha nascido criminoso. De quem era a culpa?

ADVOGADO – Dele!

NETO – Não. Dos pais dele. Mas ele foi condenado e os pais ficaram em liberdade, continuando a legar ao mundo outros criminosos. Aham que ele tem estigmas lombroseanos³. Mas antes dele matar, ninguém lhe descobriria esses estigmas. Quando pequeno, foi até prêmio de beleza e robustez, num concurso qualquer. Pelas fotografias que tenho, vê-se que era um rapaz simpático que ficou assim, mal encarado, carrancudo, e que arranhou essa cicatriz, que lhe valeu 30 dias de solitária, a pão e água. A sociedade prendeu-o para que se regenerasse, e ele saiu da prisão com vontade de matar toda a sociedade.

ADVOGADO – Sem razão

NETO – Talvez. Quando ele pediu um pão, para matar a fome, o padeiro recusou-o. Ele insistiu. O padeiro deu-lhe uma bofetada. Foi a causa do crime. Por que é que a sociedade, ao invés de só mandar construir presídios, não emprega parte do dinheiro em fábricas de pães para os que têm fome?

JULIA – Quem quer comer pão, deve trabalhar.

NETO – Onde? Se a sociedade está organizada nesse sentido, não deve faltar trabalho a ninguém. Onde está a autoridade de um código que considera crime a vadiagem, e hoje já não pode punir esses criminosos? Que é ser vadio?

JULIA – É não trabalhar.

NETO – Não. É não ter dinheiro. Conheço muitos filhos de milionários, que nunca trabalharam e nunca foram considerados vadios. (CAMARGO, 1945, p. 48 – 50). (Grifos do texto).

A perspicácia do texto evidencia-se ao explicitar o menosprezo que os indivíduos à margem da sociedade sofrem até mesmo por representantes da classe trabalhadora. Em geral, sendo vistos pelas classes mais elevadas como subcategoria de espécie humana, não evoluída, não civilizada, diferença justificada por uma perspectiva determinista da vida em sociedade.

MÉDICO – Essa gente vive aqui?

PEDRO – Há muitos meses, doutor. Há outros ainda, espalhados por aí.

MADALENA – E não há perigo de...?

PEDRO – Não. O patrão *domina-os* completamente. (CAMARGO, 1945, p. 41). (Grifos nossos).

³ Cesare Lombroso foi um criminalista italiano responsável por estudar as relações entre os delitos e a fisionomia dos delinquentes. Para ele, os traços físicos poderiam indicar qual crime o indivíduo tende a cometer, considerando determinados tipos de pessoas como criminosos por natureza.

Anteriormente já constatamos o caráter mais ousado deste texto, em comparação às obras primeiras, ao observar a menção do nome do país. Agora, veremos insinuações críticas sobre a política de Vargas. Ao discutir sobre os infelizes e a hipócrita caridade dos felizes – sempre sob perspectiva do poder financeiro –, o texto questionará as medidas tomadas pelo Governo, responsáveis pela manutenção das desigualdades, ainda maiores quando há o envolvimento de fatores econômicos.

MÉDICO – O senhor conseguiu transformar sua casa num verdadeiro Paraíso!

NETO – Com criminosos, dementes e mendigos! Assim pudesse eu transformar o mundo num Paraíso! E não será difícil. Que fiz eu? Dei de comer aos que tinham fome! E tudo consegui!

MADALENA - (**irônica**) O senhor seria capaz de transformar cinco pães e dois peixes em cinco mil pães e cinco mil peixes?

NETO – Hoje não é mais preciso reproduzir o milagre. *Bastará que não se queimem os produtos que fazem falta aos estômagos famintos!! [...]*.

ADVOGADO – O excesso de produção é prejudicial aos interesses dos países.

NETO – *Não há excesso de produção. O que há é apenas falta de humanidade e de inteligência... Os poderosos preferem morrer de fatura para que os humildes morram de fome!*

ADVOGADO – Os poderosos não morrerão nunca!

NETO – Morrerão os humildes... e os poderosos ficarão sozinhos no mundo, desapontados, com uma saudade imensa da massa de infelizes que lhes aumentava a riqueza [...]. (CAMARGO, 1945, p. 68-70). (*Grifos nossos*).

A Quebra da Bolsa de Nova Iorque (1929) trouxe catastróficos impactos econômicos para o Brasil. No ano de 1931, sem os países terem dinheiro para comprar os grãos de café, as exportações decaíram e, mesmo com a capacidade do país de prover o produto para toda parte do mundo, não sendo solicitada, milhões de sacas foram incineradas na tentativa de diminuir a oferta, salvando a economia e a elite cafeeira.

Outra temática recorrente nas comédias de Joracy Camargo é a representação e as funções de cada gênero (masculino e feminino) na sociedade. Neste caso, Madalena porta os adjetivos, informados pela didascália, de “linda mulher e independente” (CAMARGO, 1937, p. 39), podendo esta última característica relacionar-se às pautas progressistas por conquistas da liberdade social e dos direitos civis às mulheres. Vale lembrar que nesta época o movimento sufragista cobrava do Estado o direito do voto feminino, só obtido em 1932, pelo primeiro Código Eleitoral Brasileiro.

Tento em vista o avanço do movimento feminista no país, a jovem carrega a personificação desta ideologia, sendo expressa de maneira assertiva e provocativa, como na afirmação “Os homens não servem para mais nada. ” (CAMARGO, 1945, p. 42-43).

O modo em que as falas, entendidas como feministas, são construídas, se afasta das estratégias utilizadas na abordagem do pensamento marxista. Logo, ao passo que a obra busca orientar o público a repensar o sistema social e econômico pelo viés anticapitalista, os ideais feministas sofrem deslegitimação⁴.

MADALENA – A mulher não é gente?

NETO – Gente é homem. Mulher não é gente.

MADALENA – É bicho?

NETO – Não. Complemento do homem. Homem e mulher formam uma entidade só. Quando estou diante de uma mulher, sinto-me completo, e não tenho a sensação da companhia. (CAMARGO, 1945, p. 76-77).

A junção entre a ideologia patriarcal e a doutrina cristã são os pilares dos argumentos utilizados para reforçar o conceito da mulher como complementar – nunca autônoma – diante do homem. Tal hipótese se confirma, após a paixão avassaladora de Madalena para com Neto, resultando no longo beijo - polêmico e atrativo – dado entre o casal.

O pano de fundo cristão presente no discurso messiânico de Neto e nos nomes das personagens também pode auxiliar na leitura intertextual da obra, afinal, Maria Madalena, conhecida pelo senso comum por ser a ex-prostituta liberta de sete demônios por Jesus, arrepende-se dos pecados cometidos e segue virtuosamente os caminhos pregados pelo Messias.

Já em *O neto de Deus*, Madalena demonstra o abandono aos ideais emancipatórios do gênero feminino no momento em que surge exercendo tarefas domésticas na casa de Neto e acolhendo os hóspedes sob ares maternas. A personagem despenca da posição de independência para encaixar-se no rígido perfil conservador da dona de casa.

Assemelhando-se o contexto de *O bobo do rei* com a intensidade do discurso crítico de *Deus lhe pague...*, a peça *O neto de Deus* ousa na abordagem dos problemas da desigualdade social, além de expor os preconceitos de classe. Entretanto, permanece conservadora em relação às causas feministas.

⁴ De acordo com a pesquisa de Adriano Ferreira, a crítica da época indicava que a peça *O Sol e a Lua* (1931), também de Joracy Camargo, tratava sobre um “problema feminista” (JC apud FERREIRA, 2010, p. 265 – 266), em que uma jovem, após resolver morar sozinha, descobre pela presença do rapaz a quem aluga um dos quartos o poder do trabalho e da proteção de que ela precisa.

1.2.2 *Anastácio*

Entre a peça comentada há pouco e a da qual trataremos neste tópico, Joracy pôs no papel e nos palcos a obra *Marabá*⁵. A importância desta peça, encenada em 1934, está na inovação estética e no conteúdo eminentemente mais crítico. Segundo o pesquisador Adriano Ferreira, o novo trabalho de Joracy reuniu, além dos atores da companhia, mais 50 figurantes, incluindo a participação de “Hugo Adami e Jayme Silva (cenografia), Rodolph Michel (‘eletricidade’), Antonio de Barros (figurinos); prof. Moscarino e tio Faustino (coros e danças)” (FERREIRA, 2010, p. 122).

No estilo joracyano já conhecido, a trama inicia pela decisão de milionários em se mudarem para o meio da selva, em proximidade às tribos indígenas. Contudo, a relação se torna tensa quando são presos pelos povos da mata. Depois de libertos por um explorador, os milionários, que haviam assumido nova personalidade, recebem armas para escravizar e explorar o trabalho dos indígenas. Entretanto, um dos membros da elite não aceita e resolve distribuir as riquezas.

Desafiando a cada obra os limites da censura, *Marabá* representa no segundo quadro uma agitada revolução social (FERREIRA, 2010, p. 77). Após alguns dias, a peça foi retirada de cartaz. De acordo com Ferreira, o dono da companhia, Procópio Ferreira, afirmou que os cortes impostos pelo Governo em partes fundamentais da obra e também devido ao público não estar preparado para algumas discussões, foram os fatores preponderantes para interromper as apresentações (FERREIRA, 2010, p. 77). *Deus lhe pague...* foi posta no lugar.

Após o desgaste entre os artistas e os censores, Joracy Camargo escreve *Anastácio*, sendo a primeira apresentação ocorrida no Teatro Boa Vista, em São Paulo, no ano de 1936, ainda sob comando da companhia teatral Procópio Ferreira. Alcançando o marco de 120 apresentações somente no teatro em que ocorreu a estreia, a crítica do *Jornal do Commercio* descreve aplausos caloroso para Procópio e Joracy, nas dependências do Regina (*apud* FERREIRA, 2010, p. 327).

A peça, dividida em três atos e seis quadros, se passa no Rio de Janeiro daquele período e começa mostrando o fim da vida de João, imigrante vindo ao país no término do século XIX. Apesar das dificuldades e com auxílio do amigo Custódio, funda um banco, o qual lhe rende tantos lucros que passa a ter o título de milionário.

⁵Apesar de a obra destacar-se naquele período, não encontramos até o momento nenhum exemplar disponível em sebos virtuais. Por isso, as considerações serão feitas graças ao estudo acadêmico de Ferreira.

Recorrente nos textos do autor, a figura do membro da elite consciente e disposto a abandonar os privilégios em troca da sociedade igualitária volta no discurso de João – e posteriormente, no de seu filho. A amizade dele com Custódio destaca a diferença de pensamentos das elites sobre a desigualdade social.

CUSTODIO – Mas isso não é possível. Há de haver, eternamente pobres e ricos.

JOÃO – Pobres, sim. Mas não devia haver miseráveis. Os miseráveis causam ao mundo um grande mal-estar. Juro que me sinto culpado de tudo o que lhes sucede. E entretanto, você sabe, não tenho nenhuma culpa.

CUSTODIO – Descanse seu espírito, João. Você cumpriu o seu dever e não lhe compete pensar na reforma do mundo. (CAMARGO, s/d, p. 33).

Depois da morte de João, ocorreu aquilo que tanto causou temor no falecido. Na tentativa de ajudar os mais necessitados, o herdeiro Fernando diminui as taxas e não aumenta os juros do banco, causando a falência da empresa. A partir deste momento, veremos a degradação do jovem que despencará do topo da luxuosa pirâmide social até a mais decaída base.

Tendo em vista a iminência da pobreza, o texto nos permitirá observar dois modelos de mulheres, de acordo com os dúbios conceitos de moralidade do patriarcalismo. Em um primeiro momento vemos a reação de Marianna, a esposa do protagonista, ao ser informada da situação financeira do marido e qual a solução pretendida por ele para saírem honrados do entrave.

FERNANDO – Evitar o escândalo e salvar nossa reputação.

MARIANNA – Como?

FERNANDO – Despojando-nos de todos os nossos haveres para diminuir a extensão dos prejuízos que causarei aos meus clientes.

MARIANNA – E é a isso que você chama salvar a nossa reputação?

FERNANDO – Tanto quanto possível.

MARIANNA – Reduzindo-nos à miséria?

FERNANDO – Até que possamos, com sacrifícios, reconstruir nossa vida.

MARIANNA – Ingênuo! Não há reputação que resista à miséria! Nem estamos em época de sacrifícios para reconstruir a vida. (desesperada) – Maldita a hora em que me casei com você!

FERNANDO – Oh!

MARIANNA – E vá uma pobre moça confiar num milionário!

FERNANDO – Você não disse que não era do milionário que gostava?

MARIANNA – Sim, disse! E haverá alguma mulher que dissesse o contrário na mesma situação?

FERNANDO – Era o que me diziam os amigos, mas eu preferi acreditar em ti.

MARIANNA – Ingênuo!

FERNANDO – Não era, então, de mim, que você gostava?

MARIANNA – Isso não é pergunta que se faça. E chega! Que vergonha! Que dirão minhas amigas? Como vão rir de mim antigas colegas, que eram pobres como eu e que continuaram pobres, mas que não tiveram a desgraça de casar com um [...]. (CAMARGO, s/d, p. 61-62)

Interessada somente na maneira em que se manterá no convívio da alta sociedade, Marianna representa a mulher ambiciosa, traiçoeira, fútil e não solidária ao esposo. Construindo um perfil oposto, Paula, irmã de Fernando, se mostra, além de solidária, obediente aos caminhos aconselhados pelo irmão; afinal, mesmo enfrentando a fúria de Azevedo, por causa da falência - com quem casou no regime de comunhão de bens - continua preservando o matrimônio.

PAULA – Será possível evitar a ruína?

FERNANDO - Não é a ruína que eu quero evitar. Minha felicidade não estava na herança de papai. Nunca tive a menor emoção, diante do dinheiro que ele nos deixou. Precisamos encontrar um meio de evitar a nossa infelicidade conjugal. Você precisa continuar ao lado de seu marido. E eu pretendo de Marianna ao meu lado. (conferir trecho original) (CAMARGO, s/d, p. 70)

Os irmãos, em seguida, refletem se foram realmente felizes em seus casamentos e qual a influência do dinheiro para a crise na relação. Enquanto Paula afirma ter sido infeliz, pois entendeu que o casamento só se constituiu por causa da fortuna, Fernando se diz feliz, pois ainda tem esperança de reatar o matrimônio.

Por ser uma tragicomédia – classificação feita pelo próprio autor -, a peça não apresenta constantemente o tom cômico tão recorrente nas obras anteriores. A derrocada do protagonista é carregada de tristeza, traição, lamento, porém, Fernando nunca perde a esperança e a capacidade de ressignificar as situações mais difíceis.

No segundo ato, a decadência apresenta-se já no cenário: o quarto pobre, onde o ex-milionário está hospedado; contudo, este lugar será passageiro, pois a mando da Justiça, a prisão preventiva de Fernando foi decretada. A degradação social a qual Fernando sofre também é representada espacialmente pelos cenários. O primeiro, a casa grande e luxuosa; no segundo, um quarto pobre; e, enfim, o terceiro, o interior de um presídio, lotado de apenados.

Neste ambiente de controle total do Estado, há casos comprovados de detenções injustas, comentadas pelos demais prisioneiros e pelo próprio chefe da guarda. Considerando o contexto histórico, não podemos esquecer as prisões políticas que

aconteciam naquele período Pré-Estado Novo. Inclusive, um dos casos mais conhecidos é o do escritor Graciliano Ramos, detido naquele ano de 1936, e o da escritora Rachel de Queiroz, no seguinte.

Por fim, após a saída da reclusão, Fernando não consegue ascender na sociedade. Tendo perdido o emprego de pianista em um bar, por causa da modernização e do baixo custo de substituí-lo por um rádio, agora aparenta ter um aspecto miserável. Apesar do fim trágico, o término da obra se constrói em tom mais cômico, dando certa leveza à cena.

Agora, sem o pai, a fortuna e a esposa, contando apenas com a fiel irmã, Fernando já não pode se considerar como sendo aquele mesmo homem que um dia foi. A falência, a pobreza, a cadeia e a miséria fizeram com que a identidade dele fosse progressivamente esfacelada, resultando em uma nova personalidade. Fernando passa a ser Anastácio.

FERNANDO – Aos poucos fui deixando de ser quem era... senti que o meu nome ia também desaparecendo, sílaba por sílaba, como as coisas que eu ia perdendo... Fernando era um nome incompatível com a minha miséria. Já não ficava bem. Antes que me chamassem o pobre Fernando, resolvi ser Anastácio. João Ninguém pode usar colarinho e gravata e, si quiser, ingressará na política. Anastácio é o homem que perdeu tudo, até o próprio (*sic*) nome. Ninguém se compadecerá de um homem que já é Anastácio. A quem me perguntar quem sou, eu direi: sou o Anastácio. ‘Quem é você?’ O Anastácio. E não terei o trabalho de explicar o resto... [...]. O Anastácio pode ser preso! O Anastácio pode ser enxovalhado! O Anastácio pode ser injustiçado! O Anastácio tem o seu destino! O destino do seu nome que, depois de tudo, será sempre o mesmo: o Anastácio! Sou o Anastácio! O que perdeu quase tudo! Mas não perdeu tudo! Perdi agora a liberdade! Perdi, talvez, os últimos amigos! Posso, até, ter perdido o juízo! Mas não perdi a fé! Não perdi a fé! [...]. (CAMARGO, s/d, p. 177 - 180).

Anastácio, ao contar a trajetória degradante de Fernando, demonstra as consequências de não seguir as regras de acúmulo de bens no sistema capitalista. Contudo, o protagonista concentra suas esperanças nas palavras de Cristo.

1.2.3 *Maria Cachucha*

Finalizando este percurso pelas obras do filão do mendigo-filosofante, a peça *Maria Cachucha*, apresentada inauguralmente no Teatro Serrador, no Rio de Janeiro, em 1º de março de 1940, pela companhia Procópio Ferreira, teve também grande repercussão, sendo encenada 205 vezes consecutivas.

Dividida em três atos e seis quadros, a obra relembra o enredo de *O bobo do rei*, ao apresentar os membros da elite explorando pessoas marginalizadas para entretê-las

com supostas apresentações de humor. Contudo, diferente do que foi visto até aqui, o protagonismo não está em um personagem masculino, mas sim, na figura feminina, representada por Maria Cachucha, a qual serviu de coadjuvante na obra *O neto de Deus*.

Maria segue com o estilo espalhafatoso e deslumbrado, caracterizado na apresentação das personagens de “tipo popular”. A crítica da época, publicada pelo *Jornal do Commercio* (RJ), descreve a figura de Cachucha:

toilette surrada e espaventosa: vestido cheio de tufos, chapéu carregado de plumas. É quase demente absoluta. Sofre do delírio de grandeza, ao qual, como frequentemente sucede, se alia o da perseguição. E ali onde a veem, envelhecida, surrada por todos os contratemplos, mortificada pela mais cruel miséria, ama dois homens e é por eles amada. (L. *apud* FERREIRA, 2010, p. 374)

Ambientado em um cenário luxuoso, o médico psiquiatra Armando anuncia aos colegas que, na intenção de animar as reuniões entre os amigos, decidiu convidar Maria Cachucha, uma mulher em situação de rua e com problemas psicológicos. O grupo combina a maneira com que devem tratar a senhora, que é descrita com traços animalescos. O figurino, como visto acima, reforça o aspecto miserável e alucinado da personagem, que viveu um passado abastado, e, em meio à loucura, demonstra ter lapsos de lucidez. Em comparação à Maria Cachucha da peça de 1933, a desta obra, por ser o foco central, se apresenta de maneira mais reflexiva, apesar do jeito frequentemente abobado.

FABIANA – A senhorita quer dizer que o coração não envelhece...

MARIA – Não. O coração envelhece. O que não envelhece é a imaginação. Uma mulher que não teve o destino igual ao das outras, e que não cumpriu ainda a mesma missão reservada à maioria, morrerá esperando pela realidade que lhe foi prometida, que a solteirona vive sonhando... e em sonho só envelhecem os jovens, longe da realidade da velhice... A solteirona nem tem elementos para sentir-se velha... Se o faz, é por falsa renúncia... para não parecer ridícula... (CAMARGO, 1974, p. 14)

Apesar da pecha de “solteirona”, Maria afirma ter dois namorados: o solitário milionário de cinquenta e oito anos, Gustavo Lencastre, e Francisco de Assis – um mendigo da mesma idade de Cachucha e do rival.

Maria – Um velho mendigo, o Francisco de Assis. E um milionário!

Paulo – Um milionário?!

Maria – (*Que deixa de sorrir por um momento*) – Um velho milionário, que me considera louca e que, por isso mesmo, explora a minha bondade, acolhendo-me uma vez por ano em sua casa de campo, por caridade... por falsa caridade, porque a verdadeira caridade sou eu quem a pratica, indo até lá!

Fabiana – Para quê?

Maria – Para dar-lhe a ilusão de uma mocidade que ele não se conforma de haver perdido! (CAMARGO, 1974, p. 16. Grifos do texto).

As obras de Joracy Camargo explicitam a dependência da classe dominante para com os miseráveis, mostrando outra perspectiva para além da inquestionável superioridade financeira. Nestas peças, a relação de classes funciona como a gangorra, em um momento a elite está por cima, porém depende da classe oprimida para o jogo continuar; desta forma, mesmo estando abaixo, os miseráveis são fundamentais para a funcionalidade do sistema e, portanto, quando são requisitados, ocupam simbolicamente o lugar de cima, pondo os milionários no nível abaixo.

Além do mais, se os miseráveis são vistos negativamente no primeiro momento, depois de alguns instantes já estão agraciados pela simpatia da classe dominante, construindo entre os extremos das classes sociais uma linha tênue que liga dominante e dominado.

Após desencontros entre os pretendentes de Cachucha, Francisco explicita a dualidade identitária da amada – também evidente nos demais protagonistas do filão: Aristides/Pinguim, em *O bobo do rei*; Juca/Mendigo, em *Deus lhe pague...*; Neto, em *O neto de Deus*, que apesar de ter somente uma identificação, joga com os sentidos da palavra, podendo ser um sobrenome ou designação parental.

FRANCISCO – Porque não é com Maria que ele vai se casar.

FABIANA – Com quem é, então?

FRANCISCO – Com a Cachucha! A Maria será sempre minha; a Cachucha é que será dele!

ARMANDO – Pois eu pensei que fosse, justamente, o contrário...

FRANCISCO – Não! Maria é a mulher normal, que ficou na miséria. Cachucha não é mulher: é um delírio! A mulher prefere sempre, como todas, um amor verdadeiro; o delírio de grandeza é mania, mas não lhe conquista, o outro, aquele que lhe satisfaz a mania, mas não lhe conquista os sentimentos! [...] (CAMARGO, 1974, p. 43-44)

O confronto de ideias entre o mendigo e o milionário confirma a superioridade intelectual de Francisco, que possui melhor oratória e mais profunda reflexão do que a própria protagonista, se encaixando no perfil de mendigo-filósofo ainda que sendo coadjuvante. Provavelmente o gênero da personagem explique tal desvio de padrão.

A obra em si “tira todo o partido da extrema familiaridade que o filão do mendigo filosofante já conquistara junto às plateias e aos leitores das sucessivas edições da peça *Deus lhe Pague*” (WERNECK, 2012, p. 420). Tendo uma mulher no protagonismo,

Maria Cachucha tem maior interesse no desenlace do conflito de quem será o pretendente escolhido – temática muito presente nas comédias de costumes do século XIX - do que nas veementes críticas sociais.

Por fim, Cachucha prefere fugir a decidir entre um dos namorados. Apesar das obras de Joracy Camargo normalmente angariarem reconhecimento e sucesso de público e crítica no período, este texto obteve êxito graças à atuação de Procópio Ferreira, como afirma a crítica do *Jornal do Commercio*

A verve do Sr. Joracy Camargo teve ainda uma vez a completá-la e, a bem dizer, colaborando com ela, o Sr. Procópio. Este comediante que progride sempre, possui, cada vez mais acentuadamente o privilégio de valorizar a frase, já lhe dando o máximo de relevo e de colorido, já a completando ou lhe emprestando coisas que nela indubitavelmente não estavam. Maria Cachucha agradeceu francamente; mas é de pura justiça, parece-nos, reconhecer ao Sr. Procópio larga parte desse triunfo. (L. apud FERREIRA, 2010, p. 376)

Considerando a representação da pobreza nas obras do comediógrafo carioca, a teórica Maria Helena Werneck entende como falhas no texto as reações destes sujeitos imersos em situações de vulnerabilidade social. Para a estudiosa, o autor

fica longe da reflexão sobre o elemento trágico, organicamente entranhado no perfil das personagens que rumam em direção ao abismo. Também está longe de adotar a contrapontística, dramaticamente rentável entre leviandade ingênua e perversidade bem urdida. O mal ronda as personagens, mas todos parecem imunes à sua força. Desfilam paródias de andrajos em figurinos bem talhados, como no filão do mendigo filosofante; bonecos humanos deixam-se arrastar apoteoticamente para fora do palco, como a personagem Fernando em *Anastácio*, ou são irremediavelmente regidas pelo jogo de entra e sai de figuras no prosclênio. O sofrimento tormentoso nunca espregueja verdadeiramente o irremediável. A força do mal não atinge as personagens porque elas se estabelecem no centro da cena, como se, nesse lugar, a aura de proteção contra um embate mais duro de sentimentos e ideais contraditórias fosse vedada. Essa aura de proteção concede ao ator um lugar paradoxal – é o centro hegemônico da exposição teatral e, ao mesmo tempo, um exilado de certa humanidade ficcional, mais dura, mais complexa. (WERNECK, 2013. Pág. 424 - 425).

Realizado o breve trajeto pelas peças teatrais do filão de Joracy Camargo, percebemos de maneira mais detalhada as temáticas, traços do estilo e estratégias dramatúrgicas utilizadas ao longo da década de 30, a fim de apontar as desigualdades sociais crescentes no país que começava a modernizar-se, transformando as cidades em grandes metrópoles, comportando os importantes milionários e isolando os essenciais miseráveis.

Nos dias atuais, a escassez de novas edições (e mesmo de montagens) das obras de Joracy oferece ao pesquisador uma dificuldade em encontrar todos os títulos da bibliografia, estando disponíveis apenas algumas das peças mais conhecidas.

1.3 O burguês avesso à burguesia: Oswald de Andrade

Durante a vida, Oswald de Andrade ganhou fama de polêmico e extravagante. Inquieto com as normas e valores tradicionais tanto na arte como nos costumes, viveu intensamente movido por suas causas. Os frutos dos trabalhos de Oswald estão na transformação da literatura nacional, ocorrida a partir da Semana de Arte Moderna (1922), a qual propagou a necessidade de maior liberdade aos artistas e a ruptura com as rígidas formas das belas artes brasileiras.

Informações sobre a trajetória do modernista podem ser encontradas na obra *Um homem sem profissão: sob às ordens da mamãe* (1954), livro escrito pelo próprio Oswald, motivado pelo amigo e crítico literário Antonio Candido. O texto iniciaria um projeto que teria mais quatro livros, todos seguindo o título do primeiro, mas tendo como subtítulo, respectivamente, “*O Salão e a selva* (sobre o Modernismo no Brasil), *O solo das catacumbas* (análise das lutas políticas) e o último, *Para lá do trapézio sem rede*, ele esclarece, ‘condensará toda a minha dura vida de homem transigente’.” (FONSECA, 1990, p. 271).

As recordações da infância do escritor e dos contatos iniciais com a escrita, sendo nas elogiosas redações do colégio ou nas críticas políticas em *O Pirralho*, estão presentes nesta obra que abre o projeto inconcluso. Já em *Oswald de Andrade: biografia* (1990), de Maria Augusta Fonseca, a autora traça detalhadamente desde os principais acontecimentos até as curiosidades banais, explicitando os pontos exemplares e os contestáveis na trajetória de Oswald.

Vindo de berço nobre, filho de pais envolvidos em empreendimentos imobiliários, logo na transição do século XIX para o XX, José Oswald de Sousa Andrade nasceu em 1890, em São Paulo, período em que a cidade ainda não apresentava indícios da grandiosidade que iria atingir ao longo daqueles anos.

Usufruindo das vantagens que a renda familiar pode propiciar, Oswald entende ser viável a possibilidade de construir uma carreira literária, hipótese incentivada pelo professor Gervásio Araújo

Ele declarava, mostrando as minhas composições, que eu possuía uma decidida vocação literária e que, como escritor, saberia honrar meu país. Tomado de estímulo, ampliei minha intimidade com o professor, que me aconselhou logo

a ler ‘Os Miseráveis’, de Victor Hugo. [...] Enveredei por tragédias gregas, peças de Shakespeare e Maeterlinck. Foi aí que conheci, menino de loja, vivo, moreno, de negros cabelos, meu amigo e editor José Olympio. (ANDRADE, 1990, p. 56)

Depois de formado pelo tradicional Colégio São Bento, conseguiu emprego, por indicação do pai, na redação do *Diário Popular*. O gosto pelo humor, característica norteadora das obras oswaldianas, já aparece nos primeiros artigos publicados no periódico, acerca da viagem do presidente Afonso Pena, recebendo o título de *Penando*. Além disso, foi responsável por desenvolver críticas teatrais, na coluna denominada *Teatro e Salões*.

No mesmo ano, ingressa no curso de Direito, por orientação da mãe, mas não esconde a decepção ao se deparar com o trote promovido pelos veteranos. Tal desconforto iria suceder até anos mais tarde, quando Oswald tece duras críticas à Faculdade de Direito e aos estudantes, culminando em ataques físicos dos acadêmicos contra o jornal do qual o escritor era proprietário.

Amparado financeiramente pelo pai, Oswald inaugura a própria revista sob o título de *O Pirralho*. Apresentando tom satírico, as publicações traziam informações e opiniões sobre os acontecimentos políticos. Em 1912, o autor se afasta da direção do periódico para partir rumo à Europa.

Ainda sem o engajamento político necessário para perceber as desigualdades promovidas pelo sistema da sociedade capitalista, o jornalista não se atenta à pobreza das ruas europeias. No entanto, a viagem intercontinental foi fundamental para Oswald conhecer a efervescência cultural ocorrida naqueles países e comparar com o estilo parnasiano, modelo de qualidade artística no Brasil.

Os valores estáveis da mais atrasada literatura do mundo impediam qualquer renovação. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. Houvera um surto de Simbolismo com Cruz e Sousa e Alphonsus de Guimaraens mas a literatura oficial abafava tudo. Bilac e Coelho Neto, Coelho Neto e Bilac. (ANDRADE, 1990, p. 84)

Contudo, nas últimas semanas de passeio, a mãe do escritor tem piora na frágil saúde e falece a poucos dias da volta do filho tão amado. Tal fato abalou as bases religiosas do rigoroso ensinamento católico, que teve durante a infância. Consternado, decide retomar os estudos acadêmicos em homenagem à memória da mãe, oportunidade em que, enquanto orador, atacou o bolchevismo (FONSECA, 1990, p. 93).

Da viagem ao estrangeiro, Oswald trouxe o estímulo de transformação da literatura nacional, inspirado nas vanguardas com as quais teve contato, em especial o *Manifesto Futurista*, de Felippo Tomaso Marinetti. Em 1917, após ir a uma festa no Conservatório Dramático e Musical, conhece Mário de Andrade, ouvindo o discurso do rapaz “alto, mulato, de dentuça aberta e de óculos” (ANDRADE, 1990, p.109) que o encantou a ponto de publicá-lo no *Jornal do Commercio*. Deu-se início a amizade com Mário de Andrade, que daria forma ao novo movimento artístico do país.

Logo depois deste encontro, a pintora Anita Malfatti, ao retornar dos Estados Unidos, expõe suas obras embasadas pelas teorias e formas do expressionismo e do cubismo, outras vertentes que compunham as vanguardas modernistas estrangeiras. O resultado desta exposição foi o artigo “Paranoia ou Mistificação”, da autoria de Monteiro Lobato, em que o renomado escritor coloca em dúvida o talento da artista iniciante. Após a confusão, Oswald, para apoiar Malfatti dos ataques, escreve um artigo no *Jornal do Commercio* defendendo o estilo inovador das obras da pintora.

Dado este desentendimento entre qual seria a arte adequada a ser produzida no Brasil, Tarsila do Amaral, a convite de Anita Malfatti, compõe o grupo dos modernistas já integrado por Oswald, Mário e Menotti del Picchia; forma-se, assim, o célebre Grupo dos Cinco. No decorrer da década de 1920, o modernista será importante agitador cultural, propondo novas maneiras de entender a arte, mais especificamente, a literatura.

Já nos anos de 1930, profundamente afetado pela Crise de 29, Oswald de Andrade engaja-se politicamente no movimento comunista, utilizando as obras como instrumentos de militância. Desse modo, surge o Oswald dramaturgo, que já havia escrito duas desprezíveis peças em francês, com apoio de Guilherme de Almeida, intituladas *Mon Couer Balance* e *Leur Âme*.

As teses marxistas, assim como a própria Revolução Russa (1917), despertaram em Oswald a esperança na transformação social e econômica para uma sociedade igualitária, na qual todos os cidadãos teriam acesso aos direitos fundamentais para ter vida digna.

Para tanto, entendia a necessidade de propagar tais ideais políticos, e utiliza a potencialidade comunicativa do teatro como um veículo para a transmissão das pautas importantes do movimento. Dentre as obras de maior engajamento estão *O Homem e o*

Cavalo e O Rei da Vela, sendo que esta será abordada de maneira mais detida em momento oportuno.

A filiação ao Partido Comunista ocorreu, em 1931, após encontro com o exilado político Luís Carlos Prestes, em Montevideu (FONSECA, 1990, p. 197). Em seguida, acontece a fundação do *O Homem do Povo*, em parceria com a escritora – e esposa – Patrícia Galvão, mais conhecida por Pagú. O semanário teve apenas oito edições e discutia os problemas inerentes à classe proletária, além de satirizar as figuras da elite.

Este posicionamento explícito durante a Era Vargas acarretou para Oswald perseguição política. Maria Augusta Fonseca resgata o fichário policial, datado de 1935, no qual pode ser averiguada a identidade do autor e uma sintética descrição.

70 – Oswald de Andrade. Brasileiro. Advogado. Em liberdade. Prontuário desde 17.3.1935.

Um dos brasileiros mais obcecados pelo credo vermelho, para onde arrastava moças ainda estudantes, apesar de possuir recursos financeiros vastos. (BRITO *apud* FONSECA, 1990, p. 213)

Unido a outros intelectuais, como Aníbal Machado, Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade, a Associação Brasileira de Escritores posiciona-se contrária à ditadura do Estado Novo (FONSECA, 1990, p. 245), iniciada formalmente em 1937 e encerrada em 1945, com forte ambiente policialesco. O rompimento com o Partido Comunista Brasileiro acontece em 1945, após discordância das orientações da organização.

Consumado o desligamento do partido, mas sem deixar de ser um homem de esquerda, Oswald de Andrade volta-se para os estudos, na tentativa de elaborar obras de maior seriedade. Distanciando-se do tom satírico e debochado, a produção de *Marco Zero* deveria ser destaque pela inovação em relação a toda a carreira do escritor, porém não obteve êxito dentre o círculo dos críticos, nem para o amigo de longa data, Antonio Candido.

No início dos anos de 1950, desenvolve uma teoria sobre a “crise da filosofia ligada ao patriarcalismo, que foi para ele a praga da história do Ocidente. Matriarcado redentor, utopia, messianismo eram os pontos principais da sua reflexão” (CANDIDO, 2004, p. 45). Além do mais, candidata-se ao cargo de Deputado Federal, contudo não consegue ser eleito.

No fim da vida, o modernista demonstra pelos relatos certa melancolia advinda da saúde frágil e pelas obras de arte que terão de ser vendidas para tentar livrar-se das dívidas acumuladas.

Estou atacado duma asma cardíaca produzida por insuficiência, e o dr. Emílio Mattar procura me tirar do caixão, com injeções de Cardiovitól que o farmacêutico da vizinhança, seu Nenê, vem aplicar todas as noites, na veia. Fito nas paredes do *living* espaçoso as minhas altivas bandeiras. São os quadros, as obras-primas da pintura moderna de que breve vou me desfazer. São os estandartes levantados na guerra que foi a minha vida. (ANDRADE, 1990, p. 20-21)

Oswald de Andrade morreu aos sessenta e quatro anos, em 1954. De uma vida cercada de luxo, declarou falência e trabalhou até a morte para tentar manter a família. Conforme conta Rudá de Andrade (2004), filho do escritor, a grande mágoa do modernista concentrava-se na falta de reconhecimento que teve, em relação às profundas contribuições para a literatura nacional.

Apesar do breve ostracismo do autor, anos mais tarde, nas décadas de 1960 e 70, as obras oswaldianas voltaram ao centro da efervescência artística e da discussão política, devido à montagem de *O rei da vela*, pelo Teatro Oficina, sendo até hoje imprescindível para quem queira conhecer a história do Brasil.

1.3.1 A sátira, a paródia, a piada: as armas das obras oswaldianas

Há dificuldade em traçar um perfil coerente pela biografia de Oswald de Andrade: o burguês herdeiro de grande fortuna torna-se adepto dos movimentos revolucionários contrários à burguesia; nos estudos filosóficos, defende a destruição do patriarcado para a construção do matriarcado, porém não consolida as relações matrimônias, rompendo-as sempre devido ao interesse em outra mulher ou devido a casos extraconjugais.

A dualidade e a inquietação de Oswald na vida também podem ser observadas nas obras do autor. Ao longo dos anos de carreira, o modernista aventurou-se em quase todos os gêneros literários, sendo conhecido pela crítica ácida e inovações estéticas. Os poemas, romances e textos dramatúrgicos oswaldianos convidam os leitores a se surpreenderem, exibindo o característico tom irônico e pondo em xeque os conceitos do que é arte.

Antes de iniciar a produção das mais conhecidas obras, o autor já trabalhava com as letras nas redações dos jornais, como o *Diário Popular* e *O Pirralho*, sendo este o periódico próprio de Oswald. Após retorno da Europa, onde pôde ter contato com a

agitação artística que estava ocorrendo, o modernista decide escrever um poema livre, chamado *O último passeio de um tuberculoso, pela cidade, de bonde* (ANDRADE, 1990, p. 85). Contudo, ao ver o resultado da obra, decide pelo descarte.

O trabalho seguinte de Oswald foi na dramaturgia, área na qual já trabalhava quando escrevia críticas para os jornais sobre as peças em cartaz. Junto do poeta Guilherme de Almeida, publicou as peças *Mon Coeur Balance* e *Leur Âme*. Escritas em francês, visavam ao habitual público do teatro, apesar de abordar uma temática não recorrente. No livro de memórias, o autor problematizará o processo de criação destas primeiras peças, dando destaque à construção da personagem feminina.

Vazei, como já disse, minha desgraçada experiência amorosa nas duas peças que escrevi em francês com Guilherme de Almeida. Refletem elas a descoberta da mulher, verídica no seu sexo e no seu destino. Foi a descoberta das vacilações naturais de Landa, aumentada pelos meus preconceitos e pela minha formação patriarcal. (ANDRADE, 1990, p. 100)

No decorrer da década de 1920, Oswald procurou transformar as artes nacionais junto a outros artistas. Os membros do grupo autodenominavam-se “modernistas” e buscavam nas inovações técnicas europeias as inspirações para transgredir as rígidas regras impostas nas obras dos renomados poetas parnasianos.

O romance *Os condenados* – primeiro da “Trilogia do exílio” – traz aspectos dissonantes e elementos biográficos, assim como apontou Fonseca, também se referindo à descontinuidade narrativa, empregando

a linguagem ágil da rua e cose em flagrantes dramáticos o mundo da prostituição, do amor, o suicida. Dissolve na ficção motivos autobiográficos, lances de seu infortúnio amoroso com Deisi. A personagem Alma e Miss Cíclone têm traços comuns no conflito e no destino dilacerado. A obra de estréia, ainda que frágil, traz novidades. Arrisca um procedimento novo, inscrevendo e inaugurando a técnica de composição em quadros sintéticos e a montagem descontínua. Quer traduzir seu pensamento de vanguarda. (FONSECA, 1990, p. 113).

A partir de então, os demais romances de Oswald continuaram causando nos especialistas a sensação de estar na presença de textos que superavam o conservadorismo literário daquele tempo. O professor e crítico Antonio Candido, por exemplo, considerou o rompimento da tradição realista promovido nas obras – além da citada anteriormente - *A estrela do absinto* (1927) e *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) - pelos blocos curtos e as frases simples justapostas de forma descontínua (CANDIDO, 2004, p. 52).

Dado este processo de ousado experimentalismo, Oswald chega ao ápice em *Serafim Ponte Grande* (1933), apresentando a figura anti-heróica do protagonista. Além disso, a estética do gênero romance sofre intervenções de outros gêneros literários, proporcionando um resultado final difícil de classificar dentro dos moldes daquele tempo.

Apesar do tom sarcástico ser utilizado de maneira basilar na obra, a vantagem de Oswald está na junção entre o sarcasmo e a poesia, propiciando no texto a expressividade máxima (CANDIDO, 2004, p. 60). Logo no prefácio “Objeto e fim da presente obra”⁶, o leitor se depara com duras provocações em relação ao conceito de arte e às motivações para que exista.

Quem conta com a posteridade é como quem conta com a polícia.

Aliás, a minha finalidade é a crítica. A obra de ficção em minha vida corresponde a horas livres em que, estabelecido o caos criador, minhas teorias se exercitam com pleno controle.

O que é a obra de arte? Fenômeno social ou anti-social. Ciclos. Caráter coletivista, caráter individualista. Classicismo e pesquisa. Romantismo e decadência. [...]

O novo mundo produziu o homem serafiniano, cujo eixo é a riqueza mal adquirida. [...]

O que é que faz a obra de arte diferente de uma ópera de Carlos Gomes? Não há regras. É sempre diferente.

Os retardatários – você, com certeza, leitor – pensam que têm gosto porque aprenderam umas coisinhas. São os mantenedores do gosto. O que sai das coisinhas é de mau gosto. Mas nós endossamos o mau gosto e recuperamos para a época o que os retardatários não tinham compreendido e difamavam. [...]

O Brasil imigrante começou por trás. Cópia. Arte amanhecida da Europa requentada ao sol das costas. Os anúncios mal-direitos de uma legislação romântica nacional.

Serafim é o primeiro passo para o classicismo brasileiro. (ANDRADE, 1991, p. 33-34)

Obviamente tais orientações foram construídas ao longo de diversas reflexões sobre a arte, destacadamente a brasileira. Tendo em vista o resultado, cabe observarmos o processo de formalização destas questões publicadas nos manifestos dos anos 1920.

A fim de que outros artistas interessados em participar do movimento pudessem produzir suas obras de acordo com os parâmetros do recém-criado modernismo brasileiro, Oswald publica o *Manifesto Antropófago* (1928). Neste texto, mais politizado e crítico

⁶ O texto, apesar de prefaciara obra *Serafim Ponte Grande*, foi publicado antecipadamente, em 1926, na *Revista do Brasil*.

do que o antecessor - o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil* (1924) -, indica a necessidade de realizar, assim como os ancestrais indígenas, a antropofagia das obras estrangeiras, absorvendo algumas influências, mas na finalidade de reforçar as características nacionais.

Assim como em *Serafim*, as obras oswaldianas da década de 1930 tornam-se cada vez mais politizadas. Para tanto, o modernista volta à dramaturgia na intenção de propagar as ideias marxistas e incentivar a adesão do público às lutas proletárias. As peças *O Homem e o Cavalo* (1934), *O rei da vela* (1933-1937) e *A morta* (1937), cada qual com sua peculiaridade, explora os abusos do sistema capitalista para poder expô-los a cada cena.

No caso de *O homem e o cavalo*, a obra mais engajada do autor, o desmerecimento ao capital surge por uma abordagem diferente: o capitalismo já se encontra em fatídico declínio, sem as adesões necessárias para conter a revolução proletária que se aproxima a todo instante. As críticas, no entanto, não se limitam ao sistema econômico; a religião cristã, especialmente a católica, torna-se alvo de sátira mordaz, por meio da acusação de as doutrinas sagradas promoverem a alienação das massas em benefício do sistema.

Repleta de personagens bíblicos e figuras históricas, a obra traça a história da humanidade, representando as relações desiguais com a perpetuação do capitalismo. A aparição de líderes contemporâneos à época – Hitler, Mussolini e Stálin – concretiza a intenção de provocar o público para os acontecimentos atuais, rompendo o efeito ilusório criado para o público no ato da encenação. Portanto a crítica aqui se faz mais importante do que o mero entretenimento.

Ademais, não é só pelo conteúdo provocativo que o texto se destaca, as indicações de cena demonstram uma inovação frente às referências teatrais no Brasil da época, consolidando o teatro experimental de Oswald de Andrade, cada vez mais alinhado com a militância política.

Dessa forma, o escritor, visando à possibilidade de um teatro de caráter didático, recusou-se a continuar a montagem de obras pela estética naturalista. À vista disso, optou pela quebra da ilusão construída ao longo de muitos anos nas artes dramáticas. O procedimento anti-ilusionista ficou conhecido por ser utilizado como recurso da criação do Teatro Épico, do dramaturgo alemão Bertolt Brecht.

Se amanhã se unificarem os meios de produção, o que parece possível, já não haverá dificuldade em reeducar o mundo, através da tela e do rádio, do teatro de choque e do estádio. É a era da máquina que atinge seu zênite. Por isso mesmo, meus reparos são contra o 'teatro de câmara' que esses meninos (os amadores) cultivam, em vez de se entusiasmarem pelo teatro sadio e popular, pelo teatro social ou simplesmente pelo teatro modernista, que ao menos uma vantagem traz, a mudança de qualquer coisa. (ANDRADE *apud* MAGALDI, 2004, p. 60)

Mesmo com esforços de Oswald em pôr em cena as peças engajadas, não teve sucesso na tentativa, haja vista que a censura do Governo Vargas impediria qualquer elenco que resolvesse apresentar as histórias de conteúdo revolucionário.

Os últimos romances publicados por Oswald sob o título *Marco Zero* teriam cinco volumes, porém somente dois foram publicados: *A Revolução Melancólica* (1943) e *Chão* (1945). Ambos serviriam para mostrar à crítica o valor estético da escrita de Oswald, que percebia estar entrando em ostracismo.

Nos últimos anos de vida, trabalhou como colunista para diversos jornais. Tentou ingressar no meio acadêmico pelo concurso de professor para a Faculdade de Filosofia, da Universidade de São Paulo, com o trabalho *A Crise da Filosofia Messiânica*, porém, foi impedido de prestar o concurso por não ter graduação na área. Em 1954, ano de sua morte, publicou o livro de memórias *Um homem sem profissão: sob as ordens da mamãe*, que apresenta desde sua infância até os momentos que antecederam a Semana de Arte Moderna.

2. Recepção crítica das três peças engajadas

Após os palcos brasileiros apresentarem as hilárias comédias de costume durante todo o século XIX, o cenário dramático necessitava de inovação, tendo em vista que ainda no início do século seguinte, as montagens sofriam pelo engessamento das estruturas dramáticas. O espaço do teatro, destinado à classe burguesa, encenava diversas obras em língua estrangeira, revistas musicais e comédias ligeiras, atraindo público por conferirem status (no caso das primeiras), ou provocarem um riso fácil com os grandes atores cômicos repetindo os mesmos modos característicos (PRADO, 2003, p. 21). O teatro profissional em sua maioria estava a serviço do entretenimento.

Deste modo, a década de 1930 deu início a um novo estilo de peças até então não encontradas nos palcos brasileiros. Reconhecidas pelo conceito de *Teatro de Tese*, as peças estimulam o público a refletir sobre problemas atuais na sociedade, difundindo nas situações e falas determinados pensamentos políticos e filosóficos para a solução dos conflitos encenados.

Neste trabalho, as obras analisadas pertencem a este teatro também entendido como didático, mesmo que utilizando diferentes meios para chegar aos mesmos objetivos – particularidades tais que serão abordadas no capítulo destinado à análise das três peças.

Pondo de lado os meios dissonantes, observa-se o uso da mesma base ideológica revolucionária, a qual aponta as falhas do sistema capitalista em vigência, ao passo que indica a necessidade do pensamento marxista para o desenlace das agruras promovidas pelos valores apregoados pela lógica do capital.

2.1. A brilhante surpresa de *O bobo do rei*

Joracy Camargo foi um dos dramaturgos mais influentes do século XX no Brasil. Podemos observar sua relevância por meio das diversas peças escritas em todos os anos de carreira. Sobretudo, não devemos esquecer a introdução do teatro politizado nas noites de espetáculo. Desse modo, a inserção de temas sociais causou uma transformação do conteúdo das obras no teatro nacional.

As peças e as músicas do escritor, por várias vezes, apresentam comentários e validações essenciais para compreender o período de transição do teatro brasileiro no

início do século XX. Contudo, apesar da importância do trabalho artístico de Joracy, não há trabalhos acadêmicos correspondentes a tal relevância.

Portanto, para buscar informações acerca da recepção crítica da época em que as peças foram encenadas, contamos com o estudo *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 30* (2010), de Adriano de Assis Ferreira.

A primeira peça de Joracy Camargo a conter aspectos de um teatro politizado foi *O bobo do rei*, tendo a primeira apresentação em março de 1931, no Teatro Trianon, no Rio de Janeiro. Segundo Angélica Camargo (2013), a peça foi uma das selecionadas para receber subvenção estatal para a produção da obra, uma das primeiras escolhidas para receber o auxílio implementado pela CTN (Comissão de Teatro Nacional), do governo Vargas.

A peça apresenta ao público as ações e reações da convivência entre as classes sociais. Aristides, interpretado por Procópio Ferreira, chega à mansão de Paulo, um milionário infeliz e desiludido com a fortuna, para tentar alegrá-lo. Nesse processo cômico, o bobo utiliza de suas espertezas para expor as hipocrisias e interesses da classe dominante.

Em abril daquele ano, o *Jornal do Commercio* publicou uma crítica sobre a obra, a qual afirma que

O primeiro ato da peça do Sr. Camargo é das coisas mais brilhantes que nos últimos anos têm aparecido nos nossos teatros. [...] Esse primeiro ato conquistou o público, ora lhe merecendo uma atenção enlevada, ora lhe provocando a hilaridade mais ditosa. Foi, de princípio a fim, um sucesso. (L. *apud* FERREIRA, 2010, p. 258)

Em seguida, o crítico ressalta que os dois atos restantes “valem inquestionavelmente menos”, porém não entediaram o público. Além do mais, prossegue o jornalista, o enredo embora lento causava prazer ao acompanhar o desenrolar da trama. Inclusive, o tom filosófico do discurso de Aristides já era percebido e comentado pela crítica, como afirma Décio de Almeida Prado (1960), em biografia de Procópio Ferreira.

Apresentando em *O bobo do rei* características fundamentais da escrita joracyana que seria aperfeiçoada nas obras seguintes, Joracy Camargo consegue encantar a crítica e cativar o público para o teatro que não estava mais interessado apenas em distrair ou entreter, mas sim, na transformação social.

2.2. De genial a subfilosofia: o impasse da crítica sobre *Deus lhe pague...*

A segunda peça em questão contendo as características do teatro de engajado, também escrita por Joracy Camargo, teve sua estreia em 30 de dezembro de 1932, no Teatro Boa Vista, na cidade de São Paulo, encenada pela companhia de comédias Procópio Ferreira. A obra *Deus lhe Pague...* insere o público em um contexto social de mendicância – espaço de representação da degeneração e do fracasso, de acordo com o viés meritocrático, um dos pilares do liberalismo. Entretanto, o público – comumente constituído por uma classe privilegiada economicamente – surpreende-se ao descobrir a verdadeira condição financeira de um dos dois sujeitos em situação de rua.

O mendigo protagonista - que terá o nome revelado somente depois de um *flashback*, no qual mostra já ter sido operário – guia o colega Barata nos caminhos para conseguir angariar mais esmolas por meio de estratégias discursivas.

Ao decorrer do treinamento, o mendigo-filósofo desconstrói a aparente lisura do que sempre foi o processo de apropriação de terras, a função da polícia na sociedade e o real interesse revestido de generosidade da classe dominante ao doar qualquer quantia em dinheiro.

O sucesso de bilheteria do espetáculo pode ser compreendido não somente devido ao enredo inovador, mas também, pela interpretação do grande ator cômico Procópio Ferreira (1898 – 1979) no papel da personagem principal. Procópio, o qual mantinha uma estreita relação de amizade e profissional com Joracy Camargo, escreve o prefácio da peça logo na primeira publicação do texto. No entendimento do artista,

Deus lhe pague... é a grande obra cultural do teatro brasileiro. Marca o início da nossa arte cênica na sua verdadeira expressão: - teatral, cultural e social. Com *Deus lhe pague...* o nosso teatro, até agora, acanhada representação de hábitos, usos e costumes, pilhérias, e sem intenções além de distrair, se integra na sua alta missão educativa como fator principal de civilização. (FERREIRA, s/d, p. 12)

O ator não foi o único a tecer elogios a seu novo trabalho, os críticos teatrais da época também captaram as novidades apresentadas, como se pode comprovar no trabalho de Adriano Ferreira intitulado *Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro: a década de 30* (2010). De acordo com o pesquisador, a peça, tendo a apresentação de estreia ocorrido em 15 de junho de 1933, na então capital do Brasil, fez “a carreira de maior sucesso de

uma comédia ligeira⁷ nacional, chegando ao centenário nos palcos cariocas e sendo reencenada mais de mil vezes.” (FERREIRA, 2010, p. 71).

A crítica publicada no *Jornal do Commercio* (RJ), na seção *Teatros e Música*, na ocasião da estreia de *Deus lhe Pague...*, aponta avanços técnicos de alternância dos cenários, artifício utilizado para dinamizar a cena, afinal o teatro começava a competir com outra arte recém-chegada ao país, o cinema.

O crítico, identificado apenas pela inicial “L.”, sem perder de vista os pontos positivos da obra, não deixa de relatar os problemas de coerência nas falas do mendigo-filósofo e como as demais personagens reagem a estes discursos.

Na verdade, esse mendigo é um forte, um dominador, um verdadeiro triunfador. E o autor da peça, Sr. Joracy Camargo, sobretudo se serve dele para porta-voz do seu entusiasmo pelo paradoxo. [...] Cumpre observar que, também, em certas passagens, toma para ponto de partida dos seus raciocínios princípios inteiramente arbitrários. [...] ‘quanto mais velho o corpo fica, mais moço se torna o espírito’. Não há, evidentemente, teoria mais falsa ou mais falha: como, porém, ninguém o protesta, a personagem prossegue tranquilamente, vitoriosamente no seu arrazoadado – e ainda bem, porque tira deduções e chega a conclusões deveras brilhantes. (JORNAL DO COMMERCIO *apud* FERREIRA, 2010, p. 282 – 283)

Outro aspecto suscitado na crítica está na grande presença de diálogos em detrimento da ação dramática em si. Contudo, o crítico ao final da análise concluiu que o triunfo da peça-conversação encontra-se justamente na habilidade de Joracy em conciliar estes elementos (JORNAL DO COMMERCIO *apud* FERREIRA, 2010, p. 283).

O crítico literário Afrânio Coutinho, também interessado nesta característica da peça de aprofundar-se em reflexões políticas e filosóficas, define o trabalho de Joracy Camargo como um *Teatro de Ideias*. Considerando este aspecto como um ponto positivo e imprescindível, Coutinho, ao escrever a introdução da obra na edição mais recente⁸, defende a função de uma arte empenhada em elucidar a sociedade sobre as mazelas e as injustiças presentes na contemporaneidade.

Nos dias seguintes, o jornal continuaria noticiando a repercussão da obra, apesar de não ir a fundo nas críticas sociais abordadas no enredo (FERREIRA, 2010, p. 117). Os

⁷ Ferreira esclarece que o gênero concebido por *teatro ligeiro* cômico ou, como dito acima, *comédia ligeira* consiste em peças nas quais os textos, cenas e elenco eram reaproveitados para estimular a rotatividade de espetáculos, atraindo mais público e aumentando o lucro (FERREIRA, 2010, p. 30).

⁸ Apesar de o volume em si não informar a data de edição, o site da Academia Brasileira de Letras indica que o ano de publicação da obra *Deus lhe pague..., Figueira do Inferno, Um corpo de luz* corresponde a 1961.

elogios constantes são frutos da aceitação do público, mesmo diante do tema transgressor no início daquela década, além de ganhar destaque a atuação do principal ator da companhia:

Procópio, a estrela, é, em seguida, elogiado, considerando-se a caracterização do falso mendigo ‘sua máxima criação’. A faceta social da peça é novamente destacada: ‘Peça da mais profunda observação social, aí afirmando as maiores verdades e desmentindo as piores mentiras’, acrescentando-se que ‘faz bem ao espírito dos espectadores e provoca ainda boas gargalhadas’. Tudo isso, graças à nova técnica empregada pelo autor, que facilitaria o desenvolvimento do audacioso assunto mantendo a plateia ‘numa ansiedade enorme pelo desfecho, que é imprevisto’ (FERREIRA, 2010, p. 117)

Para Adriano Ferreira, *Deus lhe Pague...* pode ser identificada como uma “peça ligeira de tese”, tendo em vista o caráter de levantar uma tese e defendê-la dentro dos moldes do teatro ligeiro (FERREIRA, 2010, p. 120).

Mesmo com as primeiras recepções favoráveis à peça, o crítico teatral Sábato Magaldi, na obra *Panorama do Teatro Brasileiro* (1997), difere das posições dos pares e, sem utilizar adjetivos honrosos e frases agradáveis, considera o texto vindo de um “lugar-comum”, formado por “frases feitas”, resultando, por fim, em “subfilosofia”.

Se os primeiros pareceres louvavam as capacidades argumentativas do mendigo-filósofo, o crítico mineiro tece duras e, de certa forma, desmedidas críticas ao discurso do protagonista, considerando como malandragem, sem trazer nenhuma novidade as considerações as quais a personagem se propõe explicar. O grandioso “teatro de ideias” tranforma-se, nas palavras de Magaldi, em mero “bate papo” (MAGALDI, 2004, p. 203).

Décio de Almeida Prado foi outro renomado crítico responsável por apreciar a primeira peça social do teatro profissional brasileiro. Na obra *O teatro brasileiro moderno* (2003), o autor indica a possibilidade de *Deus lhe Pague...* promover certa ambiguidade para o público da peça. Deste modo, os mais atentos conseguiriam fazer referência à recém acontecida Revolução Russa, enquanto outros poderiam realizar uma leitura mais superficial da trama, interessando-se apenas pelo conflito amoroso do protagonista e sua amante, Nancy, a qual mantém um relacionamento com Péricles (PRADO, 2003, p. 23).

Esta versatilidade do texto pode ser comprovada por meio da presença de notáveis espectadores, como exemplo, o conservador Presidente da República Getúlio Vargas, que esteve presente na última apresentação da peça no Rio de Janeiro; e o escritor comunista Jorge Amado, declarando que “Joracy Camargo traz, com ‘Deus lhe pague’, o problema econômico para ser riscutado (*sic*) no tablado do palco, pela primeira vez no Brasil. A

peça é excelente, muito bem conduzida e fala mais do que claro.” (AMADO *apud* CAMARGO, 1933, p. 200)

Responsável por inaugurar o teatro de tese nos palcos profissionais do Brasil, *Deus lhe pague...* torna-se a peça do gênero mais prestigiada da época, status que dificilmente conseguiria ser ultrapassado, por causa da censura governamental que aos poucos iria cerceando cada vez mais a possibilidade da arte de tratar de conteúdos inovadores por vertentes revolucionárias.

2.3. A espinafração teatral de *O rei da vela*

Como visto anteriormente, Oswald de Andrade empenha-se na criação de uma dramaturgia disposta a transgredir os padrões de tudo aquilo que era digerivelmente oferecido ao público. Ancorada na leitura do momento histórico em termos da ideologia marxista e do humor certeiro, a peça *O Rei da Vela* é publicada em 1937, ano de cerceamento à liberdade de expressão e dos direitos políticos, promovido pelo recém instaurado Estado Novo.

A obra trata das relações de Abelardo I - responsável por um escritório de usura e uma fábrica de velas - com uma família decadente da aristocracia rural, pondo luz nos mecanismos do sistema de exploração capitalista, figurando desde as pequenas imoralidades cometidas no trabalho de agiota e na convivência com os membros da família até a subserviência aos países imperialistas⁹. O leitor/espectador depara-se com a representação farsesca das engrenagens fundamentais para o pleno funcionamento deste sistema, e os danos locais que a inserção da nação periférica no capitalismo global pode ocasionar.

Não havendo êxito na tentativa de encenação da peça durante todo aquele período de repressão, *O rei da vela* foi aos palcos depois de trinta anos da publicação, renovando o teatro político que se manifestava em resposta ao golpe militar de 1964. Desde então, esse texto desperta o interesse dos críticos teatrais instigados em analisar as camadas dos

⁹ Muitos recursos econômicos, públicos e privados, foram utilizados na implantação de novas indústrias e na modernização da cidade, o que proporcionou uma onda de progresso técnico que se fez sentir em vários níveis da sociedade. Nesse momento, sobretudo, após a Primeira Guerra Mundial, as inversões de capital americano já se faziam hegemônicas no Brasil, distanciando-se da soberania dos investimentos ingleses tão expressivos no século XIX e início da Primeira República (FANINI; MACIEL, 2012, p. 228).

discursos, as representações sociais, as estratégias cômicas e outros dispositivos dramáticos.

O primeiro trabalho de importância responsável por uma análise consistente e meticulosa foi o de Sábato Magaldi, em *Teatro de Oswald de Andrade*, de 1972. Autor de vários estudos acerca da dramaturgia nacional, Magaldi aponta sem receio ou meias palavras as virtudes e as deficiências do texto analisado.

Em *Teatro de Ruptura: Oswald de Andrade* (2004), o crítico volta à peça e indica as técnicas utilizadas no texto que podem ser consideradas inovadoras para o teatro dos anos 30. Dentre elas estão o uso do distanciamento/estranhamento e a metateatralidade, produzindo um efeito de anti-ilusionismo para que o público reflita sobre as representações utilizadas nas cenas. Além disso, a concentração deformadora, pelo viés expressionista, põe a nu características degradantes do comportamento das personagens.

Considerando o alcance crítico e didático do texto e sua alta qualidade artística, Sábato Magaldi destaca em *O rei da vela* a utilização de uma linguagem honesta, propícia para abolir “as amarras coercitivas” e exprimir “o próprio subconsciente, liberto de qualquer camarada repressora” (MAGALDI, 2004, P. 71).

O primeiro ato da peça, segundo Magaldi, expõe para o público os posicionamentos de Abelardo I, por meio de suas relações com outras personagens para que se evidencie a alegoria do capitalista. Para o autor, ainda em relação ao primeiro ato,

Desde o diálogo inicial com o Cliente, em que Abelardo I manda fuzilá-lo, até a subserviência completa dele ante o Americano, desenha-se o sistema em que opera ‘O rei da vela’. Por isso a ação se passa no escritório de usura. Uma ideia ganha corpo e é enriquecida paulatinamente através dos quadros ilustrativos, sem que haja preocupação de organizar as personagens, em conflito dramático, pelo método do teatro realista. O Cliente, os outros Clientes que surgem nas grades da jaula, a Secretária e o intelectual Pinote só participam desse ato porque são necessários à exemplificação de um aspecto da realidade de Abelardo I. Não dialogam todas as personagens em conjunto, porque umas não têm nada a ver com outras. A técnica é do desfile, em que, terminado o papel ilustrativo de uma figura, surge outra, para acrescentar nova dimensão ao entrecho. Utilizando-se o esquema brechtiano para distinguir o teatro dramático do épico, esse ato seria classificado no último, porque as cenas se justificam por si mesmas e não estão umas em função das outras. Pela justaposição de quadros aparentemente soltos, Oswald consegue um efeito cumulativo, que define aos poucos a personalidade inteira de Abelardo I. Sua ligação com o mundo se objetiva através dos diálogos com o sócio, os clientes a noiva, a secretária, o intelectual e por fim o americano (de quem depende economicamente), além dos contatos telefônicos com o advogado e um padre. Todos os aspectos da comunicação de um homem com a realidade foram mobilizados por Oswald, para o espectador conhecer as várias facetas do seu protagonismo. (MAGALDI, 2004, p. 75-76).

Mesmo os críticos entrando em consenso de que dificilmente, no início dos anos 30, Oswald teria conhecido os estudos de Brecht sobre teatro, o anseio do que deveria ser a arte dramática e seus desdobramentos políticos coincide em ambos. O criador do teatro épico alemão formulou conceitos caros à dramaturgia contemporânea, como o de produzir uma arte interessada na mudança social.

Carlos Gardin, na obra *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade: da ação teatral ao teatro de ação* (1995), compara com maior atenção os dois dramaturgos. O autor explica que

para chegar a essa proposta Brecht percorreu caminhos semelhantes a Oswald, atravessou espaços em caminhos quase que contemporâneos. Por vezes se cruzaram, outras tantas se bifurcaram em outros tantos. Sem se encontrarem fisicamente, muitas vezes pensaram juntos sobre questões semelhantes e, cada qual em sua pista, construíram estruturas que revolucionaram a encenação teatral: teatro épico/teatro antropofágico. (GARDIN, 1995, p. 56).

Especificamente, o teatro oswaldiano e o brechtiano possuem influências do expressionismo, sendo avessos ao naturalismo, justamente para evitar proporcionar ao público alguma identificação, contrariando, assim, os princípios aristotélicos. Outra semelhança está na contraposição a determinadas linguagens, regras e normas consagradas nas encenações da época. Enfim, os dois intelectuais buscavam por um teatro participante, ativo, de sobressaltos e experimental (GARDIN, 1995, p. 77).

Em relação a *O rei da vela*, fazendo um paralelo com *O Homem e o Cavalo* (1934) – peça na qual se representa a sociedade após a queda do capitalismo e a ascensão do comunismo – Oswald, conforme Gardin, apresenta um trabalho mais bem acabado. A harmonia entre o didático e o lúdico está presente na segunda obra e, apesar de apresentar críticas ferrenhas ao capitalismo, não se utiliza de tom panfletário e programático.

Concebida estruturalmente no esquema de uma “montagem de mosaico”, a peça no segundo ato encena um ambiente carregado de informações - tal qual o escritório de usuras do ato anterior – e ações livres de moralidade, podendo fazer referência à festa carnavalesca.

Esta ilha tropical em que se desenrola o 2º ato torna-se (como o Carnaval) espécie de símbolo de tempo e lugar onde todos os valores e normas institucionais da sociedade são suspensos para dar lugar à libertinagem. O sexo funciona como elemento fundamental pois as instituições sociais funcionam no sentido de conformar o sexo a determinadas funções que são, na ilha, rompidas. Há no ar tropical uma espécie de orgia. Abelardo assedia todas as mulheres que, apesar de defenderem os padrões morais da família e da

tradição, sucumbem ao charme do poder e do dinheiro. A estrutura da sociedade dominante é colocada, por Oswald, em degenerescência. A aristocracia, brasões, prazeres, tudo é passível de compra através do dinheiro. O poder, portanto, é focalizado de forma corroída, corrompida. (GARDIN, 1995, p. 158)

Citado por Gardin anteriormente, o conceito de teatro antropofágico retoma as ideias do manifesto estético-político escrito por Oswald de Andrade, em 1928. Nele, o autor estabelece parâmetros para a criação da arte modernista brasileira. Para tanto, o artista deveria inspirar-se nas obras estrangeiras, absorvendo as técnicas, mas incorporando elementos representativos da brasilidade. Logo, a cultura nacional, ao digerir a arte estrangeira, ressignifica a arte brasileira, fortalecendo-a e libertando-a dos valores coloniais.

Segundo Eduardo de Assis Duarte, no trabalho intitulado *A antropofagia encontra o marxismo* (2000), é importante salientar a mudança significativa nas obras de Oswald após seu engajamento no PCB (Partido Comunista Brasileiro), durante a década de 30, até meados dos anos 40. O manifesto oswaldiano coaduna com a filosofia marxista ao passo que a

busca do outro acentua-se no Manifesto antropófago, de 1928, onde não apenas sugere, mas põe efetivamente em prática a ‘devoração crítica’, isto é, a superação, se pensarmos em termos propriamente marxistas, da cultura dominante - branca, masculina, ocidental e cristã. [...] a antropofagia propõe o desrecalque da fala do Outro e reverencia a herança primitivista, com seus acentos matriarcais (DUARTE, 2000 p. 51).

Seguindo por esta linha de pensamento, o pesquisador norte-americano David George, no livro *Teatro e Antropofagia* (1985), afirma que “*O rei da vela* de Oswald de Andrade é a primeira aplicação da metáfora antropofágica à linguagem teatral. É a mais política das obras antropofágicas. Seu emprego da metáfora como arma de ataque contra as classes que se beneficiam com a dependência constitui um poderoso elemento de conscientização (GEORGE, 1985, p. 33).

Analisando o último ato da peça, o autor ilustra esta afirmação ao observar a cena da morte de Abelardo I e a ascensão de Abelardo II. Este, mesmo dizendo ser um personagem socialista – inclusive, “o primeiro no teatro nacional” - não proporciona mudanças, afinal a suposta alternância de poder somente significa assumir um posto para continuar caminhando da mesma maneira (GEORGE, 1985, p. 39).

Aliando arte e realidade em um texto que não permite somente encantamento e identificação, a obra de Oswald de Andrade estabelece um diálogo direto com o público em relação às questões de luta de classes, retirando totalmente o esplendor que as figuras dominadoras assumem na sociedade, pondo-as como eticamente rebaixadas e risíveis pelos exageros e desvios.

Contribuindo para uma análise mais focada em Abelardo I, Carlos Branco, no estudo *A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade* (2011), alerta para o caráter de estrategista político da personagem. Afinal, da mesma forma que ele é um sujeito participante da sociedade, ao exercer uma atividade econômica e estar incluso em um grupo social, o protagonista ainda possui a perspicácia em entender o funcionamento do sistema de exploração e acúmulo de capital, manipulando as demais personagens para conquistar interesses próprios.

Uma das estratégias de ascensão social utilizadas por Abelardo I está no matrimônio com Heloísa de Lesbos, devido à moça pertencer a uma família aristocrática decadente, após a crise do café ocorrida no país, ocasionada pela Quebra das Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929. No segundo ato, já comentado anteriormente, o público é apresentado aos demais membros da família. Ambientado em uma ilha tropical na Baía de Guanabara, a estudiosa Orna Messer Levin, em *A pequena taboada oswaldiana* (1995), considera que

abolição das censuras morais, um dos procedimentos destrutivos que orientam a feitura do texto, favorece o diálogo das personagens com os dados do subconsciente, atuando antes no plano dos processos formais da dramaturgia moderna do que no dos conteúdos, embora haja evidentemente uma correlação direta entre a decadência econômico-política e os assim chamados desvios de sexualidade presentes nos herdeiros da aristocracia cafeeira, a velha árvore bandeirante. A indefinição das escolhas sexuais coloca em perspectiva de desrepressão simultânea as perversidades individuais, no sentido freudiano mesmo, e os mecanismos rudimentares de preservação de uma elite arruinada, elegendo os primeiros como instrumental cômico de explicitação do segundo, a ponto do quadro familiar desenhar com este propósito um panorama de conjunto, em vez de traçar inclinações de caráter e de personalidade distintas. Ora, uma vez adaptado aos recursos da *mise-en-scène*, este jogo engendrado na psique coletiva, claramente subordinado a um lugar social em crise, foi transformado numa cruzada anticultura, porque reduzido a um simples confronto com as situações tradicionais do palco, fechando a questão em torno do que pode ou não pode subir à cena. Daí o apelo fálico servindo de fundamento para a invenção de um "teatro da crueldade brasileira", embuído da tarefa desmistificadora, deseducadora, que tem sua chave no desrecalque da inteligência e do gosto. Daí também o sentido de guerrilha assumido por este tipo de provocação sexual que tenta sua eficácia política na base da porrada, a fim de se contrapor à cultura produzida para o consumo da boa consciência da burguesa e da classe média. (LEVIN, 1995, p. 66).

Esta movimentação entre uma suposta superficialidade e a o aprofundamento analítico explicita a intenção política e estética da peça de Oswald. Para a autora, existe um duplo interesse, evidenciar a interpretação econômica marxista e renovar a dramaturgia nacional.

Tal inovação é organizada no texto por meio do uso da sátira, paródia e ironia. Estes eficazes recursos cômicos são analisados na obra de José João Cury, *O teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura* (2003). Entendendo que o processo de produção textual advém de duas instâncias – geno-texto e o feno-texto, o autor explica que ambos os procedimentos remetem à prática da intertextualidade.

Um dos exemplos dessas referências a outros textos por meio da paródia está na escolha do nome do casal da peça. Abelardo e Heloísa formaram um casal da Idade Média que vivia um amor proibido. Conforme indicam alguns autores, a moça

era filha do cônego Fulbert, que se dizia seu tio. Depois de encerrá-la no mosteiro de Argenteuil, o cônego Fulbert mandou-a vir para junto de si e ensinou-lhe o latim, o grego, o hebreu e a escolástica. E Abelardo, cônego de Nossa Senhora, como Fulbert, foi o preceptor de Heloísa. Mas eis que uma recíproca paixão violenta une a discípula ao preceptor. Refugiando-se na Bretanha, Heloísa dá à luz um filho e se casa secretamente com o seu amante. Esse amor subsiste mesmo depois da separação do casal e da horrível vingança exercida por Fulbert contra Abelardo, como comprova a correspondência entre os dois e que é uma mistura de piedade, de paixão e de pedantesca escolástica (CURY, 2003, p. 49).

Ainda observando os recursos cômicos, Lucia Helena, na obra *Totens e tabus da modernidade brasileira* (1985), trata da característica farsesca presente em *O rei da vela*. Conforme a autora, o uso da farsa (presente também nos textos de Menandro, Plauto e Molière) e as indicações cênicas futuristas agregam-se ao caráter circense evidenciado sobretudo no começo da peça. Por fim, a escritora busca observar a formação das figuras alegóricas da obra, destacando que

a ilha do ócio do burguês, paraíso tropical, é também uma alegoria (que rememora os recursos da poesia pau-brasil) de um Brasil anterior à descoberta. Só que esta possibilidade é trazida para ser destruída. A ilha é cenário de uma relação colonizadora que se trava num mundo moderno. A bandeira portuguesa de antanho é substituída pela americana, a caravela transforma-se em lancha (HELENA, 1985, p. 117).

Ademais, a autora afirma que na peça em questão a alegoria é construída tendo em vista a figura social. No caso da alcunha dada pelo próprio Abelardo I, “rei da vela”, é possível observar um elemento bufo, pois o reinado simbolizado pela vela

demonstra um retrocesso à modernização pretendida no país (HELENA, 1985, p. 116).

Ao fim deste breve percurso crítico da peça cômica de Oswald de Andrade, podemos afirmar que *O rei da vela* inovou na estética, indo de encontro a todas as demais obras que lhe foram contemporâneas. Conforme alguns historiadores defendem, esta obra pode não ser considerada o marco do início do teatro moderno no Brasil, devido à encenação ter acontecido somente 30 anos após publicação. Entretanto, *O rei da vela* apresenta indubitavelmente um marco modernizador da dramaturgia brasileira.

3. O teatro engajado da década de 30: casos Joracy Camargo e Oswald de Andrade

Após tratarmos de maneira geral das obras do mesmo filão cômico de Joracy Camargo, observando as temáticas recorrentes em conjunto com os posicionamentos ideológicos expressos nos textos, evidenciando assim certo perfil da escrita do dramaturgo, deteremos o foco em duas peças do autor, *O bobo do rei*, a que inaugura o teatro politizado; e *Deus lhe pague...*, o principal texto do autor; posteriormente, analisaremos *O rei da vela*, de Oswald de Andrade.

Isso sem perder de vista o contexto histórico em que as obras foram produzidas, pois, como afirma Rosenfeld (1965), a forma do gênero literário, seja ele qual for, está ligada à história e às transformações sociais em que se encontra. Ademais, tendo em vista a categorização destes textos pela crítica como pertencentes ao *Teatro Político*, interessa-nos entender os mecanismos utilizadas para formalizar tais questões políticas e ideológicas, em especial pelos recursos da comicidade.

Outro aspecto importante, o qual também terá abordagem aqui, encontra-se na opção do dramaturgo de buscar inovações na forma teatral ou na sua (in)adequação aos padrões estabelecidos na época. Afinal, de acordo com João Luiz Lafetá (1974), quando se propõe uma nova estética parte-se de um projeto estético e um projeto ideológico.

Ao término do estudo individual das peças teatrais em questão, faremos as considerações finais da comparação entre os textos, observando as semelhanças e diferenças em relação ao que se propõe ser um teatro engajado.

3.1 *O bobo do rei*

O bobo do rei foi a primeira peça de cunho social escrita por Joracy Camargo. Apresentado no primeiro semestre de 1931, no Teatro Trianon (RJ), pela companhia de Procópio Ferreira, o texto recebeu premiações da Academia Brasileira de Letras, no ano seguinte.

Para evidenciar toda a repercussão positiva da obra, a própria edição de 1937 da peça de Joracy traz comentários de diversos críticos e dramaturgos, como Renato Viana¹⁰, sobre a performance de Procópio e a dramaturgia do autor.

Neste início de década, estes escritores buscavam novidades para os palcos brasileiros, por meio de temas pouco convencionais e ainda transgressores para os costumes morais vigentes. Agora, as obras punham em cena referências dos principais pensadores daquele período – como S. Freud e K. Marx - além de tratar sobre o divórcio. Contudo, mesmo diante da inovação dos temas, os dramaturgos não romperam com a tradicional forma dramática (MEDEIROS, 2008, p. 39), promovendo um processo de modernização parcial.

Além destes aspectos textuais, por vezes contraditórios, outros paratextos importantes para compreendermos o contexto histórico em que o teatro estava posto naquele momento são as informações da versão cinematográfica de *O bobo do rei*. Adaptado em 1937, a edição do livro informa tanto sobre o elenco da encenação da peça como o do filme, além de fotografias das cenas do longa entre as páginas da peça.

As constantes menções à obra fílmica explicitam as relações conturbadas que ocorriam entre as duas artes, já que com o surgimento e adesão do público ao cinema, o teatro viu-se obrigado a “[...] se diversificar e criar alternativas para atrair o público. Assim, o cinema, de certa forma, obrigou o teatro a se renovar, colocando uma nova roupagem.” (JÚNIOR, 2011, p. 38).

Em todo caso, de acordo com Décio de Almeida Prado, o empreendimento de Joracy por inovações teatrais surgiu em sua participação no Teatro de Brinquedo¹¹, idealizado por Álvaro Moreyra, sendo *O bobo do rei* o resultado do projeto de experimentação.

A peça tem como protagonista Aristides – então vivido por Procópio Ferreira. O enredo consiste na experiência do personagem principal, em estado de miséria, ao receber uma proposta de emprego para levar felicidade a um milionário depressivo.

¹⁰ O dramaturgo considera o primeiro ato da peça como um dos “mais brilhantes” que apareceram nos últimos anos do teatro brasileiro da época. Ainda ressalta que as falas de Pinguim “envolvem conceitos audazes, que surpreendem e entusiasma”.

¹¹ O Teatro de Brinquedo teve com intuito trazer renovação ao teatro brasileiro com base nas técnicas da dramaturgia europeia, contudo abordando temáticas nacionais.

O encontro entre as classes opostas produz no texto a intensificação dos diferentes comportamentos, valores e perspectivas que estes sujeitos divididos pelo poder financeiro têm sobre determinados símbolos da sociedade capitalista, como o dinheiro, o trabalho, a inteligência e a felicidade.

O conflito de ideias pode ser observado logo no início da trama, quando Américo – amigo íntimo de Paulo – demonstra preocupação ao ser informado pela funcionária, Joanna, sobre a tristeza que assola o milionário.

JOANNA – O patrão, cada dia que passa, fica pior dos nervos. Agora, deu para dizer que há de passar a vida dormindo. Diz ele que quanto mais tarde sair da cama, mais curto será o dia.

AMERICO – Coitado! É uma vítima da fortuna que tem.

JOANNA – Vítima porque quer. Eu gosto tanto dele que seria capaz de fazer um sacrifício.

AMERICO – Que sacrifício?

JOANNA – Ficar com a fortuna (CAMARGO, 1937, p. 11-12)¹².

O tom cômico empregado neste excerto joga com as diferentes expectativas das classes sociais em se tratando da posse de uma fortuna. Enquanto Américo, já pertencente à faixa econômica favorecida, entende o dinheiro como fator da desgraça do amigo, a pobre Joanna ironiza o tom negativo do acúmulo de capital ao utilizar o substantivo *sacrifício* para designar certa atitude altruísta ao receber a fortuna do patrão.

Ora, percebemos até o momento duas visões sobre ser um milionário. A primeira, da classe dominante, considera hipocritamente o dinheiro como algo capaz de acabar com a vida de alguém; já a segunda perspectiva, da classe dominada, vê no dinheiro a solução de muitos dos problemas.

Inclusive, vale destacar desde já a figura pouco desenvolvida de Joanna. A empregada da casa, por ser funcionária – e, pela visão deles, subalterna -, não congrega com os moradores ou convidados os momentos de confraternização, porém consegue observar e entender distanciadamente o sistema que rege as verdadeiras intenções daquela classe social.

Em outro momento ainda, a serviçal, ao atender os pais de Aristides, comenta sobre a forma com que deve tratar os senhores

¹² Investindo na fluidez da leitura, adotamos, sempre que possível, a atualização ortográfica dos textos.

JOANNA – Aqui, todos são doutores, menos os criados.

JOAQUIM – Então é assim?

JOANNA – É, sim, senhor. Se ele continuasse mal vestido, como quando chegou, era criado. Mas vestiu-se como os patrões, é doutor.

CONSTANCIA – Então, quem se veste bem é doutor?

JOANNA – A senhora está admirada? Em todas as casas em que tenho servido é a mesma coisa. Aqui vêm uns rapazes mais burros do que eu, assim como o filho do patrão, o e nós temos que chamá-lo de doutor. (CAMARGO, 1937, p. 37)

A representação do oprimido na figura da empregada ganha força nas falas cômicas, as quais servem para mostrar a potência reflexiva e a resistência dos desfavorecidos diante da elite. Sobretudo, os comentários carregados de ironia e deboche levam luz às hipocrisias da classe alta, expondo cada vez mais a verdadeira pequenez moral escondida sob o status.

Deste modo, as observações de Joanna explicitam a existência de duas classes de sujeitos: os que usufruem das vantagens alcançadas pelo dinheiro e, por isso, possuem o direito de ostentar qualquer nomenclatura que evidencie esta suposta superioridade; e os que não têm privilégios de classe e estão submetidos ao tratamento dos mais abastados.

Provavelmente mesmo desconhecendo escritos marxistas, Joanna se aproximou das considerações de Karl Marx e Friedrich Engels, em *O Manifesto do Partido Comunista*, os quais afirmam, por exemplo, que o poder econômico não representa um poder individual, mas sim, um poder social (ENGELS; MARX, 2005, pág. 53).

Após tratarmos da curiosa figura de Joanna, voltemos a atenção para outra personagem fundamental da peça, o amigo do milionário. Américo cultiva com Paulo – um rico comerciante de açúcar – uma longa e sólida amizade de muitos anos. No primeiro momento, Américo aparenta única preocupação com o estado de saúde do amigo, que entrara novamente em uma crise depressiva.

Visando buscar meios para a solução do problema, Américo decidiu contratar comediantes, a fim de tentar alegrar Paulo – atitude que mostra novamente ao público a soberania de uma classe perante a outra, pois o representante da elite refere-se ao “contratado” como um objeto de consumo, quando Américo diz que arranjou o *remédio*, em referência a Aristides.

Entretanto, logo que começa a falar com o amigo, revela-se ao público, ressoando sua “voz carinhosa, de adulator treinado” (CAMARGO, 1937, p. 13), como destaca a

didascália, levantando dúvida da verdadeira benevolência de Américo. Suspeita que será comprovada posteriormente, quando o próprio afirma que a intenção mesquinha de causar o ânimo no amigo para que o sujeito, de volta às alegrias, lhe emprestasse dinheiro.

Convencido de que dessa vez a pessoa contratada seria eficaz para animar o amigo, Américo convida um morador da favela do Kerozene para a mansão de Paulo. “Aristides é o tipo do vagabundo esfarrapado, sempre de mãos nos bolsos e cigarro no canto da boca.” (CAMARGO, 1937, p. 13). Estilo de protagonista que exhibe sábias reflexões filosóficas, ainda com atitudes de malandro e essência de messias, outras personagens afins aparecerão em peças de Joracy Camargo.

Ao contrário do esperado, tendo contato com a casa luxuosa, o miserável contratado desdenha de toda ostentação que compõe o cenário (CAMARGO, 1937, p. 13). Portanto, nota-se que o menosprezo pelo capital confere-lhe um aspecto de elevação moral, pois, mesmo pobre, abdica da inveja e ganância de possuir tais bens.

Escrito especialmente para Procópio Ferreira, o texto utiliza bastante indicação de cena para desenvolver as habilidades cômicas do ator.

Aristides faz uma expressão de profunda tristeza. Levanta-se e como se estivesse ensaiando, toma umas atitudes cômicas, das quais não gosta – experimenta outras, até que é surpreendido numa dessas atitudes, por Alberto, filho de milionário, que entra, vindo da rua. (CAMARGO, 1937, p.14)

O ator, identificado como um dos principais artistas do teatro da época, portava determinadas características que o faziam ser reconhecido pelo público, o qual pagava por vezes mais interessado em apreciar Procópio do que a peça em si. Conforme Prado (1960), o intérprete intercalava dois estilos: o do rico educado e com vestes sofisticadas; em contraste, quando dava vida a uma personagem pobre, a inteligência sobrepunha a escassa condição financeira, dando-lhe um caráter messiânico, filosófico e moralmente elevado, como se vê na peça em questão – e em outras do autor, escritas para o amigo ator.

Tais aspectos da personagem protagonista podem ser verificados nas reflexões e comparações ilustrativas e singulares que Aristides faz, por exemplo, sobre a relação entre dinheiro e felicidade, sempre desconsiderando a importância do acúmulo de capital como sinônimo de vantagem.

ARISTIDES – Não se esqueça de que um vagabundo inteligente é inevitavelmente um sonhador. Sente-se milionário, mas milionário sem dinheiro, milionário de ideal! O dinheiro é que estraga a vida dos homens ricos!

(Paulo interessa-se com um sorriso de satisfação) Quem sonha com os prazeres da fortuna só vê o lado bom. Voa, plana no espaço amplíssimo da imaginação sem o peso do metal; é leve, mais leve do que o ‘habeas-corpus’ preventivo que a natureza lhe deu contra a lei que voa na trepidação alucinante de um aeroplano, atordoado, sentindo no espírito vigilante o peso daquela lei sofrendo os horrores que atormentam a alma de um preso evadido, no momento da perseguição! É este o ‘gozo’ do milionário e é aquele o prazer do vagabundo sonhador. (CAMARGO, 1937, p. 29)¹³ (Grifos nossos.)

A cada nova conversa, Pinguim elabora metáforas para desconstruir as supostas vantagens da classe burguesa atreladas aos bens econômicos. Exaltando a liberdade aproveitada durante a inocência do devaneio, o bobo ilustra a vantagem em não se ter dinheiro em excesso.

Recém-chegado à mansão, Aristides conhece o primeiro morador, Alberto. O filho do milionário representa um jovem adulto da classe alta com todos os preconceitos e as discriminações contra os mais pobres. Contrário à ideia de trazer alguém vindo da favela, rechaça a atitude perguntando se o pai “[...] irá encher a casa de vagabundos” e pede a Deus para que o sujeito não seja ladrão (CAMARGO, 1937, p. 26-27).

Ao defender convicções de uma elite segregacionista – muitas talvez compartilhadas pela plateia conservadora, Alberto entra em conflito com o bobo, procurando atestar a própria (e suposta) superioridade. A aproximação cada vez mais intensa entre Aristides e o milionário expõe as fragilidades existentes na relação paternal.

Os diversos embates ao longo da peça servem para comprovar a superioridade de uma classe perante a outra; assim, outro conflito constante que marca o convívio entre as personagens está na disputa de quem seria o portador de maior intelectualidade.

ARISTIDES – Não sei, meu caro amigo, quem é mais bobo: eu, seu pai, ou Vossa Alteza.

ALBERTO – Os três!

ARISTIDES – Perdão. Qualquer um de nós, menos eu. Quem faz rir é sempre mais esperto do que quem paga para achar graça. Rir é a coisa mais fácil deste mundo e seu pai nem sabe rir.

ALBERTO – Fazer rir é muito mais fácil.

ARISTIDES – Conforme. Quando o bobo é bobo mesmo, é fácil. Mas o bobo deve ser sempre mais esperto que o Rei.

¹³ Diante dessa citação, podemos perceber o estilo de escrita empregado por Joracy. Ostentando uma retórica rebuscada e filosófica, Aristides assume um discurso característico do teatro beletrista finissecular, preocupado na maneira suntuosa da produção das obras. Totalmente contrário do que os modernistas pretendiam no fazer artístico, aproximando os aspectos de brasilidade nas obras literárias, inclusive, pela representação do falar coloquial do brasileiro.

ALBERTO – Você quer dizer então que meu pai é bobo?

ARISTIDES – É essa a nossa opinião...

[...]

ALBERTO – Quero ver até onde irá seu atrevimento!

ARISTIDES – Não sou atrevido. Sou apenas engraçado. O que nos outros é atrevimento, em mim é graça. (CAMARGO, 1937, p. 15)

Levando em consideração as afirmações do protagonista, não podemos perder de vista a referência ao bobo da corte, na Idade Média, o qual tinha a função de entreter a realeza. O bobo, por meio das piadas, era o único membro do reino que possuía a liberdade de zombar do rei e de suas decisões.

Através dos tempos, a figura permaneceu atuante no desenvolvimento do teatro ocidental, portanto, Aristides também se arma do humor¹⁴ e da figura construída de bobo da corte para apontar as contradições daquela sociedade burguesa, fragilizando novamente as barreiras criadas entre as classes.

Não satisfeito em pôr em dúvida o nível intelectual de Alberto, o provocador protagonista busca desconstruir os princípios meritocráticos de causa e consequência entre talento pessoal e a riqueza.

ARISTIDES – Homens de talento sabem conceber, mas nem sempre sabem realizar. Entre o pensamento e a ação há um grande abismo. Eu caí nesse abismo. Geralmente quem tem talento não tem dinheiro e quem tem dinheiro não deve dizer que tem talento.

AMÉRICO – Por quê?

ARISTIDES – Porque desmoraliza o talento. Há uma certa animosidade entre eles. É uma espécie de luta entre o capital e o trabalho.

PAULO – Quer dizer que o dinheiro prefere os...

ARISTIDES (rápido) – Os que não têm talento. (CAMARGO, 1937, p. 21)

Colocando-se na posição de filósofo, Aristides discute por que considera “mau pensamento” o ato de trabalhar. Dessa forma, os pensadores, por serem “homens de talento”, não se adequariam às rotinas de trabalho (CAMARGO, 1937, p. 20), explicitando a diferença entre ócio e negócio.

¹⁴ Reconhecido ator cômico, Procópio Ferreira não se acomodou nos palcos e também se aventurou na escrita de livros sobre a comédia, sendo os frutos duas obras publicadas: *A arte de fazer graça* (1925) e *Como se faz rir* (1967).

Apesar de desmerecer bases importantes para compor a ilusão do enriquecimento, Aristides confirma em tom de crítica as reais vantagens de possuir vasto poder financeiro, afinal, o poder perante a sociedade tende a aumentar.

ARISTIDES – Absolutamente! Vossa Majestade é o Rei mais inteligente do mundo! Seus vassalos são humildes! Sua corte é toda a humanidade! Rei do açúcar! Rei que adoça a boca de todos! Rei que abrande as amarguras da vida! Seus exércitos (faz um gesto de dinheiro) são invencíveis! Soldadinhos de ouro, bonitos, sedutores, aos quais todo o mundo se rende gostosamente! Seus submarinos (gesto de quem passa dinheiro às escondidas) têm ação decisiva nas batalhas da vida! Rei do açúcar! Rei doce! Rei das mil Rainhas! De todas as rainhas! (CAMARGO, 1937, p. 18)

Estas reflexões acerca da organização socioeconômica, em tom de chiste, atraem a simpatia de Paulo, pois desmascaram as contradições do sistema e as dissimulações dos membros da cúpula. O milionário não se sente confortável em sua posição de capitalista, porque não consegue encontrar uma paixão; fato que vai ao encontro das afirmações de Aristides. Cada vez mais encantado com a figura do bobo, Paulo manda buscar a irmã dele para que possam morar juntos.

Apresentados, portanto, os caracteres, as angústias e as intenções destas principais personagens, aos poucos vão entrando em cena os demais participantes da trama, sendo que, inicialmente, cada um assume de imediato adesão ao pensamento de determinada classe, como madame Larousse e a filha Elza.

Se, logo no início, Américo encena certa repulsa pela riqueza do companheiro, posteriormente, revela ter interesses reais na fortuna, tendo em vista o conluio com madame Larousse, a suposta pretendente do milionário. A senhora, que visa hipotecar sua residência, falseia as intenções para que o casamento da filha com Alberto seja consumado.

Madame Larousse e Elza fazem parte de uma parcela da população cujo luxuoso estilo de vida ruiu após a crise de 29, a qual afetou imensamente o Brasil. O imóvel que “nos bons tempos” (CAMARGO, 1937, p. 25) dava lucro para a família, agora precisava ser hipotecado às pressas.

Desse modo, a classe dominante se configura pela dissimulação, sendo capaz de agir desonestamente ao tratar de suas relações, visando à obtenção de algum retorno financeiro. Em comparação aos desprovidos, há novamente a decadência da imagem da burguesia, já que os mais pobres agem movidos pela verdade, seja no valor real ou no desdém atribuído ao dinheiro.

Além destes aspectos apresentados até aqui, vale analisarmos os limites geográficos¹⁵ como marcadores da desigualdade e da divisão de classes contidos na expansão da então capital do país, o Rio de Janeiro. Como veremos em outras peças de Joracy Camargo, os espaços da cidade são pertinentes na representação da divisão e do conflito de classe.

ALBERTO – Mas será possível que papai resolvesse encher a casa de vagabundos?

AMERICO – Resolveu e vou buscá-la na ‘limousine’. Até já. (Sai).

MME. LAROUSSE – Que história é essa?

ALBERTO – Não sei bem, mas acho que papai vai mudar o morro do Kerozene para aqui. (CAMARGO, 1937, p. 26).

Por maior que fosse a indignação de Alberto em relação à vinda de mais moradores pobres, a vontade do pai foi realizada. Para compreender como a peça representa estes sujeitos, vale observar com atenção o início do segundo ato.

Joaquim e Constância, os pais de consideração de Aristides e Elisa, vão até à mansão para buscar os filhos. O casal cuidou deles por três anos e entendeu ser a volta a melhor opção para todos. A cena que mostra o reencontro da família tem a construção voltada em expressar todo o afeto mútuo sentido por eles.

Em oposição aos membros da elite – conhecidos pelas relações vazias e repletas de objetivos individualistas -, a família pobre não tem posses e nem capital para instigar ambíguos interesses nas relações. Devido a isso, Paulo, após conhecer Aristides, encontrou um meio para buscar a redenção e o conforto entre os pobres, afinal, seguindo a representatividade da peça, eles simbolizam a elevação moral pela humildade e a pureza das boas ações.

PAULO – Madame Larousse, muito mais inconveniente seria eu si confessasse que estou farto da sociedade em que vivo e que preciso repousar, descansar a cabeça no convívio de gente humilde, sincera e menos ridícula, sendo essa

¹⁵ Este marcador urbano sob o aspecto da desigualdade social aparece em outras obras de Joracy Camargo. Além das peças teatrais, por que é conhecido, o dramaturgo também compôs músicas. A canção *Favela* (1933), escrita em conjunto com Hekel Tavares, expressa o sentimento do eu-lírico de não pertencimento à cidade, pois a felicidade estava constituída na sua amada, quando moravam na favela: “Por isso, eu ando pelas ruas da cidade/Vendo que a felicidade foi a vida que passou/E a favela que era minha e era dela/Só deixou muita saudade, porque o resto ela levou”. A favela para o eu-lírico – mesmo que se manifestando de maneira melancólica - representa um lugar marcado pela sensação de pertencimento, pilar importante para a identificação do sujeito.

gente tão ridícula como vocês acharam! (Sai indignado.). (CAMARGO, 1937, p. 46)

Para concluir a composição do grupo da elite prepotente e preconceituosa, Ruth, Lulu, Zezé e Maria da Graça – a convite do amigo Alberto – se reúnem na casa do milionário. Logo, ao notarem a presença de Aristides, demonstram o elitismo e o racismo que lhes são característicos.

RUTH – Disseram-me que é do morro do Kerozene e pensei logo num desses mulatos grandalhões, mal encarados...

MARIA DA GRAÇA (a Alberto) – Ele vai sentar-se conosco à mesa? (CAMARGO, 1937, p. 53)

A fim de fidelizar a atenção do público para o desenvolvimento da história, a peça cria dois conflitos principais: o primeiro se dá pelo acordo feito entre os ricos para não rir das piadas de Aristides, visando a demissão do ousado provocador; e, a segunda, consolida-se na paixão entre Elza e Aristides e Elise e Alberto, sendo que estes são flagrados aos beijos pelo irmão, o que deixa o bobo completamente abalado.

Por mais que estas situações improváveis e inconsistentes, segundo o estudioso Ivo C. Bender (1996), sejam elementos de fontes geradoras do cômico, a constituição destes casais promoverá um sentido moral, o qual abordaremos mais adiante.

Por fim, no último ato da peça, depois dos outros casais formados, Mme Larousse e Paulo refletem sobre a possibilidade de uma relação entre duas pessoas de idade avançada. Desesperançoso, a reação do milionário comprova o argumento de Aristides de que dinheiro e felicidade não são necessariamente causa e consequência de um processo.

Ao decorrer da trama, a maneira pela qual os conflitos são desenlaçados revela que as discussões de desigualdade de classe e elitismo por parte dos ricos, presentes desde o início, tornam-se pano de fundo para as questões românticas.

A pobreza romantizada em *O bobo do rei* atribui à miséria virtudes competentes à evolução espiritual, como pode ser visto na fala de Aristides para a declarada amada Elza, em que o bobo divaga sobre “Quanta beleza há na miséria!” (CAMARGO, 1937, p. 72).

As personagens pobres apresentam lucidez diante das agruras da vida, porém, ao invés da revolta pela extrema injustiça, mostram-se otimistas, resilientes e portadoras de

muita fé. É esta pureza que Paulo almeja, quando concede hospedagem aos moradores da favela do Kerozene.

Além das características destacadas, vale ressaltar a grande habilidade persuasiva de Aristides, capaz de encantar a filha de madame Larousse e convencê-la a recusar a participação no esquema da mãe para o casamento entre a moça e Alberto, visando a hipoteca da casa.

ELZA – Ora, mamãe!... Quer saber de uma coisa: Até agora, quando você misturava o meu casamento com a hipoteca, eu achava engraçadinho, mas hoje depois que refleti, no que aliás fui muito ajudada por esse tal Pinguim, horroriza-me o que estávamos fazendo!

MME LAROUSSE – Até você caiu nas malhas da rede desse homem do morro!

ELZA – É o único sensato entre nós. (CAMARGO, 1937, p. 80)

Por fim, após longo percurso de discordâncias, o bobo revela ter conhecimento das segundas intenções das pessoas que cercam Paulo e ameaça contar para ele, caso incentivem o milionário a despedi-lo. Acuados pela possibilidade de a verdade vir à tona, todos concordam com a permanência de Aristides na mansão.

Construindo um desfecho romantizado, agradável e amistoso, o milionário Paulo desperta para as mazelas da sociedade, Elza rompe o noivado com Alberto – ignorando a hipoteca desejada pela mãe – e assume a paixão por Aristides. Já Alberto forma casal com Elise, a irmã do bobo do rei. Ao se fecharem as cortinas, unidos pelo amor, as classes sociais não podem mais separá-los.

3.2 *Deus lhe pague...*

Autor de diversas obras do teatro brasileiro, responsável por escrever peças históricas para o rádio, além de um estudo intitulado *O Teatro Soviético* (1937), Joracy Camargo tem como obra-prima a peça *Deus lhe pague...*, apresentada pela primeira vez em São Paulo, no Teatro Boa Vista, no penúltimo dia do ano de 1932. Posteriormente, a peça teve a montagem realizada na outra cidade do eixo teatral do século XX, o Rio de Janeiro. O êxito da obra pode ser constatado por meio do sucesso de bilheteria e das centenas de apresentações ao longo dos anos, dentro e fora do país.

Antes de iniciar a análise do texto, propriamente dito, vale apontar algumas características da edição, que podem indicar de pronto aspectos relativos ao engajamento do autor e à censura de certos termos. Para tanto, teremos por base duas publicações de momentos distintos, a primeira, de 1933, da editora Alba; e a segunda, da Ediouro, sem o ano de publicação indicado nas folhas e contendo ainda mais duas peças do autor – *Figueira do Inferno* e *Um Corpo de Luz* - porém, como vimos, o portal da Academia Brasileira de Letras informa que 1961 foi o ano de publicação da edição.

As quase três décadas entre a primeira publicação e a segunda apresentam claras diferenças já nos agradecimentos de Joracy. No início dos anos 30, o autor dedicou a obra ao pai por meio de tais palavras:

A meu pai, João Drumond Camargo, vítima do regime burguês pela sua imensa bondade e por todas as grandes virtudes que me empolgaram na juventude e me fizeram nascer o espírito de revolta na idade consciente. (CAMARGO, 1933, p. 5)

Os termos enfáticos explicitam a posição política do autor, o qual revela ter o exemplo do pai na contestação do sistema capitalista, identificado como “regime burguês”, afinal João Drumond teria sido vítima do sistema por causa da “imensa bondade”, ocasionando no jovem o “espírito de revolta”. Contudo, na versão de 1960, a veemente crítica ao capital desaparece, restando apenas elogios ao caráter do pai: “A meu pai, João Drumond Camargo, cuja bondade, altruísmo e senso de Justiça constituíram a fonte de inspiração desta peça.” (CAMARGO, s/d, p. 10). Além disso, outra mudança presente na edição mais recente de *Deus lhe pague...* está nas ilustrações de Fernando Camargo, filho mais novo de Joracy.

Conforme dito anteriormente, o dramaturgo carioca e Procópio Ferreira mantinham sincera amizade. Ambos estavam afinados em relação à compreensão da importância da arte na sociedade e no papel social que o teatro poderia ter caso fosse utilizado para refletir sobre a vida social.

No prefácio da peça, o renomado ator discute estas considerações, apontando que o teatro não pode se acovardar diante da necessidade de explicitar certas mazelas sociais, sendo representante ativo das discussões e atuante nos processos de luta para a conquista da construção do progresso social.

Definindo Joracy Camargo como um “homem de gênio” (FERREIRA, s/d, p. 12), Procópio considera *Deus lhe pague...* um marco nas artes cênicas, justamente por abarcar valores teatrais, culturais e sociais, expressando, segundo ele, a verdadeira expressão artística. O caráter civilizatório do teatro pertence à missão educativa da qual os artistas estão imbuídos.

Conforme tais princípios, Procópio convoca seus colegas artistas - denominando-os “operários da arte” (FERREIRA, s/d, p. 13) – a desbravar este novo estilo no teatro profissional que tende a ganhar maior notoriedade. Considerando a arte uma necessidade social (FERREIRA, 1979, p. 30), o ator visa proporcionar um espetáculo que se desvincule da mera contemplação, pondo luz nas tragédias sociais representadas e vividas pelo autor, pelo intérprete e por todos os demais cidadãos.

A estrutura de *Deus lhe pague...* está dividida em três atos e nove quadros. De acordo com o teórico francês Patrice Pavis, tais termos indicam separações de acontecimentos nas ações e espaços da peça, sendo o quadro a “unidade da peça do ponto de vista das grandes mudanças de lugar, de ambiente ou de época.” (PAVIS, 2008, p. 313); já o ato, necessariamente, representa a divisão dos acontecimentos importantes na peça.

Como veremos mais adiante, o tempo não-linear da história leva o público ao passado, podendo ser há seis anos ou apenas algumas horas antes. A estratégia do *flashback* confere ritmo à peça, e lhe garante a possibilidade de representação da simultaneidade espaciotemporal, já que cada vez mais precisava atrair as pessoas na competição acirrada com o cinema.

No princípio de *Deus lhe Pague...*¹⁶, o foco do palco se concentra na figura monumental de uma igreja, iluminada em seu interior, enquanto todo o lado externo permanece na penumbra. O contraste entre a figura imponente da edificação católica e a miséria social se apresenta na presença de duas pessoas em situação de rua que irão pedir esmolas aos fiéis que entram e saem da igreja.

¹⁶ No segundo semestre de 2020, publicamos pela revista *Dramaturgia em Foco* o artigo intitulado “Modernização para poucos, atraso para muitos: as considerações de um mendigo sobre o sistema capitalista na obra *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo”. Desta forma, certas observações e conclusões daquele estudo são pertinentes e, por isso, estão presentes neste trabalho. Ver SILVA, 2020.

O primeiro a entrar em cena tem roupas puídas e largas para seu tamanho, o calçado deixa à mostra alguns dedos sem meia, os cabelos e barbas são longos, contudo, não aparenta ter a saúde abalada, apesar de toda a situação em que se encontra. Aliás, o olhar sereno, as expressões messiânicas e o andar desembaraçado são rapidamente disfarçados, quando o senhor encontra alguém para quem possa pedir esmolas. Nestes casos, “simula, instantaneamente e com muita prática, um grande abatimento, uma expressão de angustioso sofrimento.” (CAMARGO, s/d, p. 15).

Nas escadarias da igreja, o protagonista – que será ao longo de toda obra mencionado somente como “mendigo” – encontra outro sujeito nas mesmas condições que as dele, no entanto, este aparentando estar *realmente* “esquálido e faminto”.

A relação desenvolvida a partir do encontro destas duas personagens revelará que o mendigo-protagonista na verdade possui cômodas condições financeiras, podendo ser considerado um milionário. O absurdo desta declaração faz com que o segundo mendigo o questione sobre os motivos de esmolar mesmo sendo rico e como conseguiu obter a fortuna somente acumulando auxílios. A fim de esclarecer tais indagações, o indigente abastado ensinará sobre a formação da sociedade, os privilégios dos capitalistas, as injustiças contra os proletários e o papel do Estado para a perpetuação deste sistema.

Dado a delicadeza de se abordar tais pensamentos – tendo em vista que naquele período o discurso do governo de Getúlio Vargas mostrava-se avesso aos ideais marxistas -, o mendigo-filósofo não parte para a ilegalidade, mesmo defendendo o direito que pessoas em estado de vulnerabilidade social têm para fazê-lo. Esta atitude - somada com o talento de Procópio Ferreira - provavelmente causou maior possibilidade de empatia no público, formado integralmente por membros da elite.

Mendigo – Foram comprados. Ainda não sou ladrão...

Outro – Desculpe. É que...

Mendigo – Não é preciso pedir desculpas. Não sou ladrão, mas podia sê-lo. É um direito que me assiste.

Outro (Sentando-se na escada) – Acha?

Mendigo – Acho, mas sempre preferi trabalhar. Como trabalhar nem sempre é possível, resolvi pedir esmola, antes que fosse obrigado a roubar. Pedir esmola dá menos trabalho. (CAMARGO, s/d, p. 15)

O diálogo entre os mendigos obedece a uma dinâmica conversacional que permite ao protagonista explicitar todas as suas visões de mundo; por meio das perguntas e réplicas do outro mendigo, o filósofo das ruas pode desenvolver reflexões e metáforas para convencer a personagem e, principalmente, propagar ao público os pensamentos

proferidos. O teórico Décio de Almeida Prado explica o tipo deste personagem, identificando-o como *raisonneur*, ou seja, aquela “pessoa incumbida de ter sempre razão ou de explicar as razões da peça [...]” (PRADO, 2014, p. 95).

As primeiras ponderações do mendigo-filósofo recaem na criação da propriedade privada: para ele “Os espertalhões, no princípio do mundo, apropriaram-se das coisas e inventaram a Justiça e a Polícia...” (CAMARGO, s/d, p. 16). Neste momento, a discussão proposta encontra-se baseada no pensamento marxista sobre a origem do domínio das terras, criando também a polícia e a Justiça como meios de coerção para garantir a posse dos sujeitos que agora se denominavam proprietários daquele terreno.

Conforme o mendigo-pensador, “eles resolveram que as coisas pertencem a eles...” (CAMARGO, s/d, p. 16). Importante atentar para a maneira utilizada para se referir aos “espertalhões”: o pronome “eles” identifica a pessoa fora do discurso, portanto, este distanciamento indica já neste princípio a divisão da sociedade em duas classes, os que têm (eles) e os que não têm (nós).

A demarcação no discurso do *raisonneur*, para entender e explicar a estrutura da sociedade burguesa permanecerá em toda a peça, inclusive se utilizando do sarcasmo e da ironia para menosprezar os capitalistas. No excerto visto anteriormente, por exemplo, o adjetivo escolhido para identificar os sujeitos da classe dominante é “espertalhões”, tendo carga pejorativa, porque define quem age por meios desonestos a fim de conseguir o que deseja.

Em seguida, o mendigo-aprendiz conclui que as suas existências não são necessárias para a atual estrutura social, pois entre as classes exploradas havia a oposição entre a faixa social dos donos da propriedade privada e dos meios de produção – elite/burguesia – e a parcela da população dependente do salário dado pelas empresas dos capitalistas.

Contudo, a personagem tem ciência de não pertencer a nenhuma destes polos da assimetria. Desenvolvendo tal raciocínio, podemos concluir que os mendigos pertenceriam a uma terceira classe à margem da sociedade, a qual não consegue sanar as necessidades mais básicas. Exposto a tal argumento, o protagonista contraria a conclusão do colega ao afirmar a importância fundamental dos mendigos para o bem-estar da civilização.

Outro – Ora!... Quem é que precisa de um mendigo?

Mendigo – Todos! Eles precisam muito mais de nós, do que nós deles. O mendigo é, neste momento, uma necessidade social. Quando eles dizem: ‘Quem dá aos pobres, empresta a Deus’, confessam que não dão aos pobres, mas emprestam a Deus... Não há generosidade na esmola: há interesse. Os

pecadores dão, para aliviar seus pecados; os sofredores, para merecer as graças de Deus. Além disso, é com a miséria de um níquel que eles adiam a revolta dos miseráveis.

Outro – Mas quando agradecem a Deus, revelam o sentimento de gratidão.

Mendigo – Não há gratidão. Só agradece a Deus quem tem medo de perder a felicidade. Se os homens tivessem certeza de que seriam sempre felizes, Deus deixaria de existir, porque só existe no pensamento que está comprando a felicidade, e os mendigos, para eles, são os únicos vendedores desse bem supremo.

Outro – (Desanimado) – A felicidade é tão barata...

Mendigo – Engana-se. É caríssima. Barata é a ilusão. Com um tostãozinho, compra-se a melhor ilusão da vida, porque quando a gente diz: ‘Deus lhe pague...’, o esmoler pensa que no dia seguinte vai tirar cem contos na loteria... Coitados! São tão ingênuos... Se dar uma esmola, um mísero tostão, à saída de um ‘cabaret’, onde se gastaram milhares de tostões em vívios e corrupções, redimisse pecados e comprasse a felicidade, o mundo seria um paraíso! O sacrifício é que redime. Esmola não é sacrifício! É sobra. É resto. É a alegria de quem dá porque não precisa pedir. (CAMARGO, s/d, p. 17)

As considerações apresentadas no trecho acima são importantes para compreender o cerne do pensamento do mendigo-filósofo. De acordo com ele, os sujeitos que ofertam certa quantia em dinheiro aos mendigos não o fazem pelo altruísmo pregado pelos valores cristãos, mas sim, pelo egoísmo dos fiéis ao dar a esmola na esperança de que a atitude seja recompensada por alguma divindade ou, até mesmo, para recompensar pecados já cometidos.

Em ambas as possibilidades, o interesse pessoal se sobrepõe à pureza da solidariedade. Adiante, veremos o retorno de uma temática recorrente nas obras de Joracy Camargo: a felicidade. Nesta peça, o conceito de felicidade se aplica na pressuposta recompensa ao ato de conceder a esmola para o indivíduo em situação de rua. Desta forma, os sentidos de felicidade e Deus se misturam, sendo que o modo para alcançá-los está na esmola e o caminho perpassa pela figura do mendigo. Pela ótica do protagonista, o mendigo trabalha assim como os santos católicos na intercessão dos interesses entre os mortais e os seres celestes.

Deus lhe pague... intercala os sentidos dados para quem pratica a mendicância; se o aspecto clerical surge nas entrelinhas do discurso, à vista, os símbolos sugerem a pobreza, percebida também pelo fato de o apelido Barata pertencer ao segundo mendigo. Sem precisar de muitas exemplificações, o termo sugere o inseto comumente ligado à sujeira, ao asqueroso, ao que é rejeitado do convívio social.

Por outro lado, o mendigo-questionador novamente não segue as considerações do colega e opta por um vocabulário no campo semântico do trabalho, como “especializar”, “profissão”, “vocação”, “prática”, “féria”, “classe”, “sindicato”, “uniforme”, entre outros.

Não esquecendo o público daquela época, havia a necessidade de a figura do pedinte proferir diversas contestações ao sistema vigente, como porta-voz do autor, para proporcionar certa empatia da plateia; desta forma, associando a figura do mendigo à do trabalhador confere-lhe dignidade, impedindo uma interpretação rasa e preconceituosa ao relacionar miseráveis à vadiagem.

Outro – O senhor tem uma organização perfeita!

Mendigo – O serviço está bem organizado. Aqui nesta igreja, por exemplo, estão (Lê) – ‘234 pessoas de luto, sendo 183 senhoras’. Nota: ‘A maioria é de luto recente’. (Falando) – Luto recente é um grande sinal de generosidade. (Lendo) – ‘86 solteironas’. – (Falando) – A solteirona é um grande amigo do mendigo. Quando a gente diz: ‘Deus lhe pague’, ela vê logo um lindo rapaz caindo do céu por descuido... Mas é preciso que, ao pedir, a gente tenha um certo sorriso de bondade e malícia nos lábios... É uma esperança de casamento...

[...]

Mendigo – Como vê, a féria vai ser grande. Comerciante falido dá pouco, mas não deixa de dar: tem medo da miséria. Namorado dá dois mil réis. Noivo dá dez tostões. Já tem mais intimidade com a pequena... Pecadores, em geral, dão níqueis... (CAMARGO, s/d, p. 20)

Ao explicar ao Barata as técnicas da profissão para obter mais esmolas, o protagonista também faz análises sociais bem-humoradas, comparando os tipos de doadores e o que cada um espera em troca.

Caminhando para o encerramento do primeiro quadro, o protagonista revela ao aprendiz já ter pertencido à classe trabalhadora, quando foi funcionário em uma grande fábrica, há vinte e cinco anos. Neste momento, ocorre a troca de cenário em decorrência do *flashback* que retornará à vida antes da indigência, ocasião na qual se revela o nome do falso mendigo: Juca.

Este fato desperta a relação de como a identidade do indivíduo na sociedade capitalista está intrinsecamente relacionada ao trabalho. Neste caso, o público só tem a informação do nome da personagem principal na cena em que o sujeito se distancia da imagem do mendigo (mesmo que a construção da peça fuja dos estigmas prévios) e incorpora o papel de um funcionário da fábrica.

Juca, além de ser um empregado exemplar, trabalha na invenção da máquina idealizada para agilizar a produção e reduzir o número de empregados. No entanto, o patrão descobre os planos do trabalhador e resolve ir até a casa dele para tentar ter acesso aos manuscritos do projeto.

Ao chegar à residência, o capitalista tenta persuadir Maria, a esposa do protagonista presente no momento da chegada do empresário. Em um primeiro momento,

ela servirá para caçoar das ideias preliminares que teve ao imaginar como era um milionário, esta e outras confusões têm a função de desmerecer a burguesia.

Maria – [...] Os hábitos das pessoas importantes são tão diferentes dos nossos...

Senhor – São os mesmos, minha senhora. A educação é uma só.

Maria – Pois eu acho que não é...

Senhor – Por quê?

Maria – Porque, pelos nossos hábitos, aperta-se a mão das pessoas...

Senhor – As pessoas importantes, quando são educadas, também fazem isso...

Maria – Mas o senhor não fez... (CAMARGO, s/d, p. 21)

Maria – (Reparando nele) – Juca é um mentiroso!

Senhor – Quem é Juca?

Maria – Meu marido.

Senhor – Por que é que ele é mentiroso?

Maria – Ele me disse que o senhor tem cara de chimpanzé! (CAMARGO, s/d, p. 21)

Maria – Assim... Eu pensava que milionário andasse com roupas de ouro... chapéu de ouro... (O Senhor sorri) – O senhor come?

Senhor – Como...

Maria – Tem dores de cabeça?

Senhor – Tenho...

Maria – Tem rins?

Senhor – Tenho...

Maria – E doem?

Senhor – Horrivelmente!

Maria – E o senhor, quando tem sede bebe água?

Senhor – Bebo.

Maria – Tem pesadelos de noite?

Senhor – Quase sempre!

Maria – Ora! (Rindo) – Que tola! Eu vivia sonhando com um milionário e, afinal, um milionário não vale de nada! (CAMARGO, s/d, p. 21)

Apesar de parecer firme no começo da conversa, Maria se ilude com as promessas de bens materiais e viagens com que o capitalista a seduz para ter acesso ao invento. Logo depois, o patrão consegue pôr as mãos nos esboços de Juca e levá-los consigo. Na tentativa de ter de volta os exemplares, o funcionário vai preso por seis anos; acusado de tentar furtar os próprios documentos pegos pelo chefe.

Vítima do sistema capitalista – igual ao pai do autor, merecedor da dedicatória -, Juca descobre após sair da prisão que Maria enlouqueceu e “dizem que anda pelas ruas a divertir os moleques” (CAMARGO, s/d, p.25), descrição semelhante à de Maria Cachucha, outra personagem de Joracy Camargo que aparece tanto em *O neto de Deus* como na peça homônima. Toda a desgraça recaída sobre o casal dependeu das atitudes inadequadas da mulher, reagindo motivada pelo interesse na promessa de riqueza.

A experiência desastrosa ocasionada pela ingenuidade da esposa trouxe certos aprendizados para a vida de Juca, que depois de ganhar a liberdade revê seus posicionamentos e entende os mecanismos da organização social na qual está inserido.

No ato seguinte, veremos a maneira encontrada pelo mendigo-filósofo de se relacionar novamente e ainda continuar confiando na esposa. Por esta razão, a principal lição obtida por Juca está na necessidade de refletir sobre as questões da vida; segundo ele, “viver é raciocinar. [...] A sociedade vai sofrer, porque não raciocina.” (CAMARGO, s/d, p. 26).

Mesmo tendo a capacidade de pensar sobre estas questões, o mendigo decide não voltar ao mercado de trabalho, mantendo-se à margem da sociedade ao sair da reclusão. Para ele, pedir esmola é cobrar uma dívida que a sociedade lhe deve, até quando não houve uma “divisão camarada” (CAMARGO, s/d, p. 18). Um ato subversivo de vingança contra o sistema capitalista, usando seus próprios mecanismos.

No segundo ato da peça, passada a apresentação sobre a história de Juca e as motivações para as ideologias de vida defendidas com tanto afinco, o público volta a ter a cena inicial dos dois mendigos em frente à igreja. Agora, Barata conhece um pouco mais sobre o companheiro e pode entender melhor as razões e o método por ele utilizado para obter reparação.

A partir deste ponto a obra se concentra em dois focos: o da crítica social e o do atual relacionamento do protagonista. A nova companheira de Juca, a jovem e bela Nancy, não sabe da profissão real do amado, pois só o conhece vestindo trajes finos e convivendo na luxuosa casa do casal.

No entanto, a moça alimenta o interesse por Péricles, um rapaz que tem status perante a sociedade, porém não possui dinheiro, portanto, para Nancy não serve para

nada. Diferente de Maria, a atual esposa de Juca entende a importância de exercitar o pensamento e ostenta um discurso filosófico, advindo exclusivamente da convivência com o mendigo-milionário.

A postura crítica e independente da jovem, todavia, não passa de repetição dos princípios e pressupostos do próprio companheiro, já que, segundo ele, “as mulheres, por si mesmas, já são ‘preciosidades’. Daí, para que sejam objetos raros, é só torná-las diferentes das outras” (CAMARGO, s/d, p. 30). Ou seja, Nancy aprendeu com Juca que ela deve se amar acima de tudo e, principalmente, que a felicidade e o amor estão relacionados ao dinheiro, por isso ela tem receio em fugir com Péricles, pois ele por ser ainda muito jovem não tem independência financeira.

A representação da figura feminina na peça apequena-se no conceito da mulher moldável de acordo com o que os homens ensinam para ela. Nem Maria e muito menos Nancy desenvolvem a capacidade de pensar por si mesmas, construindo as próprias conclusões e defendendo ideais que realmente as representam.

O encontro do triângulo amoroso acontece logo cedo, depois de Juca voltar do trabalho desconhecido pela esposa. Mesmo tendo consciência de qual a relação entre Nancy e Péricles, o protagonista finge acreditar no jovem que diz ser primo dela e precisa de grande quantia em dinheiro para quitar uma dívida. Na realidade, a verdadeira intenção está em usar o valor dado para convencer Nancy a partir com ele.

A jovem, que não sabia da origem do dinheiro, aceita a proposta do amante e afirma que fugirá com ele; contudo, no dia seguinte, Juca conta sobre o pedido de empréstimo de Péricles, então Nancy se envergonha e compreende que o dinheiro de Péricles era de fato vindo de Juca.

Envergonha-se por ter o plano revelado e, sobretudo, de quase ter fugido às custas de Juca, questionando a real identidade dele.

Nancy – Mas onde é que você trabalha?

Mendigo – Na rua.

Nancy – Fazendo o quê?

Mendigo – A caridade...

Nancy – Dando esmolas?

Mendigo – Ou recebendo-as.

Nancy – Não consigo entender.

Mendigo - Sou uma espécie de pia de água benta, onde toda gente vai benzer-se para se livrar dos males. Junto de cada pia de água benta, há uma caixinha onde se deposita o preço das graças divinas... (CAMARGO, s/d, p. 48)

Por fim, arrependida da atitude, Nancy percebe qual valor realmente importa: “amor, prestígio, tudo que me ofereces é efêmero. Só há uma coisa eterna: é a inteligência! Amor, beleza, fortuna, nada resiste à força da inteligência.” (CAMARGO, s/d, p. 50). Dessa forma, a moça, novamente sugestionada pelo mendigo-filósofo, procura o amado pelas ruas da cidade, olhando para cada pedinte, e o encontra nas escadarias da igreja.

Exercendo sua influência, Juca manipula Nancy para que a jovem siga de acordo com as convicções dele, afinal se o ponto principal era de que “O sacrifício é que redime” (CAMARGO, s/d, p. 17), a jovem ao abdicar do dinheiro e da juventude ao lado de Péricles, percebe o contrário do que lhe havia sido ensinado: a felicidade não está nos bens materiais, mas sim, na força da intelectualidade e da sabedoria, as quais somente Juca pode oferecer.

A obra de Joracy Camargo representa inovação no teatro profissional brasileiro ao trazer questões sociais embasadas pelos conceitos marxistas para os palcos nacionais, mesmo em meio ao período conhecido por Era Vargas. As críticas ao capitalismo e aos representantes da burguesia são construídas ora de forma velada, ora explícita, tendo majoritariamente o uso do humor para acentuar os ataques.

Inovando o teatro no aspecto do engajamento político, *Deus lhe pague...* permanece conservador em relação à discussão acerca da igualdade de gêneros. Os costumes patriarcais constituem os valores que a peça se propõe a difundir, representando mulheres frágeis, sem ideais próprios e completamente vulneráveis às opiniões do homem, sobretudo o companheiro.

Desta forma, podemos concluir que o texto apresenta posições progressistas acerca de determinadas questões, especialmente acerca das visões sociais e filosóficas desenvolvidas por Karl Marx; em contrapartida, conserva valores morais do patriarcado. Já as considerações expostas pelo mendigo-filósofo exploram de forma didática os

problemas enfrentados pelos trabalhadores na luta diária pela sobrevivência no sistema capitalista, sendo eficaz na missão educativa do teatro político.

3.3 O rei da vela

A busca pela construção de um teatro engajado, interessado em encenar os problemas da sociedade capitalista - em pleno momento no qual o mundo tentava recuperar-se da grande crise financeira de 1929 -, inicia no teatro profissional brasileiro com Joracy Camargo, como podemos perceber nos capítulos anteriores.

Embasado nos pressupostos marxistas, chegando até mesmo a citar nominalmente o teórico revolucionário em *Deus lhe pague...*, as duas obras do início da carreira do dramaturgo provocam alguns pensamentos conservadores, mas sem criar animosidade. As peças em questão expõem a opressão entre as classes, porém não investem no confronto, construindo uma harmonia ilusória e pacificadora.

Contrapondo-se às estruturas das obras de Joracy, o teatro do modernista Oswald de Andrade lançava críticas mais audaciosas e contundentes – inclusive, característica recorrente da escrita oswaldiana. Apesar do acentuado teor satírico do modernista, Décio de Almeida Prado (2003) observa ligações entre as peças dos dois dramaturgos. De acordo com o teórico, as inovações de *O rei da vela* são frutos das mudanças trazidas por *Deus lhe pague...*

Realizadas as primeiras comparações sobre as obras e os autores, vale atentarmos agora para os sentidos de *O rei da vela*. Escrita em 1933, a peça de Oswald de Andrade foi publicada em 1937; todavia, por causa do recrudescimento da ditadura do Estado Novo¹⁷, comandada por Getúlio Vargas, a obra só pôde ser encenada trinta anos depois (COSTA, 2008, p. 20), coincidentemente em outro momento de governo autoritário no país.

Os anseios de transformação no teatro brasileiro acionavam alguns autores; haja vista a dedicatória da peça de Oswald que, ao homenagear Álvaro Moreyra, demonstra reconhecer estes personagens que o antecederam para a construção de um teatro moderno. Inclusive, conforme relata Prado, “Oswald nunca escondeu uma certa admiração por

¹⁷ Sobre teatro e censura no Brasil, conferir a obra de Cristina Costa, *Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro* (2008). Neste estudo, a autora explica que as peças eram censuradas por transgredir determinadas ordens, como a moral, política, religiosa e social.

Joracy Camargo” (PRADO, 2003, p. 29), afinal tinha consciência de que, além de ser um dos criadores do Teatro de Brinquedo, Joracy também foi responsável por inquietar o público da época.

O enredo de *O rei da vela* consiste na atuação de Abelardo I como agiota insensível e sádico, além de interessado no contrato matrimonial com Heloísa de Lesbos, moça pertencente à família da decadente aristocracia rural do início do século XX.

Logo no início da peça, apresenta-se ao público, de acordo com as didascálias, um cenário composto por objetos desconexos – um divã futurista, um castiçal de latão, um retrato da Gioconda – e diversos prontuários separados pelas indicações “malandros”, “impontuais”, “suicidas”, entre outros.

A primeira impressão de um lugar incoerente se torna cada vez mais compreensível, após descobrirmos a profissão do protagonista. Podendo ser aqueles objetos resultados de pagamentos de dívidas e, claro, os prontuários distinguem as situações dos diversos *clientes*.

Outro aspecto interessante está nas referências ao teatro circense, podendo ser constatado nas roupas de Abelardo II, o auxiliar do Abelardo I. Vestindo roupas de domador de feras, a personagem ostenta bigodes retorcidos enormes, monóculo e revólver na cintura, para afastar os endividados.

A admiração dos modernistas para com a arte circense já era sabida por todos. Sobretudo, o enaltecimento ao palhaço Piolim, tanto que em

27 de março de 1929, dia do aniversário de Abelardo Pinto, alguns artistas e escritores, entre eles Alcântara Machado, Mário de Andrade e o próprio Oswald, ofereceram um almoço, que denominaram de ‘festim antropofágico’ e no qual anunciavam: ‘almoçaremos Piolim’. A referência ao palhaço Abelardo, explicitada no nome dado ao protagonista e indicada nas alusões ao universo do circo presentes no cenário e figurino do primeiro ato, surge também na construção da dupla cômica formada por Abelardo I e Abelardo II. (SIMÕES, 2009, p. 189-190).

Tendo como princípio a construção de uma arte próxima da cultura popular, os artistas modernos percebiam no circo a potência artística que idealizavam. Dessa forma, Piolim, utilizando as sátiras como elemento fundamental para as suas apresentações, despontou como referência de qualidade artística, sob a ótica modernista.

Além da referência ao circo, a peça não tarda a indicar em qual época está inserida. Escrita em 1933 e publicada com modificações depois de quatro anos, *O rei da*

vela trata do impacto da crise de 29 na alta sociedade brasileira. O recorte histórico do texto tem a oportunidade de apresentar Abelardo I como o sujeito impiedoso e explorador do dinheiro de pessoas falidas e desesperadas pela ruína ocasionada devido à Quebra da Bolsa.

Abelardo I (Examina) – Veja! Isso não é comercial, seu Pitanga! O senhor fez o primeiro empréstimo em fins de 29. Liquidou em maio de 1931. Fez outro em junho de 31. Há dois meses suspendeu o serviço de juros... Não é comercial...

O Cliente – Exatamente. Procurei o senhor a segunda vez por causa da demora de pagamento na Estrada, com a Revolução de 30. A primeira foi para o parto. A criança já tinha dois anos. E a Revolução em 30... Foi um mau sucesso que complicou tudo... (ANDRADE, 2008, p. 14).

Se representar um momento específico de dificuldade do país e, ainda por cima, referir um fato histórico que levou à posse do presidente já poderiam ser considerados temas ousados, a peça coloca na fala do endividado que a Revolução de 30 não trouxera os benefícios esperados.

Conforme veremos mais adiante, o teatro de Oswald de Andrade explorou técnicas cênicas que seriam mais bem desenvolvidas e teorizadas no teatro épico/dialético de Bertolt Brecht. O dramaturgo alemão, conforme indica Walter Benjamin, vislumbrava a encenação de episódios históricos (BENJAMIN, 1996, p. 84) adequada para a proposta teatral, a qual desenvolvia textos engajados para conscientizar o público das mazelas e opressões da sociedade e levá-lo à ação política.

Motivado em expor os problemas daquela época pela peça teatral, vale ressaltar que Oswald de Andrade fora pessoalmente atingido pela crise. Durante toda a vida aproveitou as oportunidades que o dinheiro oferece, mas assistiu à sua renda ruir depois de todo o acontecido. Em certos momentos, sentiu a necessidade de negociar com agiotas e morreu pobre.

Na peça, Abelardo I exerce a agiotagem de maneira perversa, sem se importar com as famílias famintas e os possíveis suicidas que invadem o local de trabalho. Logo na primeira cena, já se evidenciam os valores e desvios morais do protagonista.

ABELARDO I – Me diga uma coisa, seu Pitanga. Fui eu que fui procurá-lo para assinar este papagaio? Foi o meu automóvel que parou diante do seu casebre para pedir que aceitasse o meu dinheiro? Com que direito o senhor me propõe uma redução de capital que eu lhe emprestei?

O CLIENTE (Desnorteadado) – Eu já paguei duas vezes...

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

O CLIENTE – Para defender os capitalistas! E os seus crimes!

ABELARDO I – Para defender o meu dinheiro. Será executado hoje mesmo. (Toca a campainha) Abelardo! Dê ordens para executá-lo! Rua! Vamos. Fuzile-o. É o sistema da casa. (CAMARGO, 2008, p. 16)

Interessa-nos observar que esta apresentação da personalidade inescrupulosa de Abelardo I está prevista pela própria personagem - “esta cena basta para nos identificar perante o público.” (CAMARGO, 2008, p. 17). A referência ao público confere o caráter anti-ilusionista da obra, estratégia também usada por Brecht para despertar os espectadores da atmosfera de ilusão realística ocasionada pela encenação tradicional e instigando o senso crítico.

Em outro momento, Abelardo II afirma ser “o primeiro socialista do teatro brasileiro” (ANDRADE, 2008, p.24), causando novamente o estranhamento motivado pelo efeito de distanciamento. Conforme Anatol Rosenfeld, em *O Teatro Épico*,

A teoria do distanciamento é, em si mesma, dialética. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna em nível mais elevado esta nossa situação mais conhecida e mais familiar. O distanciamento passa então a ser negação da negação; leva através do choque do não-conhecer ao choque do conhecer. Trata-se de um acúmulo de incompreensibilidade até que surja a compreensão. Tornar estranho é, portanto, ao mesmo tempo tornar conhecido. A função do distanciamento é a de se anular a si mesma. (ROSENFELD, 1965, p. 153).

Ademais, valem as diversas alegorias utilizadas ao longo do texto, a fim de explicitar uma crítica, por exemplo, o uso da gravata do primeiro cliente que na verdade é uma corda em volta do pescoço. Tais artifícios são eficazes para o teatro, pois na cena procura-se mostrar ao invés de relatar (COSTA, 2016, p. 35), além de novamente reforçar o senso crítico da plateia.

No mesmo mecanismo do *raisonneur* das peças joracyanas, as personagens que cercam Abelardo I proporcionam deixas para que ele possa transmitir seus conhecimentos e reflexões hipócritas sobre a sociedade.

Pondo um capitalista em lugar de protagonismo na peça, Oswald cria a oportunidade de expor as ideias reacionárias, por mais absurdas que sejam, como a separação da sociedade por aqueles que possuem famílias (elite) e os que têm prole (proletário), assumindo sem pudor a simpatia a teorias segregacionistas, inclusive muito em voga naquele período com a ascensão dos partidos nazista e fascista na Europa.

ABELARDO I – Não confunda, seu Abelardo! Família é uma coisa distinta. Prole é de proletário. A família requer a propriedade e vice-versa. Quem não tem propriedade deve ter prole. Para trabalhar, os filhos são a fortuna do pobre...

ABELARDO II – Mas hoje ninguém mais vai nisso...

ABELARDO I – É a desordem social, o desemprego, a Rússia! Esse homem possuía uma casinha. Tinha o direito de uma família. Perdeu a casa. Cava-se prole! Seu Abelardo, a família e a propriedade são duas garotas que frequentam a mesma garçonnière, a mesma farra... quando o pão sobra... Mas quando o pão falta, uma sai pela porta e a outra voa pela janela... (ANDRADE, 2008, p. 17)

Dessa forma, para Abelardo I a ideia de família está estritamente associada ao status social que os laços sanguíneos poderão simbolizar para a alta sociedade. Subvertendo este pensamento pelo tom cômico, o agiota contrai matrimônio com Heloísa de Lesbos – representante da falida família cafeeira¹⁸. Mais adiante, trataremos com mais detalhes a caracterização dos outros familiares.

Heloísa (Sonhando) – Meu pai era o coronel Belarmino que tinha sete fazendas, aquela casa suntuosa de Higienópolis... ações, automóveis... Duas filhas viciadas, dois filhos tarados... Ficou morando na nossa casinha da Penha e indo à missa pedir a Deus a solução que os governos não deram...

[...]

Abelardo I – Os velhos senhores da terra que tinham que dar lugar aos novos senhores de terra! (ANDRADE, 2008, p. 36-37)

Abelardo I demonstra ser um sujeito oportunista e interessado unicamente em si próprio, ostentando o velho discurso da moralidade acima de tudo, em respeito à lei, à família e à propriedade. Contudo, o público tem a oportunidade de desmascarar a hipocrisia do fajuto cidadão interessado no avanço do país. Há o respeito às leis e à família desde que se cumpram as ambições e propósitos mandatários do capital.

ABELARDO I (Ao fone) – Como? Sou eu... Abelardo. O Teodoro? Quer se prevalecer da lei da usura! Grande besta! E pede reforma! Linche esse camarada. Ponha flite nele e acenda um fósforo! (Bate o fone) Pro pau com esse bandido! Lei contra usura! Bolchevistas! Por isso que o país se arruína. E há um miserável que quer se aproveitar dessa iniquidade.

ABELARDO II – Leis sociais...

ABELARDO I – Súcia de desonestos. Intervir nos juros. Cercar o sagrado direito de emprestar o meu dinheiro à taxa que eu quiser! E que todos aceitam.

¹⁸ *A Moratória* (1956), de Jorge Andrade, é outra obra dramática que trata sobre a crise da exportação do café, pós-quebra da Bolsa, e, consequentemente, a transição da falida família da aristocracia rural para urbanização burguesa das capitais. Distanciando-se da linguagem cômica esbanjada em *O rei da vela*, a peça mostra as reações melancólicas e ressentidas da família de Heloísa ao se deparar com a bancarrota e a decadência.

Mais! Que vêm implorar aqui! Sou eu que vou buscá-los para assinar papagaios? Ou são eles que todos os dias enchem a minha sala de espera? Abra a jaula! (ANDRADE, 2008, p. 22)

Os preconceitos absurdos proferidos por Abelardo I ganham caráter cômico, segundo Bender (1996), devido à constatação de um vício ou uma transgressão. Neste sentido, o riso, por mais que venha de um desconforto, revela a insensatez do discurso do capitalista.

A representação do capitalista interposta pelo discurso reacionário funciona para simbolizar o pensamento de uma classe. Substituindo as grandes frases e erudição das personagens de Joracy por falas com mensagens objetivas, explícitas e enfáticas, até porque indicam a pequenez intelectual da elite, Oswald também pretendia alcançar mais ampla e diretamente o público.

A peça ainda aponta para os interesses dos intelectuais atuantes para a permanência das opressões de classe. Nesse sentido, a personagem Pinote apresenta-se como representante dos artistas que se utilizam do meio de expressão para exaltar figuras do poder ao invés de contestá-las, além de demonstrar a Abelardo I as tendências reacionárias que também aparenta sustentar.

ABELARDO I – Não pratica a literatura de ficção?...

PINOTE – No Brasil isso dá nada!

ABELARDO I – Sim, a de fricção é que rende. É preciso ser assim, meu amigo. Imagine se vocês que escrevem fossem independentes! Seria o dilúvio! A subversão total. O dinheiro só é útil nas mãos dos que não têm talento. Vocês escritores, artistas, precisam ser mantidos pela sociedade na mais dura e permanente miséria! Para servirem como bons lacaios, obedientes e prestimosos. É a vossa função social! (ANDRADE, 2008, p. 32)

O descaso com o crescimento nacional seja pela economia, cultura ou soberania do país na realidade faz parte das estratégias de Abelardo para se enriquecer em detrimento da falência e do desespero alheios. Dessa forma, o Rei da Vela representa os reis da regressão, do atraso e da pobreza.

HELOÍSA – Dizem tanta coisa de você, Abelardo...

ABELARDO I – Já sei... Os degraus do crime... que desci corajosamente. Sob o silêncio comprado dos jornais e a cegueira da justiça de minha classe! Os espectros do passado... Os homens que traí e assassinei. As mulheres que deixei. Os suicidados... O contrabando e a pilhagem... Todo o arsenal do teatro moralista dos nossos avós. Nada disso me impressiona nem impressiona mais o público... A chave milagrosa da fortuna, uma chave yale... Jogo com ela!

HELOÍSA – O pânico...

ABELARDO I – Por que não? O pânico do café. Com dinheiro inglês comprei café na porta das fazendas desesperadas. De posse de segredos governamentais, joguei duro e certo no café-papel! Amontoei ruínas de um lado e ouro do outro! Mas há o trabalho construtivo, a indústria... Calculei ante a regressão parcial que a crise provocou... Descobri e incentivei a regressão, a volta à vela... sob o signo do capital americano.

HELOÍSA – Ficaste o Rei da Vela!

ABELARDO I – Com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas[...] a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 2008, p. 35-36)

O primeiro ato da peça conceitua o público nos interesses e valores do capitalista ganancioso e cruel, Abelardo I. Disposto a construir uma nação subserviente aos objetivos dos países imperialistas, o agiota trabalha exclusivamente para si e enxerga tudo a sua volta como patrimônio a ser conquistado, como o casamento de fachada e até a própria Heloísa.

Para conquistar maiores objetivos, Abelardo I busca concretizar um negócio com o Americano Mr. Jones, o qual possui interesse em Heloísa. Estas relações libidinosas entre as personagens terão maior espaço no segundo ato da trama, o qual se utiliza de uma linguagem do teatro de revista.

O novo cenário institui uma ilha tropical, onde os demais membros da família de Heloísa também se encontram. As personagens, que inicialmente apresentam-se ao público em um desfile, conforme as cenas vão acontecendo, seguem apresentando mais e melhor suas características e defeitos.

O texto, aplicado na tarefa de macular a imagem dos antigos poderosos, sugere comportamentos díspares da heteronormatividade nos irmãos de Heloísa de Lesbos, inclusive a própria carrega esse nome ambíguo. As piadas de teor LGBTfóbicos presentes na obra são duramente criticadas por Iná Camargo Costa (2016), para a autora

Como ele não cria nenhuma situação em que tal traço se manifeste (concedendo ao dramaturgo a sua relevância, ainda mais discutível quando reivindicada por um veterano da Semana de Arte Moderna...), ocorrem ao menos duas hipóteses para responder a esta pergunta. As duas, porém, entram no cômputo das falhas do dramaturgo; uma compromete o artista e a outra compromete, de modo revelador, a própria ideia que preside a concepção dessas irmãs. No primeiro caso, o artista simplesmente não viu a falha e se limitou, ele próprio, a um comportamento tipicamente maledicente com as personagens. Em se tratando de um Oswald de Andrade, isso não chegaria a surpreender. Neste caso, ele teria mantido as indicações (Heloísa de Lesbos e João dos Divãs), acrescentando um outro chiste sobre elas ('Abelardo I – Mas

o Americano que eu saiba aprecia o tipo másculo da Heloísa. Mister Jones é lésbico!’, - p. 95), com o objetivo de configurar o próprio fenômeno da maledicência. Pois a única referência séria aos ‘desvios’ de comportamento de Heloísa e seus irmãos é feita no primeiro ato por Abelardo I numa espécie de registro malicioso de comentários (com os quais ele está de acordo) [...]. (COSTA, 2016, p. 175-176)

Os descendentes da velha árvore bandeirante (ANDRADE, 2008, 18), seguindo evidências do texto, sofrem não somente da decadência financeira, mas, e sobretudo, da moral. As cenas de libertinagem sexual entre os membros da família, para ter a força crítica necessária, não conferem caráter sério e sensual, mas sim, apresentam comentários jocosos e atitudes ridículas.

Abelardo I – Os meus galanteios são sinceros... Senhora minha futura sogra... Quem manda se vestir assim, com esse maiô de jararaca! Qual é o santo que resiste? Olhe, é sério, sério demais!

[...]

Abelardo I – Mas que tem! Por que não sorri mais e exala esse perfume de rosas murchas? Banca um cemitério entre ciprestes!...”

Abelardo I – Meu Vesúvio!

D. Cesarina (Rindo e ameaçando) – Olhe, que eu ainda acendo...” (ANDRADE, 2008, p. 44)

Por mais reprováveis que sejam as atitudes de Abelardo I, o horror não domina o riso, tendo em vista o caráter espalhafatoso em que se estabelece a composição da cena. A exploração dos clientes, a personalidade deplorável e os casos de incesto precisam ser atenuados pelo tom satírico, a fim de que se consiga a insensibilidade do público diante dos temas sensíveis (BERGSON, 2018, p. 38-39), para que a risada seja enfim produzida.

Desse modo, após se insinuar para a sogra, dona Cesarina, Abelardo I resolve envolver a tia de Heloísa. D. Poloca, às avessas do nome (trocadilho com o epíteto destinados às mulheres estrangeiras que se prostituíam, as “polacas”), apresenta-se como completamente casta, em convergência aos valores conservadores dos relacionamentos amorosos. Todavia, o agiota trata de testar o moralismo da senhora que, como de esperado, cede às propostas indecorosas do esposo da sobrinha, explicitando sua hipocrisia.

D. Poloca – Uma noite de amor! Nesta idade!

Abelardo I – A primeira!... Diga que aceita...

D. Poloca – Olhe que eu não sou de ferro!

Abelardo I – Vou mandar preparar a lancha... E uns bolinhos.

D. Poloca – Uns pés-de-moleque! A-ba-fa!

Abelardo I – Abafa! (Saindo pela direita. Atira um beijo... dois...). Ao luar! Esta noite! (ANDRADE, 2008, p. 68)

Conforme João José Cury (2003), diferente do ato anterior, o segundo adere à carnavalização para representar as relações dos herdeiros do brasão decadente e de Abelardo I ao passo que não retoma questões políticas atuais, exceto pela presença de Perdigoto, um fascista bêbado apoiado por D. Poloca.

No terceiro e último ato, a peça caminha para a linguagem dramática da ópera. O cenário volta a ser o escritório de usuras, porém cercado de ferros velhos penhorados. Além de maca no chão, cadeira de rodas e um rádio sobre uma mesa pequena.

A derrota de Abelardo I pode ser percebida pela drástica redução de objetos presentes no espaço. Além do mais, o que se encontra no cenário reforça a ideia de vulnerabilidade, tendo em vista os itens referentes aos cuidados médicos.

A reviravolta está no fato de que foi justamente seu braço direito, Abelardo II, quem aplicou o golpe no antigo agiota bem-sucedido.

Abelardo I – Mas o outro casa. É um ladrão de comédia antiga... Com todos os resíduos do velho teatro. Quando te digo que estamos num país atrasado! Olhe, ele roubou os cheques assinados ao portador. Operou magnificamente. Mas veja, rebentou a lâmpada... arrombou a secretária... Deixou todos os sinais dos dedos. Para quê? Se tinha furtado a chave do cofre. É um ladrão antigo. Topa um casamento com uma nobre arruinada. Na certa! (ANDRADE, 2008, p. 72)

Sendo assim, como Abelardo II se autodenominou o primeiro personagem socialista do teatro brasileiro, percebe-se a crítica referente ao socialismo. Filiado ao Partido Comunista nos anos de 1930, Oswald de Andrade não acreditava em uma transição pacífica do capitalismo para o comunismo, por isso, defendia revolução.

Em comparação com a construção dos diálogos das peças de Joracy Camargo, analisadas anteriormente, Abelardo I assume a persona de *raisonneur* e declama longas reflexões acerca do papel de agiota e da ganância em acumular riquezas.

Abelardo I – O cálculo frio é a nossa honra. O sistema da casa! Não morro como um convertido. Se sarasse ia de novo lutar pela nota. A nevrose do lucro! Quem a conhece não alarga mais. É a mais bela posição do homem sobre a terra! Nenhuma militância a ela se compara. Nenhuma religião. Se vejo com simpatia, neste minuto da minha vida que se esgota, a massa que sairá um dia das catacumbas das fábricas... é porque ela me vingará... de você... (ANDRADE, 2008, p. 80)

Na hora da morte, de maneira sádica, Abelardo II opta pela menor vela de sebo, acomodando-a em um castiçal de ouro. Esta imagem reflexe a própria essência de Abelardo I – a junção de aparente riqueza e regressão.

Como observado em outra oportunidade, o uso da metalinguagem está presente em diversos excertos. Na parte final, Abelardo conversa com o ponto – cargo do teatro do século XIX que consistia em sussurrar as falas para os atores, por meio de um compartimento no palco.

Abelardo I – [...] Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. [...] (Fita em silêncio os espectadores) Estão aí? Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem! (Grita) Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Manguê! (Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele). Por favor, Cirineu... (Silêncio. Fica interdito.) Vê se afasta de mim esse fósforo...

Ponto – Não é mais possível!

Abelardo I – Como? Não é possível? O autor não ligará... Então?...

O Ponto – Mas a crise... A situação mundial... O imperialismo. Com o capital estrangeiro não se brinca! (ANDRADE, 2008, p. 74-75)

A atenção para a figura do ponto demonstra a crítica a um formato de teatro ultrapassado se valendo desses modelos para construir a trama. Tal questão já foi abordada por Iná Camargo Costa, que apontou as limitações formais e práticas presente no texto.

Entretanto, vale lembrar que em 1934, Oswald publicou a peça *O homem e o cavalo*, em que há propostas cênicas mais experimentais. De todo modo, o contraste de conteúdo e forma em *O rei da vela*, reforça a dicotomia entre moderno e ultrapassado. Diante de toda a tragédia cometida contra Abelardo I, o Americano encerra a obra celebrando os bons negócios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho buscamos olhar de maneira mais atenta para peças teatrais brasileiras da década de 1930 categorizadas como teatro político. Retomando as primeiras ideias da discussão, vimos que político pode ser considerado todas as interações humanas, e seus fundamentos ideológicos; portanto, considerando o teatro um ato político por si, entendemos que as obras analisadas conformam especificamente um *teatro politizado*, pois tem consciência da intrínseca potencialidade política da arte, além de instigar o público diante das problemáticas sociais representadas nas cenas.

Desta forma, por meio das obras de Joracy Camargo e Oswald de Andrade, sendo respectivamente *O bobo do rei*, *Deus lhe pague...* e *O rei da vela*, observamos de qual maneira a politização se manifesta no texto. Para tanto, houve o interesse em entender quais as bases político-filosóficas presentes ao decorrer da dramatização e quais as estratégias de formalização deste posicionamento.

Além dos questionamentos norteadores do trabalho, outros aspectos textuais mostraram-se relevantes para perceber as mensagens por vezes implícitas contidas na trama, por exemplo, a comicidade e o contexto histórico. Afinal, o recurso cômico, perceptível nas três peças, não está expresso de maneira uniforme em todas as obras. Ademais, os autores, mesmo partilhando a mesma perspectiva ideológica progressista de esquerda, possuíam divergências acerca do governo Vargas, o qual impôs uma longa ditadura no que ficou conhecida como a última fase da gestão de 15 anos.

Motivados pela ascensão da ideologia marxista percebida por meio da consolidação da URSS durante a primeira metade do século XX, os dramaturgos depositavam no comunismo a esperança de uma sociedade justa e igualitária. Dessa forma, as três obras não se intimidam em expor a preferência pelo sistema político-econômico elaborado por Karl Marx, tendo em vista a menção do nome do pensador alemão em *Deus lhe pague...* pela primeira vez no teatro brasileiro.

Apesar da expressa inclinação ideológica, as obras discutidas manifestam tal posicionamento de forma peculiar, conforme a personalidade dos autores e da situação política no Brasil. Ora, *O bobo rei* (1931) inaugura o teatro de temática social nos palcos do teatro profissional, porém mesmo pondo à mostra a desigualdade social e o preconceito de classe por parte dos endinheirados, o texto promove certa romantização da miséria,

atribuindo às personagens pobres uma inabalável lisura moral, construída por valores de pertencimento à classe social em que estão inseridos.

Conscientes da injustiça, os moradores da favela do Kerozene (*sic*) não possuem atitudes mais incisivas diante das agressões sofridas pelos gananciosos antagonistas ou pelo próprio sistema capitalista, cerne da problemática. Inclusive, Aristides – assumindo a função de *raisonneur*, comum também aos dois outros protagonistas – não consegue expor a complexidade da questão social, além de enfatizar a dissociação da imagem dele para com a de um socialista.

Já em *Deus lhe pague...* (1932), o *raisonneur* está encarnado em Juca, o antigo proletário que, após sofrer um golpe do patrão, tornou-se mendigo e impostor. Identificado apenas pelo termo que indica sua vulnerabilidade social, o protagonista, paradoxalmente, subverte o sistema e enriquece por meio das esmolas.

Embora as semelhanças entre as duas personagens sejam evidentes – marginalização, retórica rebuscada, rápida e sarcástica -, o Mendigo consegue aprofundar a percepção sobre as desigualdades ocasionadas pelo sistema capitalista. Neste caso, o discurso empregado forma-se em tom professoral, orientando o colega Barata (em conjunto com o público ou leitores) sobre os principais conceitos marxistas em relação à formação da família, da propriedade privada e do Estado.

Leitor de Marx e de romances engajados, como os de Upton Sinclair, o mendigo-filósofo demonstra maior conhecimento acadêmico e disposição em disseminar os ideais progressistas, ainda que não tenha interesse em articular dispositivos para alguma revolução contra os meios de produção e a lógica do capital.

Após observar os aspectos acima, nota-se que a aproximação dos textos teatrais de Joracy Camargo com a ideologia marxista ocorreu de forma gradual e significativa. Salientando que as principais movimentações teatrais no país aconteciam no eixo Rio-São Paulo, vale observar a possibilidade de Oswald de Andrade ter sido instigado em escrever seus textos políticos por causa das obras do dramaturgo carioca.

Reconhecido como o marco histórico do teatro moderno encenado no Brasil durante a década de 1960, *O rei da vela* (1937) não se constrange ao tratar de assuntos políticos da história recente do país de maneira jocosa, agressiva e polêmica. A peça trata da figura de Abelardo I, um agiota ganancioso que conseguiu enriquecer por meio da

exploração de dívidas de falidos desesperados, endividados por desdobramentos locais da Quebra da Bolsa de Nova Iorque, em 29.

A peça do modernista cede espaço para que os membros da própria elite possam mostrar sem pudor os verdadeiros sentimentos e intenções diante da sociedade, principalmente seus posicionamentos reacionários e o descaso com a classe trabalhadora.

Diante das atrocidades representadas ao longo de toda a trama, o protagonista ser um capitalista algoz e, obviamente, detrator dos ideais voltados para a justiça social, pelo uso da comicidade, expressa-se o viés irônico e crítico do autor. Agindo pela provocação, *O rei da vela* desnuda as crueldades do sistema capitalista, demonstrando a necessidade de construir uma sociedade com outros valores e costumes.

Além do mais, vale estar atento para o desenvolvimento dos acordos políticos do Brasil nos anos 30 para entender o aumento no tom político das peças. Conforme o crítico Anatol Rosenfeld (1965), os gêneros literários modificam ao modo com que se encontram inseridos na história e, conseqüentemente, nos desdobramentos decorrentes. Dessa forma, o teatro brasileiro, que pouco recebia recursos públicos para seu funcionamento, começou a ser visto pelo governo Vargas como uma forma de controle de meios de comunicação – sejam artísticos ou não.

Sem causar nenhuma medida impopular no primeiro momento, o presidente gaúcho criou instituições específicas – como a Comissão de Teatro Nacional (1936) e, em seguida, o Serviço Nacional de Teatro (1937) - para amparar os artistas e os profissionais de teatro de modo geral. Homem de teatro que era, Joracy Camargo vivenciou o período de fortalecimento das artes dramáticas no país, incentivado pelo governo federal.

Autor de diversos textos dramáticos politizados e de um ensaio intitulado *O teatro soviético* (1937), Joracy Camargo demonstrou em diversas oportunidades a gratidão por Vargas, tendo até mesmo escrito um livro em homenagem ao presidente, *Getúlio Vargas e a inteligência nacional* (1940), logo no início do Estado Novo – período mais autoritário do governo, responsável por censurar, inclusive, as obras cênicas.

Contrário a Joracy em diversos aspectos, Oswald de Andrade não nutria bons sentimentos em relação ao presidente da república, haja vista que o modernista foi um dos vitimados pela crise econômica da época. Em *O rei da vela*, não poupa críticas

explícitas à calamidade ocasionada no país contra os principais cafeicultores. Logo no primeiro ato, diversos personagens vão até o escritório de usura de Abelardo I para conseguir empréstimos, porém são recebidos de maneira truculenta pelo agiota.

Outro ponto interessante para abordar a crescente abordagem política da forma suave para mais enfática está na cronologia de publicação das peças. Ora, as obras de Joracy Camargo foram encenadas no início da década de 30, fase de menor clima policialesco. Além de ambas as peças não apresentarem trechos considerados alarmantes para o governo - haja vista que o próprio Getúlio Vargas assistiu a várias apresentações de *Deus lhe pague....* Contudo, já em 1937, ano de publicação de *O rei da vela*, o governo de Vargas, temeroso por resultados desfavoráveis nas eleições, elaborou um falso documento alertando sobre um ataque comunista no país – o Plano Cohen. A partir de então, a liberdade de expressão que não já não gozava de ampla autonomia, sofreu ainda mais com a imposição da censura e a caça aos ditos comunistas e aos conteúdos de vertentes marxistas. Diferente da dramaturgia joracyana, a obra de Oswald só conseguiu ser encenada após 30 anos – ironicamente, durante outro período ditatorial, o do governo militar instituído pelo Golpe de 1964.

Mesmo com os pontos contraditórios, Joracy Camargo e Oswald de Andrade estiveram do mesmo lado contra as censuras promovidas pelo Estado. A pesquisadora Giuliana Martins Simões (2009) ressalta que os dois dramaturgos, em conjunto com Procópio Ferreira, Caio Prado Júnior, Menotti del Picchia, entre outras personalidades importantes, estiveram presentes em um ato contra a censura da peça *O bailado do deus morto* (1933), de Flávio de Carvalho, apresentada pelo Teatro da Experiência.

Diante do exposto acerca das obras analisadas, vale mencionar outros aspectos de politização do texto, tendo em vista o caráter didático empregado nas obras, o qual tem por objetivo explicitar as mazelas sociais e questionar o sistema capitalista, apresentando como alternativa viável a organização marxista.

Sendo assim, em *O bobo do rei*, as críticas de Aristides por mais que revelem a hipocrisia, a vaidade, a soberba e o preconceito da elite, a peça se conclui com um final harmônico. A formação de casais entre os personagens ricos e pobres exprime a ideia de conciliação entre as classes sociais e de que o embate pode ser resolvido por meio do diálogo e da reflexão.

Já em *Deus lhe pague...*, a aliança entre as classes divergentes dissipa-se, o protagonista apresenta maior consciência da complexidade estrutural das relações entre a burguesia e o proletariado, até por ter sido vítima de um golpe do patrão, explicitando ainda mais a opressão dos pobres pelos ricos. Contudo, ao invés de propor um discurso revolucionário, o Mendigo resolve permanecer à margem da sociedade, usando alguns de seus questionáveis mecanismos, agindo em atitude de revolta individual contra o sistema.

Tirando proveito da falsa caridade dos endinheirados, o suposto miserável consegue amealhar as esmolas e tornar-se um milionário. Portanto, pode-se perceber que o caminho escolhido pelo Mendigo ainda está regimentado na melhoria individual em detrimento do coletivo.

Por fim, *O rei da vela* de maneira perspicaz inverte o foco da trama e centraliza-se nas ações no capitalista Abelardo I, sem deixar de expor as outras personagens que o cercam e são tão reacionárias quanto o protagonista. Ao contrário das outras obras, o amor é posto em descrédito, sendo representado apenas como troca de interesses e sem idealizações românticas. Ademais, a pobreza não está representada como um valor que enobrece o caráter do sujeito, mas sim, o submete a situações de humilhação e degradação do humano.

Além do mais, a comicidade empregada na obra oswaldiana retoma e revê características singulares observadas anteriormente. Afinal nas obras joracyanas, o cômico estabelece-se por meio da oratória, do jogo de ideias, da construção de metáforas e da argumentação, ao passo que em *O rei da vela*, ainda que o texto se valha daquelas mesmas estratégias, o humor aparece de forma mais expositiva e formalizada em procedimentos que retomam e reveem lugares-comuns da prática teatral ocidental, ridicularizando as personagens nas falhas e vícios e se servindo de recursos anti-ilusionistas.

Seguindo por vezes caminhos diferentes, mas orientados para o mesmo horizonte, Joracy Camargo e Oswald de Andrade propuseram a renovação do teatro brasileiro, mesmo que ainda estivessem voltados aos moldes teatrais da comédia de costume e do teatro de revista. Embora as montagens dos anos 1930 ainda não representassem a modernização profunda na forma teatral, o conteúdo politizado das obras registra um importante marco de transição para a dramaturgia politizada brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Oswald de. **O homem e o cavalo**. 3ª. ed. São Paulo: Globo, 2001. 119 p.
- _____. **O rei da vela**. Rio de Janeiro: MEDIAfashion, 2008. 85 p.
- _____. **Um homem sem profissão**: sob as ordens da mamãe. 2. ed. São Paulo. Globo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990. 133 p.
- ANDRADE, Rudá de. In: CANDIDO, Antonio. Carta de Rudá de Andrade. **Vários Escritos**. 4 ed. São Paulo: Duas Cidades., 2004. 188 p.
- BENDER, Ivo C. **Comédia e Riso - Uma poética do teatro cômico**. Ed. Universidade/UFRGS/EDIPUCRS, Porto Alegre, 1996;
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7º ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia. Oswald e a prática política. **Remate de Males**, Campinas, v.5, p. 87-94, 1985. Disponível em:
<<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/remate/article/view/8636359>>.
Acesso em 08 jan 2021.
- BRANCO, Carlos Mateus da Costa Castello. **A dimensão política do teatro de Oswald de Andrade**. 2011, 113 p. Dissertação. UnB, Brasília, 2011. Disponível em:
<[https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.>](https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/). Acesso em 05 jan 2021.
- CAMARGO, Angélica Ricci. **A Política dos Palcos**: teatro no primeiro governo Vargas (1930 – 1945). Rio de Janeiro: Editora FGV, 2013.
- CAMARGO, Joracy. **Anastácio**. São Paulo: Edições Cultura Brasileira, s/d. 205 p.
- _____. **Deus lhe Pague**. Rio de Janeiro. Alba, 1933. 211 p.
- _____. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um Corpo de Luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 153 p.
- _____. Fernandinha e o Candidato. **Revista de Teatro**, Rio de Janeiro, 1965. 1p.
- _____. **Maria Cachucha**. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1974. 72p.
- _____. **O neto de Deus**. Rio de Janeiro: Zelio Valverde, 1945. 173 p.

_____. **O bobo do rei**. 2. ed. Rio de Janeiro: Minerva, 1937.

CANDIDO, Antonio. Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade. In: **Vários Escritos**. 4 ed. Duas Cidades. São Paulo, 2004. 188p.

COSTA, Cristina (org.). **Censura, repressão e resistência no teatro brasileiro**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

COSTA, Iná Camargo. **A hora do teatro épico no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2016.

COUTINHO, Afrânio. Teatro de Idéias. In: CAMARGO, Joracy. **Deus lhe Pague, Figueira do Inferno, Um Corpo de Luz**. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d. 153 p.

CURY, José João. **O teatro de Oswald de Andrade**: ideologia, intertextualidade e escritura. São Paulo: Annablume, 2003. 154 p.

DUARTE, Eduardo de Assis. **A Antropofagia encontra o marxismo**: notas a propósito de O rei da vela, de Oswald de Andrade. Aletria. Belo Horizonte, v. 7, p. 50-56, 2000. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/17799>>. Acesso em 08 jan 2021;

ENGELS, Friderich. MARX, Karl. **O Manifesto do Partido Comunista**. 4. ed. Boitempo, São Paulo, 2005;

FANINI, Angela Maria Rubel. MACIEL, Aline Prado. **O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, e a representação simbólica do contexto industrial e tecnológico brasileiro**. Soletras, Rio de Janeiro, n. 24, p. 223-233, 2012. Disponível em: <<https://www.epublicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/5040>>. Acesso em 08 jan. 2021;

FARIA, João Roberto (dir.), **História do Teatro Brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. J. Guinsburg e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). – São Paulo: Perspectiva; Edições SESCSP, 2012. 502 p.;

FERREIRA, Procópio. **História e Efemérides do Teatro Brasileiro**. Rio de Janeiro: Casa dos Artistas, 1979.

FERREIRA, Adriano de Assis. **Teatro Ligeiro Cômico no Rio de Janeiro**: a década de 1930. 2010, 392p. Tese. USP, São Paulo, 2010. Disponível em:

<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-05122010-123502/pt-br.php>.

Acesso em: 03 set. 2020;

FONSECA, Maria Augusta. **Oswald de Andrade**: Biografia. São Paulo: Art Editora: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 341 p.;

GARDIN, Carlos. **O teatro antropofágico de Oswald de Andrade**: da ação teatral ao teatro de ação. 2 ed. São Paulo: Annablume, 1995. 199 p.;

GEORGE, David. **Teatro e Antropofagia**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Global editora, 1985. 88 p;

HELENA, Lucia. **Tótems e tabu da modernidade brasileira**: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Niterói: Universidade Federal Fluminense, 1985. 213 p.;

JÚNIOR, Valmir Mendes dos Santos. **A Era Vargas e o Teatro**: um estudo sobre as peças teatrais vetadas entre 1930 a 1945 em São Paulo. 2011, 483p. Dissertação (Mestrado). PUC, São Paulo, 2011. Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/12715> Acesso em: 09 jun 2020;

LAFETÁ, João Luiz. **1930: A crítica e o Modernismo**. São Paulo, Duas Cidades, 1974.

LEVIN, Orna Messer. **Pequena Taboada do Teatro Oswaldiano**. 1995, 204 p. Tese. UNICAMP, Campinas, 1995. Disponível em:

<<https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/.>>. Acesso em 05 jan 2021;

MAGALDI, Sábato. **Panorama do Teatro Brasileiro**. 3 ed. São Paulo. Global, 1997. 326 p.;

_____. **Teatro de Ruptura**: Oswald de Andrade. São Paulo: Global, 2004. 181 p.;

MEDEIROS, Elen de. O Teatro Brasileira e sua tentativa de modernização. **Revista Terra Roxa e outras terras**, Paraná, 2008;

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 3. Ed. São Paulo: Perspectiva, 2018;

PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: **A Personagem de Ficção**. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014;

_____. **Procópio Ferreira**: a graça do velho teatro. São Paulo: Brasiliense, 1960.

ROSENFELD, Anatol. **O Teatro Épico**. São Paulo: Buriti, 1965.

SELJAN, Zora. **Vida e obra de Joracy Camargo**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1998. 92 p;

SILVA, Renan Carvalho da. Modernização para poucos, atraso para muitos: as considerações de um mendigo sobre o sistema capitalista na obra *Deus lhe Pague*, de Joracy Camargo. **Dramaturgia em Foco**, Petrolina, v. 4, p. 144-161, 2º sem., 2020
Disponível em: <<https://www.periodicos.univasf.edu.br/index.php/dramaturgiaemfoco/articloe/view/1199/886>. > Acesso em: 17 maio 2021.

SIMÕES, Giuliana Martins. **Veto ao Modernismo no Teatro Brasileiro**. 2009, 223p. Tese. USP, São Paulo, 2009. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23112009-143058/pt-br.php>.
Acesso em: 20 maio 2020.