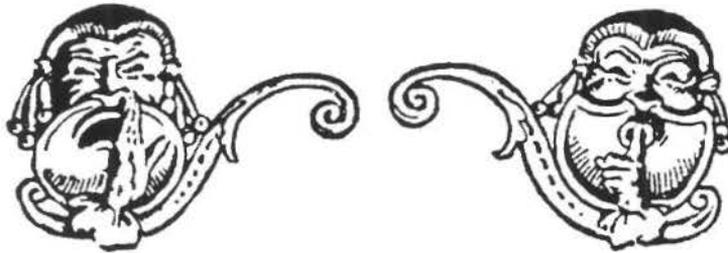


PEQUENA TABOADA DO TEATRO OSWALDIANO



Este exemplar é a redação final da tese
elaborada por Orna Messer Levin

e aprovada pela Comissão Julgadora em

24.03.95

Prof. Dr. Robert Schwarz

Tese apresentada ao Departamento de Teoria Literária da
Faculdade de Letras da Universidade Estadual de Campinas
como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor
em Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Robert Schwarz.

Campinas,
Março de 1995.



Ao Henri
pelo que foi
Ao Dov
pelo que somos
Ao Ariele
para que seja.

Agradecimentos

Este estudo é fruto de uma pesquisa desenvolvida ao longo do programa de doutorado do Departamento de Teoria Literária da UNICAMP, onde eu pude contar com a colaboração atenciosa de colegas e funcionários, aos quais desde já depositei minha imensa gratidão.

Um obrigada especial dirijo à Mary, minha mãe e correspondente carioca, que inúmeras vezes correu às bibliotecas a cata de publicações. Ao meu orientador devo a leitura rigorosa e o afago eterno. Aos mestres Vilma Arêas e Antonio Arnoni Prado agradeço a interlocução acadêmica e pessoal.

À Yara Frateschi e ao David Jackson sou grata pela colaboração internacional. À Maria Eugênia Boaventura, oswaldiana convicta, pelas indicações bibliográficas. À Iris Kantor pelas preciosas referências históricas. Ao João Roberto Faria e Marlyse Meyer pela atenção e disponibilidade. Ao Vinicius Dantas pela cumplicidade na pesquisa e À Iumna Simon, companheira da rodovia Bandeirantes, pela conversa jogada fora.

À Gabriela pelo apoio técnico, À Vânia pela paciente colaboração no CEDAE e ao Wagner pelas laboriosas correções serei eternamente grata.

Ao CNPq que, facilitando os estudos com uma bolsa de doutoramento (1990/1991), me permitiu a dedicação total ao programa destino uma nota de agradecimento em nome dos bolsistas.

Obrigada aos colegas de trabalho que me dispensaram de algumas obrigações inglórias mas necessárias ao funcionamento da instituição.

Aos membros da banca agradeço antecipadamente.

O apoio de Meire e Eliezer me possibilitou preciosas horas de refúgio, as quais espero um dia retribuir.

Sem o Dov esta tese não existiria, por isso, mais do que agradecer dedico-a ao nosso esforço conjunto.

Resumo

Este estudo apresenta uma interpretação das peças escritas por Oswald de Andrade durante a década de 1930 - *O rei da vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta* - levando em consideração que a sua modernidade está associada à ruptura ideológica do movimento modernista de 1922, perceptível também nas crônicas veiculadas no jornalismo.

A análise das três obras pretende ressaltar a importância do autor na renovação do teatro brasileiro, seja do ponto de vista dos recursos cênicos empregados, seja sob a perspectiva temática, em que pesam suas idéias marxistas.

A avaliação crítica apóia-se, de um lado, na comparação das peças de Oswald com o repertório da dramaturgia convencional, situando suas farsas em meio às tentativas de recriação de um teatro tipicamente nacional e aos esforços de atualização técnica dos espetáculos. Quanto a isto, a análise tem como objetivo repensar a trajetória do modernismo de 1922 a partir da dramaturgia dos anos 1930. E, por outro lado, preocupa-se em apontar a modernidade do teatro oswaldiano em relação às cópias dos modelos europeus, caracterizando seus procedimentos paródicos.

Abstract

This essay presents an interpretation of the three dramatic works written by Oswald de Andrade during the decade of 1930 - *O rei da vela*, *O Homem e o Cavalo*, *A Morta* - considering that its modernity is associated to the ideological rupture in the modernist movement of 1922, perceptible also in Oswald's journalistic writings.

The analysis of these three works intends to bring out the importance of Oswald de Andrade in the innovation of Brazilian theatre, either because he introduced technical procedures, or because he introduced political subjects, particularly the Marxist ideas.

On the one hand, the critical evaluation is supported by the comparison of Oswald's works with the conventional dramatic repertory, placing his farces side by side with the various attempts to recreate a national theatre and the efforts to renew the *mise-en-scène*. In this particular, the essay intends to rethink the trajectory of the modernist movement of 1922 from the point of view of the dramatic works of the 30's. And, on the other hand, it is concerned with the demonstration of Oswald's modernity in relation to the European models, pointing out his parodic procedures.

Sumário

Primeira Parte **Almanaque Teatral**

De Camarote.....	2
De Literatura.....	38

Segunda Parte **Na cartilha do teatro interessado**

As acrobacias da farsa.....	64
O salto cósmico.....	117
O dilúvio sublime.....	153
Conclusão.....	174
Bibliografia.....	176

Nota introdutória

A idéia de estudar a dramaturgia oswaldiana surgiu durante a pesquisa de mestrado, quando, ao dedicar-me à análise da obra de João do Rio, percebi quão próximo ele esteve dos realizadores da Semana de 1922. Certamente, entre os homens de letras de sua geração, João do Rio é dos que mais se aproxima do espírito irônico do modernismo. Não fosse a morte súbita, em 1921, podemos supor que ele estivesse ao lado dos primeiros cariocas a aderir o movimento deflagrado na terra do café.

Nascidos na mesma década, João do Rio e Oswald desfrutaram de projeção no meio artístico a partir do trabalho nas redações dos jornais e das criações literárias. Entretanto, justifica-se tal paralelo menos pela trajetória intelectual, cujos desdobramentos, em razão das opções políticas, provavelmente colocassem Oswald em oposição a João do Rio, do que pela atitude sarcástica que ambos cultivaram, cada um a seu modo, em relação aos valores e costumes da época e que tem reflexos, conforme se verá, nas respectivas obras teatrais.

Sem pretender realizar uma comparação exaustiva, este trabalho procura colher nas aproximações estético-literárias entre Oswald e os dramaturgos do período pré-modernista os pontos de partida da renovação teatral da década de 1930, tendo por hipótese que a modernidade do teatro oswaldiano está associada à ruptura ideológica no grupo dos modernistas de 22, como resposta ao antigo projeto nacionalista, que deixou marcas no teatro dos anos vinte e se fortaleceu dentro das fileiras do grupo verde-amarelo.

O exame das três peças, *O rei da vela* -, *O Homem e o Cavalo* - *A Morta*, procura assinalar nos objetos da sátira farsesca a recusa oswaldiana aos motivos e procedimentos da açucarada dramaturgia burguesa, em especial a rejeição ao realismo psicológico das comédias, exercida através da imitação paródica. Uma reconstituição panorâmica do repertório teatral das décadas de 1910 e 1920, com base na atuação jornalística do escritor, tem a intenção de fixar os termos deste diálogo com os temas, caracteres e convenções importadas, revelando em suas caricaturas uma faceta moderna, se comparada com as cópias da literatura precedente.

Finalmente, perseguindo um outro fio, investigamos o teatro de Oswald enquanto manifestação de seu tempo, portanto, enquanto reconstrução formal dos problemas contemporâneos. Aliás, uma das características mais fortes de seu engenho inventivo.

Primeira parte

Almanaque teatral

Rien ne ressemble plus à une maison en ruines q'une maison en construction.

Jean Cocteau

I

De Camarote

A estréia de Oswald de Andrade como repórter se deu à sombra da ribalta. Foi como espectador da cena cultural paulistana que ele entrou na carreira jornalística, dando início a uma colaboração que se prolongaria por quase 50 anos de incansável vigor. A oportunidade surgiu aos dezenove anos, quando admitido no *Diário Popular* passou a fazer ali a crônica teatral. O sonho de ingressar em um jornal de prestígio nutria as fantasias de vários rapazes com veleidades intelectuais e não foi sem uma providencial solicitação de "seu Andrade" que o jovem ingressante na Faculdade de Direito conseguiu o salário de sessenta mil réis mensais pelo trabalho diário na redação.

Uma vez empregado, a vida para Oswald tomou novo sabor. Aos espetáculos diários a que a crítica o obrigava seguiam-se noitadas alegres com os amigos de profissão, ao redor de uma mesa servida de bom vinho e bela *pizza* napolitana. A primeira barba, aos vinte anos, assinalava o gesto de adeus à pureza alimentada no seio materno e a descoberta inocente do sexo, ainda imaturo para as tentações da rua. O direito à frisa logo transformou-o em assíduo freqüentador das celebridades mundiais. Oswald, cada vez mais, se mostraria encantado pelas estrelas que pisavam nossos palcos, como de resto fizera seu tio Guilherme, alguns anos antes, quando, diante de Sarah Bernhardt teria invadido o palco, tirado a casaca e, de joelhos, gritado : - *Pise aqui, Madame!*¹

¹ Em suas memórias Oswald conta sobre as férias na estação de águas de Caxambu, onde residia a sua família paterna lembrando com especial afeto dessa curiosa figura que vivera na mocidade em São Paulo. ligado aos

A primadona da companhia alemã de operetas Ferenczy, Mía Weber, recebeu calorosos elogios de Oswald na coluna "Teatros e Salões" por ocasião de sua estreia no teatro Sant'Anna, a 12 de maio de 1909. Embora a temporada não tenha sido das mais bem sucedidas, devido às dificuldades impostas pela língua, Oswald conta com certo ar de vantagem o fato de ter conhecido pessoalmente a *estrela de Viena*, responsável pela introdução no Brasil da opereta *A princesa de Dollars*, que permaneceria em cartaz por muitos e muitos anos. Obviamente, com a *troupe* italiana de Giovanni Grasso, que nos visitou em 1910, tudo foi muito mais fácil. O cronista acompanhou de perto a estreia *do grande trágico siciliano* na montagem de *Othelo*, que teve lugar, em setembro, no Rio de Janeiro, depois do sensacional sucesso da temporada londrina. Por ocasião desta primeira viagem à capital, Oswald hospedou-se na casa do tio materno, o escritor Marcos Inglês de Souza, a quem retribuiu a atenção com um convite para toda a família assistir ao espetáculo. Na volta dos italianos a São Paulo, em novembro, a companhia apresentou-se no Teatro Colombo com um repertório bem variado do qual faziam parte, além de Shakespeare, textos de Suderman e Martoglio. O público lotou a sala até o mês de dezembro para aplaudir com entusiasmo nomes então conhecidos como Grasso e Bragaglia. A recepção dos paulistas foi tamanha que o astro italiano voltou à cena nada menos de 17 vezes, ovacionado pela platéia. Festejado entre os compatriotas, Grasso recebeu ainda uma saudação especial da Faculdade de Direito, conforme de hábito na época.

Depois do espetáculo de despedida, a dezoito de dezembro, Oswald que já estava enamorado de uma das atrizes do grupo, levou os artistas a um passeio pelo porto de Santos e, de tanto encantamento, acabou cometendo o que depois ele mesmo consideraria como sendo a sua *primeira traição ao afago materno*: *Tendo descido com a troupe no dia de Natal, tomei um pijão e acabei perdendo o último trem para São Paulo. Dormi numa pensão, de cuja janela se avistava um campanário de ladrilho com um galo de ferro na ponta. Minha mãe mostrou-se sempre compreensiva e generosa com essa e outras falhas de meu comportamento.*

O convívio com os bastidores desses grupos teatrais em trânsito constante, que viajavam de cidade em cidade, vivendo em pensões baratas do centro, exercia, é evidente, um enorme fascínio nos seus vinte anos febris, ávidos de liberdade e contraditoriamente tão carentes do consentimento materno. Era como se um outro sentido de família viesse lhe abrir os olhos, de uma só vez, para a arte, para o amor e para o mundo. Se não o suficiente para tirá-lo da posição cômoda e confortável em que assistiu, durante a estada no Rio de Janeiro, à eclosão da revolta dos marinheiros liderada por João Candido, pelo menos, o mínimo capaz de revelar-lhe

meios acadêmicos, onde teria sido grande e celebrado boêmio. Outro tio, Marcos Dolzani, também da Faculdade de Direito, teria saudado a grande atriz em francês no dia da estreia paulistana. Andrade, Oswald de - *Um Homem sem Profissão*, São Paulo. Ed. Globo. 1990 : 44.

aquele surpreendente espetáculo de desobediência (para usar uma imagem sua) jamais esquecido.

Em 1909 inaugurava-se no Rio de Janeiro o grandioso Teatro Municipal, cujo projeto lembra em muito o Ópera de Paris. As obras de modernização da capital federal, empreendidas pelo prefeito Pereira Passos desde 1904, afetavam diretamente a vida cultural da cidade, posto que a reurbanização do centro modificava o traçado das ruas, eliminando sem piedade construções antigas, pensões, lojas e restaurantes. A sofisticação dos novos projetos tentava tornar a cidade mais atraente para os investimentos externos, principalmente no que diz respeito à região portuária, totalmente remodelada de modo a permitir que embarcações de grande porte pudessem incluir o Rio de Janeiro no seu trajeto marítimo. Da mesma maneira, a nova casa de espetáculos pretendia ser um chamariz para as companhias estrangeiras, de passagem pelo país, com destino a Buenos Aires. Pensava-se num local digno dos grandes artistas, que correspondesse aos tempos modernos: luxuoso, confortável e imponente. Edificado para abrigar tanto montagens líricas, quanto representações dramáticas e corpos de baile, o Teatro Municipal simbolizava arquitetonicamente o padrão estético da elite dirigente do país, aburguesada nos hábitos e no gosto, que mirava-se nos moldes franceses. Naturalmente, o interesse do público em fazer parte do circuito internacional já havia tornado a cidade um excelente mercado para as apresentações teatrais, cujo consumo ademais seguia o mesmo nível das importações de bens de primeira necessidade. As companhias estrangeiras desembarcavam no país com o mesmo ritmo e rotatividade que os produtos manufaturados, afluindo em grande abundância. Só neste ano foram sete companhias italianas, quatro portuguesas, duas espanholas, duas alemãs, duas francesas e uma inglesa.²

A morte de Arthur Azevedo, em 1908, deixou a cena brasileira órfã de uma das formas teatrais mais dinâmicas e interessantes que havia surgido na passagem do século - as revistas de ano, talvez o único gênero capaz de competir com o feudo estrangeiro em que a cidade havia se transformado. Muito ativo e respeitado no meio teatral, Arthur Azevedo fazia falta, principalmente, porque, nos anos subsequentes as revistas acabariam por perder a força satírica dos panoramas de ano, convertendo-se em um produto de comercialização fácil e segura, que não apresentava grandes riscos aos empresários, uma vez que caracterizava-se pela comicidade ligeira e superficial.

A chegada dos filmes foi outro fator de agravamento da situação. Concorrendo diretamente com o teatro, a novidade cinematográfica oferecia preços mais baratos e atrativos, permitindo que um único ingresso desse ao público a oportunidade de assistir a várias sessões corridas. Somava-se a tudo isso a ausência de uma política governamental voltada para o auxílio dos

² Revista *Ilustração Brasileira* de 1 de junho de 1909.

artistas, o que, aos poucos, levava as companhias nacionais à falência. Em editorial de 15 de dezembro de 1908, o semanário *Correio Theatral* reclamava do governo medidas mais enérgicas de socorro à classe artística, que não se limitassem à construção do Teatro Municipal. No número seguinte, a revista relatava a crise pela qual estava passando a companhia Lagos, anteriormente subvencionada pelo governo para encenar apenas peças de autores brasileiros. Indignada, a redação constatava a atrofia do mercado de trabalho para os nossos atores ressaltando a evidência de que, em janeiro de 1909, apenas três teatros da cidade do Rio de Janeiro - o Apollo, o Recreio e o Carlos Gomes - estavam sendo ocupados por grupos nacionais.³

O poder das companhias estrangeiras era tamanho que falava-se em *trust* teatral. Com esquemas eficientes de ensaios e seqüências de apresentações padronizadas, de modo a serem eventualmente rearranjadas, algo similar ao que ocorria com os cenários e figurinos, estas companhias eram verdadeiras empresas comerciais com sistemas próprios de promoção e propaganda de seu elenco⁴. O conjunto da montagem, incluindo a dinâmica do repertório e o desempenho cênico, além do senso profissional, da eficácia no gerenciamento e das técnicas de publicidade dificilmente poderiam ser atingidos pelos grupos locais. Paschoal Segreto pode ser lembrado como um dos nomes de sucesso no ramo. Proprietário do Teatro São José, antigo Teatro Príncipe Imperial, situado na Praça Tiradentes, bem como do Teatro Carlos Gomes, ex-Teatro Sant'Anna, ele fez fortuna como poucos no Rio de Janeiro, desfrutando já em 1906 de uma situação invejável. Sempre de olho no futuro, lançava empreendimentos novos a cada ano e com isso chegou à pacata São Paulo, onde adquiriu o Teatro Moulin-Rouge.⁵ Sua visão prática e comercial da atividade teatral constantemente se sobrepunha aos ideais da classe artística, preocupada em garantir o máximo de espaço, salários, e estabilidade para os atores brasileiros. Por isso, o empresário foi muitíssimo criticado ao estimular a segunda sessão de espetáculos, introduzida em 1908 por Cinira Polônio, através da qual ele entendia ser possível diluir os custos da produção e assim competir com o cinematógrafo.

Convidado para comentar o momento teatral de 1907, João do Rio escrevia que a cidade encontrava-se à beira do desastre ou do levantamento, preferindo pensar que o amor do público pelo teatro e o estímulo dos escritores novos que surgiam, favorecidos pelo interesse intelectual do prefeito, seriam capazes de criar o salto positivo : *É o momento! Ou vamos aplaudir o primeiro passo para a regeneração do teatro que o desânimo dos artistas e a avidez inábil dos empresários arrastou à indigência, ou teremos de patear (embora com desespero n'alma) um*

³ *Correio Theatral*, Ano II, nº 12, 15/01/1912.

⁴ SEVCENKO, Nicolau - *Orfeu extático na Metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos trementes anos 20*. São Paulo. Companhia das Letras. 1992.

⁵ *Almanaque do Theatro*, ano 1, 1906.

*completo e irremediável desastre!*⁶ Na realidade, existiam no Rio de Janeiro, naquele ano, 10 teatros públicos e cerca de 30 sociedades dramáticas particulares, o que não chega a ser um número insignificante. Trata-se, no entanto, de registrar o processo de mudanças no funcionamento das companhias dramáticas que, submetidas a uma pressão cada vez maior, viam-se obrigadas a ajustar o espetáculo às exigências do público e às condições contratuais, enfrentando a concorrência desleal dos empresários estrangeiros que chegavam a alugar as salas por cinco meses consecutivos. De uma maneira ou de outra, os índices de modernização técnica - a iluminação elétrica é um caso - aliados à organização sofisticada das companhias empurrava os profissionais de teatro rumo a um caminho de renovação sem retorno, por vezes cruel, deixando para trás aqueles que não conseguiam acompanhar as demandas do público.

Ciente disso, a empresa Paschoal Segreto, herdada pelos filhos do empresário, na sua casa paulistana, o Moulin-Rouge, explorava o espetáculo de variedades, tipo praticado no século XIX, alternando as apresentações teatrais com os números de dança e de mímica ou as representações musicadas de tipo *music-hall* com o bailes dançantes. Bastante comuns eram as *troupes* de variedades que traziam artistas de fama internacional especializados em *performances* inusitadas. As apresentações cativavam o público com números de acrobacia, transformismo, *shows* de ciclistas, dançarinas, domadores de feras, cenas de pantomimas e outras tantas modalidades. O professor Delvards, por exemplo, esteve nesta casa, em 1909, fazendo experiências de telepatia que agradaram o nosso jovem cronista de "Teatros e Salões", segundo o qual, *o trabalho é limpo (...) o professor não é um charlatão, e sim homem capaz de embasbacar, sem truc, o mais fino dos finos.*⁷

Os programas deviam ser variados, sendo fundamental a atmosfera de alegria e a animação que contagiava a assistência, tornando os teatros concorridíssimos também pela gente grã-fina. Aberto ao público naquele mesmo ano em que Oswald estreara sua coluna, o Casino firmava mais um endereço de frequência elegante da cidade. Assistia-se ali, além das peças dramáticas, às apresentações de cançonetistas, atletas, dançarinas e à projeção de fitas cinematográficas. Elogiando o espetáculo da noite anterior, Oswald declarava serem aquelas delícias do programa bem cuidado que faziam do Casino *o rendez-vous dos rapazes da melhor roda paulistana*. O sucesso destas noites talvez tenha sido um dos motivos de abertura de novos palcos na cidade, indiretamente beneficiados pelos espetáculos de variedades. Aos cinco teatros paulistanos registrados em 1907 (São Paulo, Carlos Gomes, Sant'Anna, Polytheama, Casino Paulista)

⁶ *O Theatro*, (número comemorativo aos 20 anos da revista) fevereiro de 1907.

⁷ "Teatros e Salões", *Diário Popular*. São Paulo, 20 de maio de 1909

somaram-se inúmeras outras casas, às vezes destinadas somente à projeção de filmes, nas quais era possível encontrar uma programação permanente.⁸

A região metropolitana crescia visivelmente, seja devido à chegada do grande contingente de trabalhadores da indústria, seja como consequência da expansão econômica no setor da cafeicultura. A riqueza de São Paulo decorrente das altas cotações do café no mercado externo manifestava-se na expansão imobiliária, com a construção de casas residenciais e comerciais em pontos da cidade ainda inexplorados. Particularmente, a família Andrade foi muito beneficiada pelo surto de desenvolvimento que se anunciava nos primeiros anos do século. O pai de Oswald, que chegara de Minas Gerais desprovido de qualquer pecúlio, conseguiu adquirir, durante o período em que trabalhou em São Paulo, uma quantidade enorme de terrenos, cuja comercialização viria a proporcionar uma vida confortável ao escritor até, pelo menos, o fim da década de 1920. O progresso econômico era sinônimo de fartura, consumo e lazer. Numa cidade pequena, dominada por uma mentalidade ainda bastante provinciana, a importância do teatro estava no fato dele ser um programa familiar. Nos finais de semana, as sessões de *matinée* haviam sido instituídas para atender exatamente esta característica da minoria enriquecida que habitava a capital do estado. Aliás, havia muito discutia-se a necessidade de levantar uma casa de espetáculos compatível com a riqueza de São Paulo. O primeiro projeto para um teatro de grande porte data de 1895. Após vários debates, o terreno à rua Barão de Itapetininga foi finalmente adquirido, em 1902, passando a obra a ser uma prioridade da administração do conselheiro Antônio Prado, que entregou o projeto ao arquiteto Cláudio Rossi e deu início à construção do Teatro Municipal, inaugurado em 1911.

Isto vem a título de ilustração para mostrar de que maneira o teatro espelhava um desejo de aburguesamento da chamada aristocracia do café. Estavam em andamento, naquele período, as reformas do Theatro Polytheama (1896) submetido a obras de melhoramento a fim de garantir a comodidade e a segurança dos espectadores. A última década do século XIX assistia também à edificação do Theatro Sant'Anna. Modelo de modernidade, à época, o belo edifício contava com cadeiras e assentos móveis de palhinha, ajustados sobre uma armação de ferro, última sensação na França. Dois *buffets* serviam o público dos camarotes, da plateia e das galerias. Na parte interna, havia 14 camarins de primeira ordem e outros mais para os coristas, permitindo a acomodação perfeita das grandes companhias. A cena, bastante ampla, era iluminada à luz

⁸ Em 1907 existiam no Brasil 108 Teatros: 11 na cidade do Rio de Janeiro (Distrito Federal); 36 em São Paulo (5 na capital, 3 em Santos e 28 no interior do Estado (...)) No aludido ano de 1907 foram realizados em alguns desses teatros [do Brasil todo] 4.281 espetáculos, assim divididos: 125 concertos; 779 óperas cômicas e operetas; 890 dramas e comédias em língua potuguesa; 290 dramas e comédias em língua estrangeira e 2.197 espetáculos de outros gêneros. Segundo a sede em que se realizaram, os 4.281 espetáculos assim se distribuem: 1785 no Rio de Janeiro (Distrito Federal) ; 1065 em São Paulo (capital). **Diretoria Geral de Estatística. Boletim da Exposição Nacional de 1908**, Rio de Janeiro, Typographia da Estatística, 1908.

elétrica e a gás. As obras do edifício, onde antes funcionara o Theatro Apollo, foram concluídas passando a receber as famílias paulistanas a partir de maio de 1900. A 19 de fevereiro de 1908 foi a vez do Theatro Colombo abrir suas portas no lugar onde antigamente existia o mercado do Brás. 1968 pessoas, na sua maioria imigrantes italianos, puderam aplaudir a estréia da Companhia Antonio Bolognesi, a primeira a pisar o palco do que viria a ser um dos mais populares endereços da cidade. A Atriz Emma Pirovano no papel principal de *Maria Antonietta*, de Giacometti, trazia novo estímulo às aspirações dos grupos amadores da cidade, principalmente os filodramáticos de origem italiana. A temporada da Companhia Ernesto Laoz inaugurou a 28 de dezembro de 1909 o Theatro São José, situado à rua Xavier de Toledo esquina com a rua Barão de Itapetininga, bem pertinho da nova Praça Ramos de Azevedo.⁹

O luxo arquitetônico, a sofisticação dos interiores e as modernas condições técnicas de alguns destes teatros indicava que os tempos haviam mudado, no mínimo, para os mais abastados em condições de pagar pelos programas diários que iam se tornando um *must* da alta sociedade paulistana. É o que atestam os sucessivos investimentos no ramo das diversões noturnas em que ano a ano apareciam novos sinais de sofisticação. O refinado Palais-Elegant, por exemplo, inovara reunindo seus frequentadores em agradáveis terraços e no fino restaurante. Pretendia proporcionar simultaneamente o sabor delicioso das noites enlouradas, o som animador de uma orquestra e um serviço de primeira classe completo. De olho na concorrência, o Casino também passou a contar, a partir de 1911, com um bem montado restaurante. Outras empresas anunciavam suas vantagens aos clientes, incluindo até, algo que hoje é comum, um estacionamento.

Apesar do apelo trazido pelas salas de cinematógrafo, a vida elegante ainda se concentrava em torno das temporadas líricas da cidade e das visitas de atores estrangeiros de prestígio internacional. O impacto da chegada dos filmes fizera com que muitos declarassem a morte do teatro. A verdade, porém, é que, enquanto as companhias brasileiras padeciam, as estrangeiras contavam com outros fatores determinantes daquela corrida às salas de espetáculos. Um deles era a oportunidade que os imigrantes encontravam de expressar seus sentimentos nostálgicos em relação à terra e à cultura natal. O momento lírico-dramático permitia a vivência de uma identidade reconstituída através da língua de origem, de um dialeto específico, ou simplesmente da figura de um artista. Analisando o caso dos imigrantes italianos, Miroel Silveira chama a atenção para a posição aculturadora e patriótica do teatro, naquele momento, devido, em grande parte, ao envolvimento do fato teatral com o fato sócio-político da *italianità*.¹⁰

⁹ AMARAL. Antonio Barreto do - *História do Velhos teatros de São Paulo (da casa de Ópera à inauguração do Teatro Municipal)*, São Paulo, Governo do Estado, 1979.

¹⁰ SILVEIRA. Miroel - *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro (1895-1964)*, São Paulo, Edições Guirón/MEC, 1976.

O sentimento de pertença experimentado no exílio tornava-se ainda mais forte por ocasião de algum acontecimento extraordinário no país natal, como podemos concluir através da festa dramático-literária e musical realizada, em 1909, pelo Centro Galego, em benefício das vítimas da guerra entre a Espanha e o Marrocos.

Fator de presença dos imigrantes no teatro eram os eventos promovidos pelas respectivas colônias. O teatro Casino, por exemplo, foi escolhido pela colônia alemã para sediar a festa comemorativa do encerramento do ano letivo de 1910 da Escola Alemã de São Paulo. Uma noite de gala dedicada à colônia inglesa, em honra da coroação do rei Jorge V, levou ao teatro Moulin-Rouge, em 1911, várias personalidades ilustres, dentre as quais o presidente do Estado. Outro espetáculo de gala reuniu na noite de 31 de maio de 1910 imigrantes italianos no teatro São José para assistir à apresentação da famosa companhia de operetas Marchetti, diante da qual nosso "príncipe dos poetas", Olavo Bilac, proferiu um discurso de saudação. Muito comuns, os festivais filantrópicos, em homenagem a algum ator ou mesmo em benefício à família de algum artista desassistido, acabavam criando um mecanismo de publicidade que servia de chamariz aos imigrantes dispersos pela cidade.

Um fato a ser notado é que com tantas ofertas os espectadores acabassem submetidos a um repertório na maioria da vezes repetitivo e sem novidades. Na fase em que Oswald trabalhou como colunista do *Diário Popular*, ou seja, de 1909 a 1911, é fácil verificar a incrível incidência de determinadas peças. Seria impossível para um espectador de hoje imaginar-se a cada mês ou a cada seis meses vendo a mesma peça, embora em alguns casos representada em línguas diferentes, ou ouvindo a mesma opereta. Acontece que, estando em *tournee* pelo mundo durante quase todo o ano não sobrava muito tempo às companhias para ensaiar textos novos. O mais comum era os grupos permanecerem no Brasil por alguns meses, inclusive pela distância que a viagem ao continente representava, trocando apenas de teatro. Aí, a reapresentação das montagens idênticas causava um certo enfado, apesar do intuito das empresas de colocar a cada nova temporada pelo menos um texto diferente em cartaz.

Por outro lado, com o afluxo constante destes grupos estrangeiros, havia um revezamento de atores e atrizes que criava a sensação do novo, compensando a falta de renovação do repertório. De um modo geral, os principais nomes das companhias eram fortes o suficiente para fazer com que o público comparecesse, no desejo de comparar o desempenho dos atores, o que aliás era muito estimulado pela imprensa. Comparações entre as intérpretes freqüentemente tomavam conta das colunas que destacavam os pontos altos da cena segundo a *performance* dos atores ou os efeitos causados pelo figurino. Dava-se muita importância ao guarda-roupas, pois, renovado toda noite, servia de medida da riqueza do espetáculo. Os mais interessados na carreira artística procuravam aperfeiçoar-se por intermédio dos talentos

estrangeiros. Compareciam às apresentações para checar as montagens, analisar as cenas, comparar os intérpretes, enfim, aprender com a experiência dos grupos profissionais.

Uma temporada como a da célebre companhia de operetas Marchetti era estrondosamente aguardada, seja pelo seu porte (110 elementos), seja pelos figurinos finos e luxuosos (que se comentava terem sido desenhados pelo famoso fornecedor do teatro Scala de Milão), seja pelo valor do notável diretor Julio Marchetti, considerado pela crítica europeia como o reformador do gênero. Quase uma exceção, poderíamos afirmar, a companhia Marchetti, em sua primeira passagem pelo país em 1910, trouxe quatorze operetas absolutamente desconhecidas do público.

Segundo a procedência do grupo, havia no repertório textos originais ou traduzidos para a língua oficial da empresa. Naturalmente, assim como os atores lusos divulgavam um Júlio Dantas, os italianos traziam Martoglio, Nicodemi etc. No caso das operetas, com raríssimas exceções, a lista básica dos títulos jamais deixou de incluir *A princesa de Dollars*, *O Morcego*, *A Gueisha*, *A viúva alegre*, *Sonho de valsa*, *O Barão cigano*, *Baile de ópera*, *Sinos de Corneville*, *Sangue vienense* e *Conde de Luxemburgo*. As variações ocorriam sobre os títulos menos populares, porque os mencionados acima, muito apreciados, asseguravam a audiência, fixando um padrão que tornava o gênero popular. Também no gênero cômico, voltavam com razoável constância os clássicos de Goldoni e Molière, obviamente nas mãos de grupos de primeira categoria, ao contrário das operetas e revistas, que desembarcavam, muitas vezes, na bagagem de companhias menores.¹¹

1.

A um observador mais atento, chama a atenção a assiduidade com que nossos palcos presenciavam as récitas de determinados dramas do século dezenove, que permaneciam em cartaz há mais de meio século. *A Dama das Camélias* é um caso exemplar, pois figurou como título obrigatório, espécie de carro-mestre das companhias, por anos a fio, desde a sua estréia no Rio de Janeiro, a 7 de fevereiro de 1856, no Teatro Ginásio Dramático, nome de batismo de

¹¹ As companhias portuguesas de operetas faziam grande sucesso entre nós. Estiveram aqui a Companhia Miranda (1908) Companhia Galhardo (1909), Companhia Taveira, com Palmira Bastos (1910), Companhia de operetas e revistas José Ricardo, com Abigail Maia (1911), além das companhias dramáticas, como a Luso-Brasileira, do Teatro D. Maria III a que pertencia Adelina Abranches (1910), a Alves Silva (1911) e Silva Pinto (1910). Dos italianos destacam-se as companhias de operetas Ernesto Laoz (1909/1910) e a Vitale (1909/1910/1911). Passaram por São Paulo também a alemã Papke (1909), a espanhola Sagi Barga (1909) e a *Troupe* francesa Mr. Louis Balasi (1911). Todas as informações aqui reproduzidas foram extraídas da coluna "Teatros e Salões" e submetidas à confirmação nas revistas consultadas.

uma pequena casa, com 256 lugares, inaugurada em 1855 pelo empresário Joaquim Heleodoro Gomes do Santos. A mais famosa peça de Alexandre Dumas Filho era montada no Brasil pouco depois de haver introduzido o realismo teatral na França. Em estudo recentemente publicado, João Roberto Faria assinala o papel fundamental que esta casa carioca exerceu ao estimular as discussões acerca do modo realista de conceber a cena dramática.¹² Conta ele que a crítica recebeu favoravelmente a escola moderna e tentava explicar ao público leitor do *Diário do Rio de Janeiro* e do *Correio Mercantil* as diferenças desse novo repertório em relação ao que João Caetano representava no Teatro São Pedro de Alcântara.

Caracterizando-se pela tentativa de eliminar os exageros e alcançar aquilo que Dumas Filho chamou de *placidez da ação dramática*, *A Dama das Camélias*, explica o crítico, retrata o mundo da prostituição elevada com intencional naturalidade. A movimentação das personagens se dá sem o uso de qualquer artifício, deixando a realidade brotar da observação dos fatos objetivos que cercam o relacionamento da cortesã com seu amante. São as frivolidades do dia a dia, a preocupação com o dinheiro e a falta de espaço para o amor alguns dos elementos que compõem o universo da protagonista, evocado com realismo descritivo. Assim, a combinação do jogo de cena e da caracterização do ambiente, onde as personagens estão inseridas, com a emoção e os sentimentos ali envolvidos fizeram com que, na peça de Dumas Filho, tudo parecesse ao mesmo tempo verdadeiro, pungente e poético.

No Brasil, depois da temporada de estréia, a portuguesa Lucinda Simões se destacou no papel de Marguerite Gautier. Foi, no entanto, a representação de Eleonora Duse, em 22 de junho de 1885, a que não faltou a presença do Imperador, o fator de consagração definitiva do texto. Arthur Azevedo entusiasmado relatou no dia seguinte a vibração dos espectadores, cujos aplausos incessantes levaram às lágrimas a atriz. Apenas o ano se encerrou, chegava a vez da *sensacional* Sarah Bernhardt, aclamada pela imprensa que lhe dedicava diariamente espaço nas primeiras páginas. O acontecimento de 1886 mobilizou não só o Rio de Janeiro como São Paulo e também Campinas, onde ela fez questão de se apresentar.¹³

Raimundo de Magalhães Jr. conta que a *tournée* sul-americana de 1886 foi marcada por um desagradável incidente ocorrido na estréia carioca de *A Dama das Camélias*.¹⁴ Segundo ele, os responsáveis pela encenação valiam-se das interpretações descuidando do resto, até porque uma carga menor facilitava o transporte de um lado para o outro. Estando o público

¹² Faria, João Roberto - *O Teatro Realista no Brasil*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1993.

¹³ A célebre dama do teatro francês debutou no texto de Dumas Filho a 28 de novembro de 1880, em Nova York, durante uma *tournée* pelos EUA. A excursão americana agradou tanto que os empresários de Sarah lhe impuseram a permanência da peça nas temporadas seguintes. Paris só veio testemunhar a sua interpretação em 1884, a partir do que ela se tornou praticamente proprietária do papel principal. Foram vinte e duas temporadas, até 1914, em que a *divina Sarah* empolgou as platéias de todo o mundo, inclusive a brasileira que pôde homenagiá-la também em 1893 e 1905.

¹⁴ Magalhães Jr., Raimundo de - *Arthur Azevedo e sua Época*, Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, 1965.

acostumado ao luxo das montagens de Furtado Coelho, Sarah teria sido fortemente censurada pela pobreza de sua *mise-en-scène*. Contudo, as exigências da platéia iam além. O galã da companhia, no papel de Armand Duval, encontrou viva reação por parte do público ao entrar em cena de rosto raspado. Esperava-se que o arrebatado amante de Marguerite mostrasse, como símbolo de virilidade, pelo menos um bigode e não a cara de um padre. Os estudantes que ocupavam as galerias logo manifestaram-se, demonstrando sinais de protesto e desrespeito ao atirar pontas de cigarro na platéia. A confusão reinou. Somente depois de ter o pano baixado e o empresário dirigido suas explicações ao público pôde o espetáculo ser reiniciado. Quanto a Sarah, Raimundo de Magalhães Jr. afirma que o episódio mobilizou a tal ponto suas energias que ela foi simplesmente magistral, chegando a ter momentos de genialidade em algumas passagens da peça. Obviamente, ela foi ovacionada por todos os presentes e pela crítica que não lhe poupou elogios. O que, para nós, indica a importância das convenções teatrais numa sociedade de estrutura escravocrata.

Curiosamente, *A Dama das Camélias* seria motivo de outro episódio marcante na história do teatro, em que estiveram envolvidas as duas talentosas atrizes dramáticas da Europa. Trata-se do confronto entre Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, em 1897, por ocasião da primeira visita de Duse à França. Como convidada especial da proprietária do Teatro Renascença, Duse teve a ousadia de incluir no seu repertório a peça de Dumas Filho, a qual já havia se tornado uma espécie de exclusividade de Sarah. Para os franceses, conhecidos pelo extremo chauvinismo, aquilo não podia soar senão como provocação, parecendo uma afronta proposital. Sarah, porém, não fez objeções ao programa encaminhado com antecedência pelo empresário da atriz italiana. A peça foi mantida e Duse obteve indiscutível sucesso, com casa cheia todas as noites. Mas, a crítica foi unânime em declarar que a dama francesa, então com 53 anos, estava longe de ter sido superada, não se confirmando assim a imaginada vitória de Duse, que pagou caro pela falta de tato.¹⁵

Suspeita-se que Duse tenha sido apoiada nesta aventura pelo escritor D'Annunzio com quem mantinha uma ligação amorosa conturbada e bastante intensa. Poeta de fama, D'Annunzio acompanhava de perto a ascendente carreira de Duse, a quem gostaria de ver acima de todas as intérpretes contemporâneas. Seu espírito epicurista encontrara na filosofia de Nietzsche pontos de convergência capazes de justificar a supremacia do "eu" corporificada nos seres de exceção. O conceito nietzscheano de super-homem compõe o substrato temático de suas obras teatrais nas quais o universo parece existir em função do gozo de algumas grandes personalidades. À Duse, símbolo dessa excepcionalidade, ele dedicou sua peça mais famosa, *A Gioconda* (1899), segundo a crítica, um caso raro de sucesso junto ao público, talvez em consequência do

¹⁵ Verneuil, Louis - *La vie merveilleuse de Sarah Bernhardt*, trad. Galeão Coutinho, São Paulo, Martins, em Ruiz, Roberto - *As Cem Mais Famosas Peças Teatrais*, Editora Tecnoprint, 1987.

abandono de alguns defeitos habituais que sobrecarregavam seus textos de um tom declamatório e de um verbalismo grandiloquente.

Reconhecidamente culto, D'Annunzio lançou mão de todos os recursos técnicos e estilísticos da literatura européia, tanto arcaicos quanto modernos, a fim de provocar em suas peças o prazer estético que acreditava residir na beleza da arte. A exaltação da arte em si mesma, através do culto ao belo e da valorização de um sensualismo imagístico, correspondeu ao ideal de uma geração de estetas finisseculares, de que ele fez parte e cujas obras primaram pela elaboração no plano linguístico em detrimento da ação. Tudo em suas peças está submetido a uma linguagem suntuosa e opulenta que estiliza os materiais a ponto de afogar as ações nas águas fundas da retórica. Justamente a exigência imperativa do belo e da grandeza buscadas na elaboração artística, como forma de superação do eu comum, é que fizeram de D'Annunzio *um testemunho barroco de uma época revolucionária*.

As peças que D'Annunzio escreveu para sua amante protagonizar nos palcos do velho continente não tardaram a comparecer nas programações das companhias italianas em viagem pela América Latina. Clara Della Guardia, conhecida dos brasileiros desde 1899, carregou consigo, durante a excursão de 1901, os apetrechos necessários para pôr em cena, pela primeira vez no país, *A Gioconda*. A popularidade de Clara junto à colônia italiana e à imprensa, a quem sempre tratou de forma cordial, contribuiu para conquistar a simpatia do público pela peça de D'Annunzio, que reapareceria por estas bandas tropicais na voz da própria musa do autor. Duse, mesmo depois do escandaloso rompimento com D'Annunzio, cumpria seu contrato com o empresário Lugné-Poe, em 1907, pelo qual era obrigada a representar as peças de sua autoria.¹⁶ Na nova temporada de Clara Della Guardia, aberta em abril de 1909 no Theatro Sant'Anna, a companhia montou *La have* (1908) e dois meses depois colocou em cartaz *Piu che l'amore*. Passados alguns anos, o Theatro São José recebeu calorosamente a companhia de Mimi Aguglia por meio de quem os paulistanos tiveram condições de assistir, em julho de 1911, *La Figlia de Iorio*, cuja estréia havia se dado a 3 de março de 1904 no Teatro Lírico de Milão por Emma Gramatica, substituindo Duse, então acamada. Esta vigorosa *tragédia pastoril*, nas palavras do autor, obteve boa receptividade por parte dos espectadores

¹⁶ A respeito da segunda *tournee* de Duse ao Brasil, Bricio de Abreu comenta que os admiradores encontraram a atriz muito reservada e alheia às solicitações da imprensa devido ao recente rompimento com D'Annunzio. Duse não fez, como de costume, uma récita para a imprensa e os preços dos convites foram considerados excessivamente elevados, o que alguns interpretaram como pura ganância dos empresários daquela excursão, Consiglio e Lugné-Poe. A revista Fon-Fon, de 6 de julho de 1907, trouxe a seguinte queixa: "Será possível que o destino trinque / No seu desdém terrível e satírico. / Este prazer, que considero empírico? / E deste modo assim, comigo brinque? / Embora os dedos na algibeira fique. / Vejo que é vão o meu desejo empírico, / De ir ver a Duse interpretar, no Lírico. / As peças de D'Annunzio e Maeterlinck. / Hei de perder noites da *tournee* / Devido às grandes ambições sem par. / Do V. Consiglio ou do Lugné-Poe. / Que gosto muito de bom teatro, juro. / Mas considero que pagar / Vinte mil réis pela cadeira, é duro!" "O Centenário de Eleonora Duse", revista *Teatro Ilustrado*, ano I, n. 3, nov. 1958.

européus, sendo inclusive traduzida para o francês em cuja língua a notável Susanne Desprès, companheira de Lugné-Poe, pôde interpretá-la, em 1905, no combativo Théâtre de l'Oeuvre, como se sabe, comprometido com a divulgação de uma dramaturgia diferenciada em relação aos moldes e convenções do teatro realista-naturalista. Na verdade, as formas poéticas de D'Annunzio mal conseguiam abalar as resistentes estruturas do teatro burguês, sobrevivendo apenas enquanto exemplo das experiências estetizantes da dramaturgia de espírito finissecular.

La figlia de Iorio não deixa de ser um marco do teatro simbolista-decadentista criado na passagem do século, em contraposição ao naturalismo que predominava no panorama literário. Embora de difícil compreensão, devido à artificialidade de sua linguagem, não surpreende que tenha sido diversas vezes montada até no Brasil, onde as obras de D'Annunzio repercutiram positivamente, ecoando entre alguns homens de letras, adeptos do esteticismo, que elegeram seus princípios, a fim de reivindicar um lugar privilegiado para o intelectual na condução da pátria¹⁷.

Tudo se passa na paisagem agreste dos Abruzzos, onde a festa de casamento do pastor Aligi está prestes a se realizar. Inesperadamente, porém, irrompe no recinto uma jovem em pânico. É Mila, a filha do bruxo Iório, que vem pedir a proteção dos noivos e de seus familiares para livrar-se do bando de bêbados que a perseguem. Com exceção de Ornella, irmã do noivo, todos negam-lhe ajuda porque temem os poderes do bruxo. Aligi, depois de arrastá-la pelo saguão da granja, é detido diante da porta pela presença de um anjo que vem interceder em favor da moça. Os sentimentos do noivo então mudam e ele se declara protetor da jovem. Tendo Mila se refugiado em uma caverna, Aligi abandona a esposa, cuja condição de donzela perdura, e sai ao seu encontro. Nasce uma forte paixão espiritual entre eles que no entanto não sucumbem às tentações carnis. Ornella aparece para suplicar a Mila que deixe seu irmão voltar ao lar. Em seguida, entra em cena Lázaro di Roio, o pai do noivo, que deseja Mila e pretende levá-la com ele. Aligi o surpreende na caverna e se deixa ofender por ele. Mas, ao saber da verdadeira intenção daquela visita, mata o pai com um golpe de machado. O parricida é julgado e condenado. Levam-no pela última vez à granja, onde sua mãe, que enlouquecera, pode, segundo a lei popular, dar-lhe de beber o copo do esquecimento, antes que o metam dentro de um saco com um cão feroz para que seja devorado pelo animal. Entretanto, Mila, que havia fugido para a montanha, surge afirmando-se culpada por haver enfeitado o pastor e declarando-se possuída pelo demônio. O crédulo pastor Aligi, sem perceber que ela desejava

¹⁷ Os desdobramentos políticos desta opção estética foram analisados por Antônio Arnoni Prado em *1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda : os dissidentes a Semana e o Integralismo*, de que muito nos servimos, conforme se verá, na análise da produção teatral de Oswald na década de 1930, quando a trajetória do movimento modernista sofre um "desvio" na versão ultranacionalista do grupo de Plínio Salgado. Cf PRADO, A. Arnoni - São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

com isso apenas salvá-lo, acredita naquelas palavras e maldiz o seu amor. Mila, feliz por haver salvo aquele que ama, ao final, se atira na fogueira do sacrifício, destinada às bruxas.¹⁸

Ao contrário das demais peças de D'Annunzio, o valor teatral desta tragédia provém do equilíbrio alcançado entre o denso lirismo poético e a substância concreta das superstições populares que desembocam sem piedade nos conflitos individuais. O drama rural, repleto de índices de primitivismo, contrasta de maneira pitoresca com a linguagem literariamente elaborada do escritor, resultando no aproveitamento singular do imaginário mítico e lendário de seu país. D'Annunzio explicou a sua intenção ao tematizar esta crença nas entidades demoníacas, com a qual travou contato durante uma visita à região e percebeu o quão fortemente estava enraizada na gente que vive no meio rural : *Escrevi em linhas simples e severas uma tragédia pastoril na qual se revela, como em uma lenda nascida da terra, a alma da gente antiga e rude, na qual lutam e clamam as grandes paixões elementares e primitivas do homem.*¹⁹ Trata-se de confrontar o amor espiritual, manifesto nas emoções intensas, e os instintos elementares do ser humano, vistos pela ótica da cultura rudimentar de uma população nativa, como que vivendo a lenda em estado bruto. Assim, a tematização do amor desmesurado e violento, o descontrole da paixão, encontra na alma do homem primitivo a sua essência, a sua *raison d'être*, por assim dizer, mítica.

2.

O apreço por esta espécie de sensualismo violento tematizado em *A figlia de Iorio* levou Oscar Wilde a buscar inspiração no episódio bíblico onde se narra a morte de São João Batista, cuja cabeça fora pedida pela enteada de Herodes, filha de Herodias, com o propósito de criar, em 1892, a peça *Salomé*. Mais conhecido dos leitores, o drama de Oscar Wilde segue uma estrutura trágica similar, embora os componentes contenham maior brutalidade, talvez pela maneira com que a crueldade se imponha, não no ambiente rude e atrasado mas no meio da sofisticação e da luxúria do Império Romano. Com efeito, o forte exotismo oriental lhe confere uma feição trágica em harmonia com o gosto decadente, de acordo com o qual não raro a ostentação e a riqueza misturam-se com a fria realidade da morte. Motivos prediletos desta linhagem que descende do Simbolismo e tem muito em comum com o Impressionismo, a morte e a luxúria se entrelaçam numa atmosfera poética repleta de preciosismos mas nem por isso capaz de sacrificar a construção dramática.

¹⁸ Este resumo reproduz mais ou menos as informações dadas por Roberto Ruiz, Op. Cit. pg 63.

¹⁹ Jean Dornis - *Essais sur G. D'Annunzio* em Roberto Ruiz, Op. cit. pg 64.

O drama tem início com um banquete oferecido aos embaixadores de Cesar no palácio de Herodes. Durante o jantar, ouve-se a voz do profeta Jokanaan, a quem Herodes por temor mandara prender. Para ser ouvido, o profeta anunciava aos gritos a chegada do Senhor e vaticinava um mal futuro para os que ali moravam, como consequência da união incestuosa de Herodes com Herodias, mulher de seu irmão e mãe de Salomé. No passado, Herodes mantivera o irmão encarcerado por 12 anos e, como este se mantivesse vivo, mandou estrangulá-lo. Salomé interessada em conhecer o profeta retirou-se do jantar e exigiu dos empregados que o trouxessem à sua presença, coisa que havia sido absolutamente proibida pelo tetrarca. Diante do profeta, ela ignorou os anúncios da desgraça e deixou-se fascinar pela beleza física de Jokanaan, manifestando o desejo de beijá-lo. Indignado, Jokanaan exigiu que Salomé se afastasse. O jovem capitão sírio que acompanhava a princesa, não suportando ouvir aquelas palavras matou-se. Herodes escorrega no sangue do rapaz, cujo corpo ficou estendido no chão do terraço, e reconheceu no fato um mau presságio. Depois de estar com o profeta, Salomé retornou ao encontro dos demais transformada. Para desconforto dos anfitriões, os insultos lançados pelo prisioneiro se acentuavam. Herodes, um pouco alterado pelo efeito do vinho, pediu a Salomé que dançasse. Vendo uma oportunidade de vingança, ela consentiu em dançar no chão maculado em troca da palavra de Herodes, que prometeu satisfazer-lhe qualquer desejo. Após a apresentação, Salomé exigiu a cabeça de Jokanaan sobre uma bandeja de prata. Afrito, Herodes tentou persuadi-la a desejar suas riquezas, oferecendo-lhe a metade de seu reino, jóias preciosas e objetos raros. Nada foi capaz de fazê-la mudar de idéia. Cumprida a promessa, a cabeça de Jokanaan foi entregue à jovem princesa que, por vingança, beijou a face do morto. Amedrontado pela proximidade da desgraça, Herodes retirou-se e, em seguida, mandou matá-la.

A tematização do sentimento exacerbado sugere o sentido trágico que recaiu sobre a perda da idealização amorosa, da impossibilidade de transcendência da paixão, transferida para a fixação no relevo físico, ao qual, no limite, se impõe um fim material com a castração. A irracionalidade dos gestos pareceria, sob este prisma, responder pela contestação psicológica dos limites organicamente circunscritos. A isto remete a peça de Oscar Wilde, ele mesmo envolvido numa escandalosa paixão pelo jovem aristocrata Alfred Douglas. Afinal, Salomé embora continuasse sendo bela e virgem acreditava ter-se tornado impura depois do encontro com Jokanaan. Trata-se de uma projeção do desconhecido mundo interior, misteriosamente, conduzindo a personagem ao seu destino, à medida em que uma paixão incontida apodera-se dela. O amor visto como mistério, um enigma perpétuo, sobreposto à realidade invencível da morte, dita o mote da peça. Salomé deseja o contato físico com Jokanaan, pois por intermédio dele descobre o amor. Ao mesmo tempo, o ódio instintivo da fêmea rejeitada é externado na

obsessão pela vingança. Partes complementares e inexplicáveis da psicologia humana, o amor e o ódio, se conjugam no prazer macabro de Salomé.

Oscar Wilde construiu um drama no qual a fatalidade da morte emerge sobretudo do embate entre a carne e o espírito. Enquanto Jokanaan proclama a castidade do espírito garantindo a pureza da era messiânica, Salomé reivindica o poder soberano sobre o mundo terreno, objetivado na posse carnal. Novamente, entra em jogo o destino lendário, agora do homem religioso, cuja mente hesita entre pureza/pecado, castidade/prazer.

No drama de Oscar Wilde, como em todo texto decadentista, não faltam referências simbólicas inspiradas em imagens poéticas. Simbólico é o vento frio circundando o palácio numa noite quente, o anel contendo o veredicto da morte, o vinho circunstancialmente embriagador, o sangue derramado no chão da varanda e a lua, provida da capacidade de refletir as mutações psicológicas por que passam as personagens. De todos os motivos apreendidos na peça, a lua é sem dúvida o principal. Nela transparecem como um todo unificador os movimentos emocionais de cada personagem, como se fora possível espelhar o interior das almas quando conduzidas inexoravelmente para um desfecho trágico. É dado a ela, através da voz contemplativa dos que a observam, o poder premonitório, de anunciação, atribuído aos oráculos gregos. Como depreendemos deste diálogo inicial da peça:

Sir *Como está bonita esta noite a Princesa Salomé!*
Paj *Olhe para a lua! Tem um aspecto muito estranho! Parece uma mulher levantando-se de um túmulo. Parece uma mulher morta. A gente imaginaria que ela estivesse procurando coisas mortas.*
Sir *Tem um aspecto estranho. É como uma princesinha que usasse um véu amarelo e tivesse os pés de prata. É como uma princesa que tem como pés pombinhas brancas. A gente imaginaria que ela estivesse dançando.*
Paj *É como uma mulher morta. Move-se muito devagar.*

Podemos verificar nesta citação de abertura as marcas decadentistas do texto wildeano: a lua estranha, a mulher morta, o túmulo, o movimento lento. A imagem funesta, mórbida da lua sendo vinculada à beleza da princesa. O movimento da dança sensual ao lado do movimento lento da lua são sinais de anunciação do desenlace trágico. Tudo reunido na imaginação dos observadores a quem cabe comentar o andamento das ações, imprimindo o ritmo e o compasso das sequências. Oscar Wilde conseguiu submeter a temática decadentista a uma técnica de oposições que acentua o contraste através de um jogo de cores, algo barroco, de *chiaroscuro*. A gradação dos tons procede segundo variações de intensidade e luminosidade, que acompanham e simultaneamente antecipam as ações. Assim como a lua lança sua luz sobre a noite salpicada de estrelas, numa sequência que vai do branco pálido, argênteo ou amarelado, ao vermelho vivo, de acordo com os desdobramentos dos fatos, os cabelos negros de Jokanaan

saltam vigorosamente da massa branca de seu corpo, onde uma faixa avermelhada, formada pelos contornos dos lábios, completa a imagem sensual e profana. Há toda uma gama de colorações, de tons e sobretons abrindo caminho para as associações infundáveis entre os elementos, donde jorram visões oníricas, fantasiosas, enlouquecidas. As qualidades visuais determinam a matéria prima do texto, dando ao mundo uma predicação poética.

Oscar Wilde dotou as personagens de uma expressão altissonante e artificial. A linguagem alusiva, entretanto, não chegou a prejudicar a composição já que, de um lado, o registro poético encontrou amparo no ritmo lento e compassado com que a fatalidade vai se impondo sobre as personagens, e de outro, formalizou um contrapeso importante em relação à dicção elevada das referências bíblicas. Tanto é assim que a crítica localiza a ousadia do autor no fato dele ter criado em *Salomé* uma espécie de museu decadentista, reunião excêntrica de um colecionador que amontoa preciosismos literários.

À parte isto, os efeitos sonoros provocados pela repetição incessante de algumas sequências frasais são facilmente perceptíveis. A todo instante, ouve-se algum comentário sobre a presença intrigante da lua, ora agradável, ora aterrorizadora, como se tal menção, enquanto indicativa da percepção sensorial do motivo, contribuisse para criar-lhe uma correspondência auditiva. Propositadamente, a musicalidade depreendida dos paralelismos e das conformações estruturais dos segmentos sintáticos estreita o alcance da frase melódica, pois insiste numa única tecla, reiterando a sonoridade grave e constante que corresponde à atuação de Salomé. Assim, como pano de fundo da peça, um coro uniforme vai se formando da somatória de diferentes vozes individuais, algo monótonas, que retomam o motivo da lua para assinalar o destino trágico de Salomé.

No drama de Oscar Wilde a fatalidade deriva menos da determinação divina do que da inevitabilidade dos gestos humanos, surpreendidos pela explosão violenta e cruel do amor. A paixão inexplicável gera em Salomé uma poderosa obsessão física, em decorrência da qual a ordem espiritual é contestada. O caráter excepcional, indecifrável e misterioso dos sentimentos que habitam o interior dos seres humanos; esse mundo desconhecido, cuja expressão ganha dimensões macabras evidencia a moderna desespirtualização do amor. Mas para que tudo não se assemelhe a uma punição moralista, a solução da morte põe fim à cadeia de intransigências que imobilizam a protagonista em torno da realização narcísica de suas vontades.

Na ocasião em que a peça de Wilde surgiu, o governo inglês, apoiando-se numa lei que proibia a representação de textos bíblicos, impediu sua montagem no território Britânico. Por isso, a peça acabou estreando, a 11 de fevereiro de 1896, em Paris, na tradução de Alfred Douglas. Max Reinhardt dirigiu o espetáculo realizado na Alemanha, a 5 de novembro de 1902, antecedendo em três anos a tardia estréia londrina. O texto já criava controversas na Europa

quando subiu ao palco do Theatro Sant'Anna de São Paulo, em 1909, na versão italiana produzida pela Companhia Dramática Ruggeri-Borelli.

Tudo leva a crer que a chegada desta montagem italiana ao Brasil tenha servido de estímulo à tradução de *Salomé* por João do Rio, amante do teatro e entusiasta dos escritos decadentistas de Oscar Wilde, de quem traduziu também alguns ensaios.²⁰ Admirador confesso de Wilde, João do Rio, sem dúvida, teve grande responsabilidade pela penetração de suas idéias no Brasil, adaptando os preceitos da “arte pela arte” aos projetos modernizadores e regeneradores da nossa elite ilustrada, interessada, conforme se verá, em vincular a renovação estética à valorização dos elementos nacionais.

3.

Seria talvez desnecessário apontar a ascendência do dramaturgo belga Maurice Maeterlinck sobre Oscar Wilde. Contudo, torna-se imperativo explicitar estes elos da trama literária na medida em que a penetração dos procedimentos introduzidos por Maeterlinck foi maior e mais duradoura do que a princípio se imaginaria. Sobretudo no Brasil, onde a inexistência de um movimento teatral, no sentido gregário do termo, e a falta de condições técnico-cenográficas para colocar em prática suas inovações, além, é claro, da forte concorrência exercida pelas comédias ligeiras, acabaram por dissolver o impacto provocado na Europa pela estética simbolista, embora tivéssemos grupos de poetas em intensa atividade, com publicações próprias, em várias cidades do país. Em outras palavras, a despeito de Maeterlinck ter sido pouco encenado entre nós, sua presença pode ser rastreada nos textos produzidos praticamente até o limiar da década de dez. Processo no mínimo curioso, em que a principal fonte da renovação teatral na virada do século chegou ao conhecimento do público brasileiro, e mesmo assim em âmbito muito restrito, depois das obras que nela se inspiraram, as quais, conforme poderemos verificar, tentavam uma combinação da sondagem interior com certa dose de realismo descritivo, obtendo uma fórmula mais facilmente comercializável. Seria, neste particular, bastante difícil pensarmos em termos de escola simbolista no teatro brasileiro, apesar de encontrarmos, aqui e ali, heranças fiéis ao tipo de composição poética proposta por Maeterlinck e pelo esteticismo decadentista de Wilde e D'Annunzio.²¹

²⁰ A introdução ao volume *Intenções*, reunindo ensaios de Oscar Wilde que foram traduzidos por João do Rio, data de março de 1911. O volume, no entanto, veio a público pela Livraria Garnier em 1912. Cf. WILDE, O - *A Decadência da Mentira e Outros Ensaios*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

²¹ A iniciativa mais recente neste campo veio de Eudínyr Fraga que publicou o volume *O Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Art&Tec Editora, 1992.

Ao contrário de Oscar Wilde, cujas peças sempre desfrutaram de enorme popularidade tanto na Inglaterra quanto aqui, a produção de Maeterlinck, embora fizesse considerável sucesso na Europa, não foi tão divulgada entre o grande público das nossas salas de espetáculo. *Monna Vanna*, incluída por Lugné-Poe no repertório que Duse apresentou em sua última visita ao Brasil, foi aplaudida apenas pela fiel platéia carioca naquele ano de 1907, ao passo que *Pélieas et Mélisande* estreou tardiamente, em agosto de 1918, diante de um grupo seletivo de assinantes do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, cognominados pela crônica elegante da época de *os trezentos do Gedeão*. Levada à cena pela Companhia Dramática Francesa André Brulé, a representação deste marco da dramaturgia simbolista foi precedida de uma conferência (ainda vigorava este modismo mundano) de Roberto Gomes, a quem coube apresentar o texto, que se supunha de difícil compreensão para um público ainda pouco familiarizado com aquele tipo de simbologia.²² O fato é que a enorme influência de Maeterlinck sobre a estética anti-naturalista chegou até nós de forma um tanto indireta, por intermédio das leituras individuais de alguns escritores, mais em dia com as novidades literárias, ou arrevesadamente, através de seus contemporâneos divulgados com maior frequência na América do Sul, dentre os quais um Ibsen, cujas peças passaram inúmeras vezes pelas salas brasileiras.

Roberto Gomes, na referida introdução ao drama de Maeterlinck, chamava a atenção dos ouvintes para a natureza estática daquele teatro, onde a ação se encontra excluída e que, *renunciando pintar os sentimentos superficiais da alma, procura chegar até a nossa vida inconsciente e trata antes de sugerir do que descrever*. A sugestão, que efetivamente representa a originalidade do drama, segundo sua explicação, nasce dos símbolos espalhados por todas as cenas, desde o início, quando, por exemplo, as criadas aflitas tentam lavar a entrada do castelo, numa alusão ao sangue que depois irá manchá-lo. O mesmo se dá com o anel nupcial perdido por Mélisande que o deixa cair em águas profundas, indicando o fim do casamento com Golaud. Até as personagens, por não agirem livremente e não expressarem suas idéias, figuram como pequenos animais resignados; daí a imagem dos carneiros, seguindo para o matadouro, em obediência à fatalidade das coisas, sem nada tentar. O que as torna verdadeiramente humanas é apenas um sentimento, intenso e pungente: o sofrimento. Este,

²² Livio Xavier é quem rememora o evento: *E, por falar em Maeterlinck, assisti in illo tempore Pélieas et Mélisande, não na mesma temporada, mas por André Brulé, que foi, como se sabe, a coqueluche do mundanismo carioca. magnífico no teatro boulevardier temeu-se que Brulé interrasse Maeterlinck, mas, para nossa surpresa, foi um bom Pélieas, principalmente por uma sábia declamação e pela bela voz grave e modulada. Foi sua partenaire Sabine Landray, delicioso broto, como se diria hoje. Roberto Gomes, autor teatral, professor, crítico, enfim, um dos "grandes" do tempo, fez uma conferência de introdução, explicando a peça, o que para os "entendidos" acharam excessivo. Ora vejam só, como se a gente não entendesse, protestavam... Mas o empresário não confiava muito na perspicácia dos referidos "300" para adivinhar as intenções poéticas do teatro simbolista, tão nebuloso parecia, na época, Maeterlinck. ver "Reminiscências de um crítico novato", em *Teatro Brasileiro*, nº 7, junho 1956.*

segundo Maeterlinck pretende sublinhar, faz parte da vida e leva todos os seres de volta ao nada de onde vieram. Na opinião de Roberto Gomes, dos nossos autores mais familiarizados com o teatro de linhagem simbolista, o drama *sugestivo e alucinante* de Maeterlinck consegue expressar uma outra vida que não a exterior, aquela de sofrimentos, sonhos, pensamentos, de tudo que nasce e morre silenciosamente. Neste espetáculo de grandes paixões, vem à luz o incompreensível, o que não pode irromper através das palavras, tampouco dos gestos. Deste *silêncio ardente* é que se tece a trama simbolista.

De fato, as personagens de Maeterlinck falam pouco. Prevalectem as longas pausas, os silêncios prolongados pela penumbra, as grandes ausências de som, impondo uma atmosfera solene e grave na qual vigora o não-dito. O clima crepuscular toma conta da cena, adequando-se ao balbucio de algumas poucas falas repentinas, incertas, que arriscam um sinal vago de existência. Tudo é obscuro, misterioso e impreciso, porque deriva do mais profundo abismo da vida interior. O que explica a indeterminação das personagens de Maeterlinck, cuja origem desconhecemos e cuja existência transcorre na absoluta indefinição espaço-temporal. Ignoramos o passado de Mélisande, não sabemos do casamento anterior de Golaud, nada nos é dito sobre Pélleas. A única coisa que nos foi dado conhecer refere-se à momentânea angústia, flagrante de um drama íntimo, envolvendo três gerações: pai, filho e neto, amarrados a uma sequência de encontros fortuitos que estabelecem a oposição entre o mundo dos jovens e o dos velhos.

Alienado do passado e exprimindo a interdição do presente, o amor impossível promove uma inclinação rumo ao futuro que nada mais representa senão aquele *eterno humano*: o desencontro dos seres eleitos. No entanto, o que há de mais humano no drama não é a paixão desmesurada dos jovens, nem o ciúme incontrolável do marido de Mélisande, que se martiriza procurando ouvir uma confirmação do desejo dela por Pélleas. O que faz de todos os sofrimentos um símbolo da experiência humana é justamente a capacidade de conter a síntese de um tempo passado e projetar um ponto de convergência para as tensões presentes. Quanto a isto, o patriarca Arkel é a figura essencial no drama, pois em torno dele situam-se as confluências do mundo material e do ideal.

O velho rei Arkel é o tipo de ancião sereno e meditativo que, prestes a deixar o mundo, detém uma clarividência em relação às ações dos homens. Nesta condição, ele não quer julgar o filho. Suas falas são fruto do sofrimento acumulado, que lhe garante a tranquilidade e a paz interior para relativizar o próprio tempo. Com sua sabedoria, consegue colocar-se dentro e fora dos acontecimentos, observando os que estão ao seu redor em silêncio. Por isso, Arkel sobressai também como um olhar atento e onipresente que, mesmo sem manifestar-se em palavras, está disseminado por toda parte, como a voz superior, na qual repousa a experiência da vida coletiva. É por ser velho e rei que Arkel reconhece nos fatos os sinais de perigo,

distingue a tristeza no belo rosto da jovem esposa de seu filho, compreende a angústia de Golaud e sabe aceitar a morte como um desprendimento necessário às almas. Poderíamos considerar que esta aura de onisciência da personagem, elevada sobre a plano da ação comum, corresponde à função do coro na tragédia grega e, por isso, de certo modo prepara o caminho para o seu ressurgimento no teatro épico.

O testemunho de Arkel não motiva confrontos com ninguém, nem contribui para construir uma intriga mais lógica ou mais coerente, segundo alguns prefeririam. Lança apenas um pouco de luz sobre personagens inquietas, sombras vacilantes que vagueiam pela vida em nome de Idéias. Ele é uma personagem no limbo, que transcende a fronteira da vida sem ter deixado de vivê-la. O fato de admitir que consegue ver o *reverso dos destinos* significa, sob alguns aspectos, que já completou um ciclo psicológico, senão orgânico. Daí início e fim se confundirem numa espécie de eternidade.

Deste lugar meio-humano meio-divino, de nascimento e morte, sai a voz que Maeterlinck concebeu para apaziguar as forças indecifráveis dos homens, sugerindo-lhes também uma função interpretativa maior, algo acima das frágeis individualidades, uma voz universal. Na figura de Arkel está o elemento de comunhão, o sentido coletivo do sofrimento, que surge circunscrito ao âmbito familiar, embora pertença à humanidade. Ou seja, o ancião da família real estabelece o elo tênue pelo qual vinculam-se as personagens, pobres seres abandonados, às potências ocultas, vigilantes e fatais.

4.

O teatro de Maeterlinck, assim como o de Ibsen, inspirou a obra de dois grandes nomes da nova geração de dramaturgos que se firmaram nos *boulevards* parisienses a partir de 1900. Refiro-me a Henry Bataille (1872-1922) e Henry Bernstein (1876-1953). O primeiro lançado em 1894 por Lugné-Poe, no Théâtre de l'Oeuvre, e o segundo por Antoine, que encenou sua peça *Marché* em 1900, quando ele tinha apenas 23 anos e encantou o théâtre Libre. Os mestres do século XIX já haviam desaparecido quando ambos conquistaram a glória que os agraciou com uma popularidade além mares. Apesar do esquecimento a que foram sendo gradualmente renegados, a partir do pós-guerra, todos dois representaram, naquela virada de século, um desejo de renovação comum. Aproveitando as experimentações simbolistas, ampliaram as possibilidades e maneiras de dispor os assuntos e procuraram unir o lirismo poético à uma boa dose de realismo, somada à eficácia do drama de *boulevard*.

Bataille, conhecido pela criação do assim chamado realismo sentimental, retratou com bastante fidelidade o estado de espírito da sociedade de seu tempo, evocado através de um sensível aprofundamento psicológico das personagens, em especial as femininas. Em seu teatro, explorou os *faits divers*, pondo em evidência os vícios, a morbidez, o gosto pelo escândalo, a inclinação para o adultério, a sensibilidade exagerada e o declínio moral daquela gente que curiosamente tanto o aplaudia. Edmond Sée afirma que desde as primeiras peças Bataille já demonstrava *uma sensibilidade fremente, um raro poder de análise, o gosto pelas idéias gerais e pelas personagens meio-humanas meio-simbólicas*, na linha de Maeterlinck e de Ibsen, que se confirmariam nas inúmeras situações audazes e imaginosas que o levaram ao sucesso.²³ Menos verdadeiras e mais fantasiosas são, de certo, estas situações, tratando constantemente dos considerados temas de exceção, como o amor desesperado de uma mulher madura, ou melhor, de uma mãe, pelo jovem amigo de seu filho, tal se vê em *Maman Colibrí* (1904), onde o conflito e os sentimentos das três partes do triângulo amoroso são postos em cena com altíssima dramaticidade. Outro exemplo a ser citado é a entrega irracional de uma aristocrata perdidamente apaixonada por um humilde e pobre professor de piano, que aparece abordada em *La Marche Nupciale* (1905). É fácil notar que Bataille fez do amor praticamente a única fonte temática de suas peças. Procurava com esse tipo de trama romanesca, bem costurada e cheia de conflitos paralelos, cheia de remanescências românticas, atingir uma linguagem passional, intensa, a qual ele julgava fosse capaz de revelar a verdade interior das almas. *C'est toujours par ce qu'elle contient de vérité qu'une oeuvre nouvelle choque ses contemporains...*, Bataille escreveu em 1917, defendendo a necessidade de o teatro representar aquelas verdades interiores, *o segredo dos seres, o que borbulha no indivíduo e que ele não exprime diretamente*. Segundo ele, era preciso expressar a ligação entre as verdades interiores e as exteriores, chegar a uma composição precisa, evitando excluir uma ou outra, como fizeram o realismo, desinteressado da expressão interior e o simbolismo, que se refugiou nas idéias e abstrações puras.²⁴

A exposição das paixões e dos sentimentos geralmente reservados se traduziu em uma concepção dramática a meio caminho do lírico e do psicológico, até porque Bataille soube utilizar todos os recursos então disponíveis - flores, som de bastidores, música, luzes, sombras etc - para fundamentar as situações, por vezes escabrosas, que criou. Por outro lado, a acuidade das cenas, transbordando uma sensibilidade comovente resultou em uma fórmula conjugada de verismo e imaginação poética, que abarca aquela noção de *verdade eterna* sem abandonar a comunicação com o público, nem a análise das relações sociais. Quanto a isto, o teatro de Bataille ultrapassa o drama de alcova e oferece um panorama de época. A predileção

²³ Sée, Edmond - *Le Théâtre français contemporain*. Paris. Librairie Armand Colin. 2ª édition, 1933: 57

²⁴ Uso a tradução de Eudinyr Fraga. Op. Cit: 170..

pelo tema da paixão desmesurada de personagens que se abatem até perder a dignidade é um sinal da inquietação e do abandono moral que existiram nos anos anteriores à Primeira Guerra. A atmosfera doentia do corpo social surge composta de uma agitação febril, voltada somente para a busca do prazer, a serviço dos apetites individuais. Nesta sociedade, analisa Jules Marsan, *dédaigneuse de ce qui n'est pas la joie immédiate, les aventuriers sont maîtres - et les fauves; l'individualism triomphe. Et sous ces deux aspects, sensualité lourde, appétits violents, c'est toujours le triomphe de l'instinct.*²⁵ Talvez isso ajude a explicar o assunto da brutalidade da vida, da luta íntima contra o malogro do amor, em termos que não sejam tão somente psicológicos mas ideológicos.

A voluptuosidade do teatro de Bataille muitas vezes perde de vista as nuances, o movimento sutil e contraditório da psicologia, mostrando certa tendência à eloquência verbal do melodrama. Os seus heróis se comunicam através de uma linguagem sonora, ao contrário do quase mutismo que se apodera do drama de Maeterlinck, cujas personagens, há pouco referidas, emitem alguns balbucios. Dialogam tendo a perspectiva aventureira das relações, lançando-se nas investidas amorosas freneticamente. Conhecem os reguladores sociais, aos quais escapam apostando na intensidade dos afetos. Assim, a eleição do ser amado gera um tipo de incontinência passional correspondente ao risco que elas correm ao deixarem para trás a casa, a família, o dinheiro e a sociedade. Embora fuja à obsessão pela posse física, o teatro da paixão, como passou a ser costume conceituar estas peças, trata da fixação irreversível, que arrasta as personagens de uma ação a outra, de uma posição a outra na sociedade. O desconhecimento de si mesmas na condição de subjugadas pelo amor, em contraposição ao controle que exercem do ponto de vista das aparências mundanas, resulta desta alienante vertigem amorosa, pela qual se omitem as verdadeiras tensões sociais, conforme poderemos constatar com maior clareza na análise do pasticho produzido pelos nossos dramaturgos.

Era natural que o sucesso do realismo sentimental de Bataille logo chegasse ao Brasil. No ano de 1909, que nos interessa mais de perto, três companhias dramáticas incluíram no seu programa alguns títulos do autor. A 14 de abril de 1909, Clara Della Guardia trouxe ao teatro Sant'Anna *La Femme nue*, (La Donna Nuda), peça que havia estreado, no Théâtre Renaissance, pouquíssimos meses antes, no dia 27 de fevereiro de 1908. Vale atentar para o fato de que estes grandes sucessos do teatro francês, na maioria das vezes, chegaram até nós através das companhias italianas, que desfrutavam de excelente receptividade, como vimos, entre seus compatriotas imigrados. O texto original só chegou ao conhecimento do público paulistano graças à *saison* da companhia francesa Gabrielle Réjane, de 1 a 11 de julho, neste

²⁵ Marsan, Jules - "Les tendances nouvelles" em *Théâtre d'hier et d'aujourd'hui*. Paris, Édition des Cahiers Libres, 1926: 247-253

mesmo teatro Sant'Anna, ao que se seguiu a representação de outra italiana, Emma Grammatica, que, a 5 de agosto, montou *La Marche nupciale*.

La Femme nue é um título ambíguo que reflete bem as aberturas promovidas pelo lirismo equívoco de Bataille. O jogo com as possibilidades da linguagem aparece no próprio título, remetendo em primeira instância, ao quadro com o qual o protagonista recebeu a medalha de ouro na exposição acadêmica anual. Ao mesmo tempo, a imagem da silhueta nua de uma mulher, plasticamente concretizada, sugere algo de ordem menos aparente, à primeira vista, que é o estado de vulnerabilidade e desproteção de Lolette, a moça que serviu de modelo ao artista e tornou-se mais tarde sua esposa. O retrato da nudez, se, por uma consequência óbvia, expõe o domínio técnico do jovem pintor, perseverante no trabalho e determinado a conquistar a consagração pública, dado o desenrolar da intriga, acaba colocando no centro do drama a diferença entre a dissimetria do casal: ele ambicioso, ela despreparada para viver em sociedade.

La Femme nue traça a anatomia da ambição, pintando com cores fortes a busca da fama e do prestígio por parte de Pierre Bernier, o artista premiado, que aparece negociando a venda de seu quadro de maneira nada comum para um homem que vive fora do mundo dos negócios. O drama trata de acompanhar o momento inicial de expectativa em torno da decisão do júri e os desdobramentos da premiação na vida futura do casal. Ao fim do primeiro ato, Bernier, depois da premiação, cumpre o que havia prometido comunicando a Lolette sua intenção de casar-se com ela. A medalha é a chave que abre todas as portas da sociedade parisiense. O segundo ato, no atelier do pintor, pretende mostrar como ele recebe a visita de muitos amigos e tem oportunidade de travar contato com a gente elegante que circula no meio das artes plásticas. Bernier é introduzido a uma dama da aristocracia francesa, casada com o príncipe de Chabran, que imediatamente se apaixona por ele e passa a protegê-lo. Bernier enxerga na princesa Paule de Chabran a oportunidade de ascender socialmente. No terceiro ato, Lolette que tomara conhecimento do caso, vai à residência da princesa esperando encontrar no marido dela um forte aliado na sua tentativa de impedir o adultério. A princesa, por seu lado, comunica ao marido a decisão de separar-se dele e passa a pressionar Bernier para que este consiga o divórcio de Lolette, que se supõe-incapaz de viver sem a proteção do artista. Quando ela finalmente se dá conta de que já não ama o homem no qual Bernier se transformara, tenta o suicídio com um tiro de revólver. Para sua infelicidade, porém, a bala também a trai. No último ato, Lolette recebe a visita da princesa e do marido no hospital em que está internada. Sentindo remorsos pela fantasia que vivera sozinho, Bernier decide recomeçar o casamento, planejando reconstruir uma vida conjunta longe dali, num lugar em que Lolette pudesse se restabelecer sob seus cuidados. Por falta de forças para resistir, Lolette concorda, perdendo-o. Mas, na última hora, é convencida por um antigo amigo de Montmartre a deixar o hospital com ele. Bernier, tendo recebido a notícia, acaba sozinho no quarto do hospital.

Temos aí dispostas duas reações distintas face ao amor: uma masculina, outra feminina. No universo masculino, Bernier, que figura como o grande pivô da disputa, debate-se entre a obrigação com o passado e a chance de satisfazer o seu sonho de felicidade. De espírito objetivo e bem pragmático, logo percebe que as suas aspirações de elevação social não se coadunam com as possibilidades efetivas que o casamento lhe apresenta depois da premiação. Ele tem clareza sobre aquilo que pretende conquistar, embora permaneça dividido entre abraçar a oportunidade ou sacrificar-se em nome de uma pessoa que o ama e com quem se mantém ligado por gratidão.

Na ala feminina, Bataille soube calcular os efeitos que os dois ingredientes tão caros a Balzac poderiam surtir, a saber, a idade e o dinheiro. O amor de uma aristocrata do *faubourg* Saint-Germain por um artista iniciante polariza com a união entre este mesmo artista e Lolette, que vivia à margem da sociedade, trabalhando como prostituta, quando lhe serviu de modelo. O desnível entre dois mundos completamente diversos vem à tona com uma clareza constrangedora na cena do encontro de Lolette com o príncipe de Chabran. A vulgaridade da linguagem e a maneira abrupta com que ela se comporta reagindo aos sábios conselhos do senhor de Chabran denunciam uma lacuna imensa em relação à leveza, à suavidade e à sofisticação daquele ambiente de puro refinamento, no qual tudo transpira nobreza e parece ganhar vida própria, a exemplo do retrato da princesa de Chabran, assinado por Burne Jones, que pende imponente e solene na parede. Ainda mais forte do que a comparação entre as decorações do *atelier*-hotel onde mora a princesa e da residência-*atelier* do jovem casal, ambas indicadas na rubrica do segundo e terceiro capítulos, é a conversa direta entre Lolette de Paule e Chabran, quando a moça começa a suspeitar da existência do adultério. Envergonhada e meio sem saber como explicar aquela sua desconfiança, Lolette acaba sendo humilhada pela dama do *haute monde* parisiense que estrategicamente reconhece a excepcionalidade daquela convivência: *Eh bien, rassurez-vous, grand Dieu! Vous m'êtes très sympathiques tous les deux, mais... comment dire?... vous allez comprendre ... vous n'êtes pas non plus tous les deux tout à fait de mon milieu ... j'allais dire de mon monde. Je vous considère, M. Bernier et vous, comme de gens, ou des amis si vous voulez, exquis, mais chez lesquels je viens un peu en rupture de ban.*

Admiradora de Nietzsche e do imperador alemão, de quem guarda os retratos, a elegante princesa promete uma vida cheia de prazeres, alegre, luxuosa, de independência e felicidade no seu exílio com Bernier, a quem deseja proporcionar todas as condições para o sucesso. Com propostas tentadoras, ela procura demovê-lo da crise de consciência instalada pelo sentimento de culpa que o domina, declarando a sinceridade de seu afeto. O fio condutor da personalidade de Paule de Chabran naturalmente é seu potencial financeiro, matéria de discussão com o marido, a quem ela domina, impondo as condições econômicas das separação e fator de

barganha na luta pela conquista do amor de Bernier, ao lado de quem a princesa sonha poder viver uma "aristocracia da arte". Entretanto, na peça de Batille a fantasia romântica é minada pela força moralizadora, que confere um sentido edificante ao sofrimento e à solidão. O idílio amoroso vislumbrado pela princesa acaba sendo abatido em nome do sacrifício e do compromisso psicológico, sobre o qual os seres se debatem.

Vista nesta perspectiva, Lolette é a grande personagem feminina. Construída a partir de uma aparição delicada, sensível e muito frágil, a sua personalidade cresce à proporção em que os sofrimentos vêm à tona, desnudando uma retidão de caráter em desajuste naquele meio burguês atolado em vícios. Os princípios de fidelidade, a dedicação constante e o senso de companheirismo são qualidades destoantes em relação ao próprio marido com as quais Bataille quis tornar ainda maior o abismo que a separava de todo resto. Surpreendida pela eminente perda de sua única referência naquele mundo, ao qual se via compelida, Lolette passa pelo desespero silencioso das almas, que culmina com a entrega voluntária à morte. A agonia marcada por uma debilitada trajetória de vida tem início com a dependência quase absoluta de seu destino, vinculado ao artista ainda anônimo que a acolheu em Montmartre. O momento de felicidade que encerra o primeiro ato com o anúncio de seu casamento revela-se efêmero, dando vez a uma sucessão de angústias e incertezas. Assisti-se à lenta descoberta de novos sentimentos que assaltam aquela frágil criatura, de repente, posta diante do abandono, do vazio e da solidão. A simples suspeita cria uma atmosfera pesada, o ar abafado a faz sufocar. Logo em seguida sente frio, encolhendo o corpo, deixando rolar as lágrimas. A sensação de perda é brutal assim como são violentos os efeitos da decepção e da amargura.

No teatro de Bataille, o amor estabelece a mediação entre os embates internos, localizados em uma esfera obscura a que a razão não tem acesso, e o jogo de corpo necessário à vida em sociedade. A experiência da dor cria em Lolette um estado desconhecido. A luta pela preservação do casamento assinala a conquista de uma consciência inexistente até então e muda substancialmente a atuação da personagem. É possível perceber a simpatia de Bataille pela sua evolução de um ponto periférico, quase escondida atrás do sucesso do marido, a uma voz reivindicativa, decidida e desesperada, é verdade, mas nada histórica. Diria inclusive ter sido eleita pelo autor para suportar a carga desta desilusão por ser daquele tipo de mulher nascida no seio dos marginalizados, diferente em tudo do conforto que molda personagens como a princesa Paule, ávida de aventuras.

Ocorre, porém, que o desenvolvimento de Lolette rumo à consciência da dor se processa em uma atmosfera lacrimosa que predomina a partir do segundo ato. Uma dinâmica de retardamentos marca o ritmo desacelerado das cenas, acompanhando o surgimento das lágrimas entremeadas de longos suspiros e espasmos contidos. O mergulho profundo na crise causa o desmoronamento da personagem e com ele o do próprio drama, que vive seu momento

culminante em tom melodramático. Bataille não consegue obter um aproveitamento menos convencional do conflito que conduz ao desfecho. Os indivíduos se afogam na solidão mas precisam ser conduzidos a ela. A tentativa de suicídio de Lolette assassina os planos de Bernier, dando um golpe na ilusão de ascensão social. A fantasia de desterro da aristocracia morre na praia, prisioneira da própria futilidade, enquanto Lolette, desmente a intenção crítica do autor, imprimindo a dicção excessiva que evidencia a acomodação do novo gênero de dramalhão ao gosto do público. Poderíamos lamentar que com tantos pontos de vista distintos sobre o amor o texto de Bataille não ofereça um rendimento maior. Caso não estivesse calcado desta maneira na exaltação sentimental talvez o autor conseguisse uma organização melhor dos elementos, ajustando cada personagem ao tom que lhe convém, mas isto é pedir demais.

Entre 1900 e 1914 a carreira de Bataille correu em paralelo com a de Henry Bernstein. Desde cedo, a crítica saudou o senso de observação e de análise que sopravam ventos novos nas comédias de Bernstein. O vigor das construções cênicas o caracterizava como um gênio dramático. Bernstein reunia as qualidades necessárias para uma boa produção: sabia escolher seus temas e dominava a técnica da carpintaria teatral. Suas peças de modo geral se ocupavam da questão do dinheiro. Gente jovem e rica, vivendo em um ambiente requintado, com suas arestas e franjas, das quais evidentemente não estavam excluídas as relações triangulares. A disposição desses elementos dava-se no interior de atos curtos, que continham uma rápida movimentação. Seu teatro costuma ser classificado no gênero frenético pelo fato de agir sobre os nervos dos espectadores e não sobre o espírito. Bernstein estende ao máximo a sua técnica, produzindo um choque com a apresentação violenta e crua das ações. Além disso, a linguagem forte e o desenlace em forma de redenção completam a sua maneira de conceber a substância dramática. Edmond Sée avalia os termos da inteligência criativa de Bernstein situando suas propriedades de *meteor en scène*: *Ces drames rapides, haletants, charpentés avec une maîtrise souveraine, et ne permettant point au spectateur de se ressaisir, du début à la fin, sacrifient un peu l'analyse, le développement des caractères aux rebondissements d'une action extérieure. Il semblait qu'Henry Bernstein alliât l'ingéniosité dramatique, l'inventivité d'un Sardou à la franchise, à la rudesse d'exécution, à la netteté impitoyable et un peu sommaire d'observation de l'école réaliste* ²⁶.

Bernstein compartilha com Bataille o gosto pelo tema do amor sincero, engrandecido e nobre, que sofre tumultuado pelas circunstâncias econômicas e pelo ambiente pândego da alta burguesia entediada. Escolhia suas personagens no meio da elite duvidosa, expondo todas as maquinações dos bastidores da política e das finanças. Introduziu assim uma série de

²⁶ Sée, Edmond - Op. Cit.

personagens novas no teatro. *La Rafale* subiu à cena a 20 de outubro de 1905 abordando o caso de dois amantes obrigados a uma dívida altíssima causada pela perda súbita do amante no jogo. A heroína apaixonada não hesita em tomar emprestado ao pai a soma necessária para impedir o suicídio do amante. Querendo salvar a honra da filha, a qual julgava até então inocente, o pai da protagonista concorda em ajudá-los contanto que o jogador desapareça de Paris por tempo indeterminado. Os amantes aliviados combinam uma fuga conjunta, mas no último instante ele se mata. *Le Voleur*, estreada a 7 de dezembro 1906, põe em cena a desgraça de uma mulher que tendo furtado uma soma de dinheiro induz o rapaz por ela enamorado a assumir a responsabilidade. Ao fim, confessa a sua culpa. *Samson*, cuja primeira récita ocorreu a 6 de novembro de 1907, traz a história de Jacques Brachard, um financista enriquecido, que para vingar-se do amante de sua esposa trama um golpe na bolsa de valores em virtude do qual ele acaba soçobrando junto com o rival. O ex-magnata, plebeu, a despeito da fortuna que acumulara, consegue ainda assim reconquistar o coração de sua jovem esposa aristocrata. *Le Secret* apareceu a 22 de março de 1913 e foi considerada pela crítica como um momento significativo na obra de Bernstein, pois marca o início de uma fase voltada ao aprofundamento psicológico das personagens, numa tendência similar a de Bataille, retratando com crueldade e certa melancolia o mistério que envolve a alma feminina. A peça mostra a perversidade de uma mulher ocupada em fazer o mal a sua melhor amiga. A relação entre elas expõe elementos negativos do comportamento feminino como o ciúmes, o sadismo, o egoísmo e a hipocrisia.

Causa surpresa constatar a rapidez com que as peças de Bernstein foram traduzidas e montadas no mundo todo. No Brasil, o seu nome constou do repertório de quase todas as companhias italianas desde 1903. Clara Della Guardia, Tina de Lorenzo, Emma Gramatica e Ruggero- Borelli são algumas das empresas que trouxeram seus textos em primeira mão. Dentre as francesas poderíamos mencionar a companhia de Suzane Desprès que representou *Le Detour*, em 1905, a de Lucien Guitry que, no papel principal, mostrou em 1911 com enorme sucesso a peça *Samson* lançada por ele mesmo em 1907 na Europa, além do grupo de André Brulé, que promoveu uma nova montagem de *Le Detour*, durante a referida temporada de agosto de 1918, no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, em que *Pélleas et Mélisande* foi apresentada aos brasileiros.

5.

1918 teve especial importância para o teatro brasileiro. Com a eclosão da Primeira Guerra era natural que as companhias européias chegassem em menor número, o que facilitava a atuação dos profissionais radicados aqui. A campanha em favor do teatro nacional ganhava novo impulso, revitalizada por alguns ganhos como, por exemplo, a criação, ao término de 1917, da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT - cujo primeiro presidente foi o escritor e jornalista, João do Rio. Desde 1909 a municipalidade carioca tentava, em suas diversas gestões, reerguer as atividades dramáticas na Capital Federal. Um dos meios encontrados para estimular a produção nacional foi a criação da Escola Dramática Arthur Azevedo, destinada à formação de atores e à montagem de peças inéditas. Outro mecanismo oficial de apoio ao teatro foi a instituição de concursos dramáticos, a fim de estimular a produção de textos novos, cujo valor seria reconhecido e avaliado por um júri da Academia Brasileira de Letras. Além disso, instaurou-se a concessão de prêmios em dinheiro às companhias que representassem em língua brasileira peças de autores nacionais. Os subsídios da prefeitura, no entanto, não foram suficientes para popularizar a frequência ao luxuoso Teatro Municipal, espaço idealizado para promover o tão esperado renascimento teatral da cidade.

Em março de 1918, Itália Fausta comemorou, no Teatro Recreio Dramático, do Rio de Janeiro, o primeiro aniversário da Companhia Dramática de São Paulo com a montagem de *Antígona*, de Sófocles, peça que ela já havia representado, em 1916, durante a inauguração do arrojado Teatro da Natureza, uma experiência inovadora que naufragou em parte por causa das chuvas de verão, que afugentaram o público carioca dos espetáculos ao ar livre. A Companhia Dramática, tendo Gomes Cardim como diretor, apresentara em São Paulo, no ano anterior, textos de autores brasileiros recebidos com grande expectativa pela imprensa, tais como *Perdão que mata* de Oscar Guanabario, *Nó Cego* de João Luso, *A Bela Madame Vargas* de João do Rio e *A Caipirinha* de Oscar Motta. O sucesso deste empreendimento em prol do nosso teatro, levou a prefeitura da cidade fluminense a considerar a possibilidade de subvencionar a Companhia. Existia, no entanto, uma controvérsia pelo fato dela abrigar artistas estrangeiros e ter parte de seu repertório formado por textos estrangeiros. A relação de peças programadas para as apresentações da Companhia em abril de 1918, no Teatro São Salvador, da cidade de Campos, atesta a desigualdade na composição do repertório, que comporta em maior quantidade os títulos europeus. Desta temporada no interior do estado da Guanabara constavam nomes conhecidos à época - os mesmos autores consagrados pelas platéias do mundo inteiro - como Pinero, *A Segunda mulher*, Capus, *A Castelã*, Bataille, *A Marcha Nupcial*, *Virgem Louca* e *Escândalo*, Ohnet, *O Mestre de Forjas*, Sardou, *Fedora* e outros mais. Depois do sucesso obtido em Campos, segundo testemunhos de Múcio da Paixão que

acompanhava o grupo na sua coluna da *Gazeta do Povo*, de Campos²⁷, a Companhia de Itália Fausta excursionou por Juiz de Fora, Belo Horizonte, Lavras, São João Del Rei, Barbacena e Barra do Pirai, agradando espectadores de cidades geograficamente excluídas do circuito cultural, numa demonstração de que a guerra no exterior teve repercussões bastante relevantes na vida teatral do país. Vale lembrar que o bloqueio marítimo impedia as viagens nos dois sentidos, obrigando a elite a temporadas de lazer no próprio território nacional, conforme descreve o excelente romance epistolar de João do Rio, *A Correspondência de uma estação de Cura*, ambientado numa estação de águas de Poços de Caldas, no ano de 1917. A condição beligerante do país sugeriu também o tema da comédia em três atos de Abadie Faria-Rosa, que a Companhia Leopoldo Fróis estreou no Teatro Trianon, do Rio de Janeiro, em 23 de julho de 1917. *Nossa Terra* aborda a repercussão do conflito mundial sobre a vida de uma família alemã que vive no Brasil. Trata-se de um rico negociante viúvo, que mora com sua filha única a quem faz todas as vontades e que está comprometida com o filho de uma rica família brasileira. Elsa passa quase o tempo todo na casa da família brasileira com quem seu pai mantém há tempo fortes laços de amizade. Mas, as notícias da guerra e a corrente aliadófila dos brasileiros irritam o alemão, que se alivia soltando desaforos contra os velhos amigos. O torpedeamento do navio Paraná exacerba ainda mais o alemão, impossibilitado de justificar o ataque alemão perante os demais. No dia do pedido de casamento da filha, chegam informações sobre o conflito que o fazem perder a cabeça. O noivo pede então a palavra e, com a aprovação geral, expulsa o pai de Elsa de casa. Este, por sua vez, manda a filha para um colégio interno distante dali e compromete-a com um jovem alemão recém-chegado ao país. Com o alibi de visitar uma amiga às vésperas do casamento, Elsa consegue encontrar-se com o ex-noivo, que se alistou voluntariamente no exército brasileiro, enquanto o atual noivo a espera no jardim. À vista do soldado voluntário ela declara o seu amor. O velho alemão, para não perder a filha, resigna-se enquanto o outro rapaz termina sendo o padrinho do casamento.

João do Rio, cronista renomado de *O Paiz* e partidário da campanha bélica brasileira, comentando o texto de Abadie Faria-Rosa, no dia seguinte à estréia, resumiu os argumentos a favor de Elsa, sem esconder seu entusiasmo pela solução patriótica do autor:

²⁷ Conf. revista *Palcos e Telas* nº 3, de 4 de maio de 1918, onde estão reproduzidas as críticas de Múcio da Paixão aos espetáculos da Companhia Dramática Nacional em Campos. Os números seguintes acompanham a *tournee* pelos estados até o retorno do grupo, em julho, ao Rio de Janeiro.

*Que importa a casmurrice de seu pai? Ela não, ela é brasileira e, como brasileira - graças a Deus! - capaz de conseguir tudo quanto deseja. E consegue. A humilhação do pai ela faz compreender que a culpa é dele, porque não se insulta a terra dos outros, ao homem que ama ela mostra amá-lo mais, porque nada mais nobre do que amar a nossa terra, e a todos demonstra que, seja como for, é inútil impedir o amor de uma mulher que não só ama a terra em que nasceu, como o jovem que sabe defender essa terra acima de tudo.*²⁸

Talvez devido ao espírito patriótico que se acendeu com a entrada do Brasil na guerra, a Companhia Dramática aumentava a cada temporada o seu prestígio junto à sociedade carioca, ocupando, em agosto de 1918, o elegante Palace-Theatre e anunciando, em janeiro de 1919, ter conseguido a concessão exclusiva, por seis meses, do Teatro Municipal. Itália Fausta, tendo ascendido na carreira profissional a partir da atuação nos filodramáticos paulistas, encarnava o processo de aculturação dos imigrantes italianos, figurando como modelo de consagração do estrangeiro na sociedade brasileira, mais importante num momento de reafirmação do espírito nacionalista, imperante na nossa dramaturgia através da geração que atuou na entrada da década de 1920. A própria Companhia Dramática de Gomes Cardim logo tornou-se Nacional e a diva paulistana transferiu-se para o Rio de Janeiro, em 1921.

Nessa fase, além de Itália Fausta, outros nomes famosos como Leopoldo Fróis, Cremilda de Oliveira, Aura Abranches e Alexandre de Azevedo brilhavam em salas de menor porte. É o caso dos teatros Recreio, República, Carlos Gomes e São José, um pouco mais populares, que garantiam a casa cheia. Como a época ainda assim era de crise, para obter um melhor aproveitamento deste público, que procurava as salas em busca de entretenimento, os empresários abusavam do teatro por sessão, mutilando, quando necessário, o texto das peças. Adaptados para durar o tempo exato de cada espetáculo, os textos sofriam reduções que muitas vezes comprometiam seu valor. Os empresários novamente driblavam a falta de recursos sacrificando, além dos textos em si, os próprios profissionais do ramo, que protestavam com o apoio da imprensa, em nome da classe artística, tentando garantir para si um mínimo de proteção trabalhista, já que a profissão não contava com o reconhecimento legal. Quanto a isto, o ano de 1918 representou uma conquista para os trabalhadores do teatro, pois estes passaram, finalmente, a contar com a assistência médica, jurídica e social da nova Casa dos Artistas.

O movimento asistemático e irregular de recuperação do teatro brasileiro que remonta, de acordo com o que foi mencionado, aos primeiros anos do século, desde 1908/1909 passando pelas produções de 1912, 1916 e 1917 conforme se verá adiante, ingressava no ano de 1918

²⁸ artigo publicado a 24 de julho de 1917 em *O Paiz* e reproduzido na primeira edição de *Nossa Terra*. Agência de publicações mundiais Braz Lauria, Rio de Janeiro. 1917.

comparando-se à vigorosa atuação do teatro nos Estados Unidos, onde a companhia francesa do Théâtre du Vieux Colombier, de Copeau, apesar da guerra, excursionava a convite do governo americano.²⁹ O exemplo dos EUA fermentava os anseios intelectuais de artistas que esperavam aglutinar através do teatro forças de expressão da nossa esmorecida nacionalidade. O editorial de 4 de abril de 1918 da revista *Palcos e Telas* citava o presidente americano como modelo da consciência americana sobre as potencialidades de mobilização do teatro. O primeiro homem do governo americano freqüentava as apresentações teatrais mesmo em época de guerra, porque considerava que *o teatro age como um restaurador da força mental e da energia* do povo, o que, segundo a revista, deveria servir de exemplo para os nossos governantes, que hesitavam em subvencionar as louváveis iniciativas do teatro nacional como aquelas da Companhia Dramática de São Paulo, mencionadas há pouco e entusiasticamente apoiadas pela redação deste semanário.

O fato é que a dramaturgia brasileira mostrava-se distante das mudanças que a cena moderna vivia. Experiências como as de Copeau eram conhecidas só por correspondência, não fazendo parte de forma alguma da realidade dos nossos palcos. Os textos estrangeiros de maior repercussão continuavam sendo os mesmos da década anterior, ao passo que a geração de novos dramaturgos brasileiros nada inovava em termos de tratamento dramático. Renato Viana, com sua elogiadíssima peça *Salomé*, estreada em junho de 1919 e Oduvaldo Vianna com *Flor da Noite* e *Amor Bandido*, a primeira montada em abril e a segunda em dezembro no Teatro São José, não chegavam a representar uma modificação real na maneira de conceber a cena dramática. A grande campeã do período, a peça *Jurity*, de Viriato Correia com música de Francisca Gonzaga, que alcançou a proeza de 150 apresentações desde a sua estréia em julho de 1919, reiterava uma preocupação do autor em tematizar cenas sertanejas, configurando uma tendência temática que tinha a seu favor o fato de tentar uma aproximação com os assuntos locais e abandonar definitivamente o modo de falar e as expressões lusitanas, a exemplo do que tentara Cláudio de Souza com *Flores de Sombra*, comédia de inspiração nacionalista estreada a 11 de novembro de 1916 por Leopoldo Fróis. Tais iniciativas de revalorização dos motivos rurais, no entanto, estavam longe de indicar a assimilação de técnicas modernas do teatro. Apontavam o renascimento da comédia doméstica e a resistência do teatro musicado, que continuava inundando as casas de diversão. Quase uma exceção, Viriato Correia agradava em uma época em que o chamado teatro ligeiro, principalmente as revistas e operetas, estava em pleno declínio. A falta de criatividade dos autores, somada ao próprio desgaste do público, levava o gênero à exaustão. Reclamava-se da repetitividade e da falta de conteúdo dos textos

²⁹ artigo sobre Copeau e a excursão americana no número 5 da revista . 18 de abril de 1918, e no cadernos de teatro...

que, naquele ano, excluindo *Na Voragem* de Renato Viana, eram considerados absolutamente idiotas :

*Podia-se, talvez, concluir que o teatro ligeiro faliu, entre nós, o que não é, senão em parte, verdade. É realmente, o teatro ligeiro, mas o dos nossos esgotados autores que abriu falência. Ninguém mais suporta essas revistas idiotas que cérebros incapazes de concepções novas fazem repetir sempre e sempre, apenas mudando-lhes os títulos*³⁰.

Este esgotamento reclamado pelo redator começara alguns anos antes e atingia também as montagens estrangeiras, que até 1914, já o vimos, tinham presença acentuada na América Latina e em cujo repertório predominavam as operetas. Quanto a isto, é preciso resgatar o testemunho, até aqui omitido, de Oswald de Andrade que, depois da cobertura jornalística de "Teatros e Salões" lançou-se de cabeça na criação do debochado jornal *O Pirralho*, que debutou a 12 de agosto de 1911. Inegavelmente marcado pela atuação como foca, Oswald conseguiu convencer o pai a financiar o gosto pela vida noturna. Seu fascínio meio adolescente pelo ambiente cultural conquistava assim um veículo próprio de comunicação. *O Pirralho* registra o afastamento definitivo de Oswald em relação ao jornalismo impessoal e elogioso. Inaugura-se com ele uma fase de participação criativa perante a vida intelectual do país, de atualização e revisão permanente das idéias, que exprimiria o modo irreverente de Oswald agir e pensar sobre os problemas contemporâneos, até os últimos dias de sua atividade jornalística.

Uma noção exata do espírito humorístico que ele imprimiu ao periódico está na hilariante genealogia forjada no editorial de lançamento, onde se pretende explicar o caráter incomum de seu nascimento, que aliás parece uma autobiografia bem-humorada da própria escolha profissional do escritor. Diz o texto que o jornal *nasceu n'um sábado ao meio-dia. Os sinos tocavam, como todo sábado, ao meio-dia. Ora, dessa circunstância ocasional concluíram que O Pirralho ia ser bispo. Porque quando um bispo chega, os sinos tocam geralmente.* Mais tarde, a rima de sobrinho com biscoitinho teria revelado a vocação de poeta de *O Pirralho*, que não tardou em afirmar os seus *puros instintos de crila incorrigível, caçador e risonho*, desvalorizando os calmos precedentes.

Em seguida, exibindo a sua debochada admiração pelo teatro da época, o editorial passa a contar de que maneira conseguiu a bênção da vitoriosa atriz italiana Mimi Aguglia, de passagem pela cidade, e do maestro Mascagni, escolhido para padrinho. O escritor escarnece da saudação fervorosa que a colônia italiana preparou para o músico da península, recebido com estrondo na estação da luz e depois homenageado com um grande baile no Circolo Italiano. Vale a pena reproduzir um trecho deste relato para que se tenha idéia do quanto Oswald, em 1911, já expunha ao ridículo a idolatria pelos astros internacionais:

³⁰ editorial de *Palcos e Telas*, n.º 35, 21 de novembro de 1919.

O Pirralho amou-a grandemente, e uma noite, apresentando-se, febril e convencido que estava, lhe fez a seguinte oração:

" O sacerdotiza da dor! Eu amo o teu olhar que corta fundo. Eu amo a tua máscara que evoca as aparições funestas e resuscita na cena os fantasmas antigos. Eu amo a tua arte frenética, depois as tuas atitudes d'estátua que aterram, depois a tua alma siciliana, a tua paixão estonteadora, a tua vida soberba!"

Nesse ponto, Mimi Aguglia não teve mais arte para se dominar e riu. Vendo então *O Pirralho* desconsolado, falou: " - Queres um autógrafo, não é? Já estou habituada a esses pedidos, minha linda criança. "

O Pirralho ficou rubro de encabulado e respondeu: "- Não senhora, não é isso, é que eu não sou nenhum anarquista para nascer e não me batisar. Eu quero que a senhora seja a minha madrinha."

Mimi Aguglia gostou e sorriu. " - Aceito, meu pirralhinho. Mas tu has de ser muito bonzinho, muito obediente e muito educadinho. "

"- Sim senhora, juro como hei de ser. "

O primeiro número do semanário, que se propunha a veicular de forma leve e simpática as notícias do meio artístico e literário de São Paulo, revolucionou os termos do jornalismo cultural da época por intermédio de uma linguagem bem próxima do cotidiano, que abolia em definitivo as normas da gramática tradicional. A seção teatral, na qual reconhecemos facilmente a mão de Oswald e que se intitulava "De Camarote", incluiu no volume de lançamento diversos comentários sobre os empresários do ramo, os contratos assinados, os atores e as companhias em cartaz na cidade. Num estilo absolutamente informal, dirigia-se diretamente aos leitores dando-lhes conselhos, recomendando espetáculos ou justificando em tom de brincadeira a ausência de informações sobre algum teatro, como no caso do colaborador Dom Ciccio, encarregado de fornecer as notas sobre o Casino, que, estando com bronquite, não pôde escrever o seu artigo. Sobre as apresentações da atriz Cremilda, a qual *O Pirralho* considera *mitíssimo*, o leitor é surpreendido com o aplauso do articulista que, tomado de empolgação exclama: *xii, que beleza!* para linhas depois desaconselhar as *criações patéticas do teatro português*, representadas pela companhia do ator Alves e Silva, no teatro São José

Desanimado com a mesmice reinante no panorama cultural da cidade, *O Pirralho* afirma em seu número de 4 de novembro de 1911 que *em matéria de teatros estamos mal*. Ressalva o esforço dos artistas e trabalhadores da *troupe* cosmopolita, que tenta ganhar a vida modestamente com dois espetáculos por noite no teatro Sant'Anna, representando *retalhos de operetas*, mas não poupa as produções do Casino, que insistem nas *insones cançonetas, novas de dez anos, e recitadas por senhoras que armariam formidavelmente qualquer parque de*

artilharia. A companhia italiana que se apresenta todas as noites no Polytheama, segundo *O Pirralho*, pratica *façanhas grandiosas*. Ridicularizando o repertório do grupo, o jornal relata a ocorrência de assassinatos, duelos, traições, envenenamentos e *mil outras monstruosidades*, lembrando que, *felizmente, ao terminar o espetáculo todos os mortos ressuscitam e vêm à ribalta agradecer as palmas entusiásticas da claqué e os reservados aplausos do público*. A ironia atinge até o Teatro Municipal, cuja atuação conclui ter-se transformado em simples casa de chá. *E nada mais existe digno de nota em matéria de teatro*, sentencia *O Pirralho*.

O processo de desgaste das formas teatrais e a inexistência de alternativas mais interessantes, tanto nas montagens nacionais, quanto nas internacionais, transparece nas lacônicas declarações da redação, que encerra o ano com sucessivas demonstrações de cansaço, do tipo *Neste assunto pouco temos a dizer. Nada de novo ocorreu. Continua tudo na mesma*. Se em dezembro de 1911 a companhia italiana Vitale era recebida com elogios, pois com ela a *nossa estação teatral melhorou consideravelmente*, em 1913, *O Pirralho* constatava que ela já não obtinha tanto sucesso. A apresentação da queridíssima dos italianos, Clara Della Guardia, em agosto de 1912, desempenhando no Teatro Municipal o papel título de *Rostunda* agradou embora, observe o semanário, ela já estivesse no declínio da carreira, *um tanto velha, não só na idade como no modo de representar*.

Do ponto de vista pessoal, contudo, Oswald tinha motivos de sobra para estar animado, pois, naquele mesmo ano de 1912, ele desfazia-se dos compromissos com *O Pirralho*, vendendo sua parte na sociedade e preparava as malas para a primeira viagem à Europa, de onde voltaria acompanhado de sua primeira mulher, a jovem estudante de Montmartre Kamiã, mãe de Nonê, José Oswald Antonio de Andrade, que nasceu em 1914. Muito já se falou sobre os reflexos dessa viagem na obra de Oswald, especialmente seu contato com o futurismo de Marinetti e com as outras expressões da vanguarda literária. Resta agora avaliar reelaboração destas descobertas na fase de amadurecimento político do escritor, período que por vários motivos coincide com a publicação das peças sobre as quais nos debruçaremos adiante. A título de curiosidade, lembro apenas que, anos mais tarde, Oswald lamentaria o fato de não ter tido olhos para perceber as idéias marxistas, que fermentavam na Europa central, preparando os acontecimentos de 1917.

Tendo passado por mudanças marcantes na vida familiar, dentre elas a morte da mãe e o nascimento do filho, Oswald reassumiu o jornalismo somente em 1916, quando passou a trabalhar para o *Jornal do Comércio*. Isto, depois de ter retomado também o curso de direito que cedo havia abandonado. Paralelamente, *O Pirralho*, embora não contasse com a sua colaboração, continuava a circular, tentando preservar o mesmo espírito humorístico da estréia. Mas, a crise no teatro, acentuada pela deflagração da guerra de 1914, obrigou o semanário a uma significativa diminuição no espaço destinado à crítica dos palcos. O período de estagnação

por que passava a cena paulistana era constantemente assinalado pelos colunistas, às vezes com certa dose de condescendência, como ocorreu com a série de comentários sobre a companhia de operetas dirigida por Leopoldo Fróis, em fevereiro de 1915, no Teatro São José. A despeito do pouco sucesso monetário, dizia o comentarista, o grupo *vai fazendo pra viver. E nesta época de crise já é bastante (...)*. A *troupe* não desanimou com a casa semivazia, mas também não agradou, porque *O Pirralho*, sempre atento às avaliações, foi taxativo: *Quem quer ir vai, quem não quer fica em casa*. Neste ano, os dois grandes teatros do país, O Municipal do Rio de Janeiro e o de São Paulo, até então ocupados por companhias estrangeiras permaneceram de portas fechadas por longos meses, ao passo que nos teatros menores, para a indignação dos jornalistas, as companhias nacionais, *como realejos, representam - por sessões - peças de espirito deteriorado e gosto o mais chulo*.

É necessário considerar que timidamente iam surgindo novas iniciativas de organização de companhias nacionais que se beneficiavam, de um lado, do conflito militar no exterior e, de outro, da exaustão do repertório musicado, conforme ressaltamos acima. Destacavam-se neste esforço as tentativas isoladas de Christiano de Souza, que formou em 1915 um grupo de atores brasileiros profissionais com o qual inaugurou o elegante teatro Trianon, situado na Avenida Rio Branco, na capital federal, e Carlos Gardim, fundador da aludida Companhia Dramática de São Paulo cuja estréia ocorreu a 16 de março de 1917 com a peça *Flambée* de Kistermaecker. Nos moldes franceses, estas companhias buscavam encenar textos traduzidos e peças de nossos autores, a fim de oferecer uma nova opção para a parcela do público que não tolerava mais as revistas, operetas e coisas do gênero. Para fugir às frivolidades dos *boulevardiers*, Christiano de Souza incluiu no seu repertório produções em que a abordagem psicológica sobressaía, selecionando para a fina assistência carioca o melhor de H. Bataille, Robert de Flers e Carllavet, autores de uma tendência literária que, como teremos oportunidade de verificar, exerceu incrível fascínio sobre os dramaturgos brasileiros, ainda mais nesta fase de afirmação da nacionalidade, em que os esforços pareciam redobrados.

II

De Literatura

A velocidade com que a dramaturgia francesa, principalmente a obra de Bataille e Bernstein, foi sendo incluída no repertório das companhias européias que excursionavam pelo continente sulamericano pede uma reflexão mais cuidadosa sobre a penetração das novas concepções dramáticas junto aos autores brasileiros. O teatro brasileiro do início deste século, com algumas exceções, não nasceu da pena de escritores autoexilados, como um movimento romântico de redescoberta da terra natal, tampouco das páginas de intelectuais cosmopolitas, em cujas bagagem estavam as últimas novidades literárias. A rota das produções teatrais tomou uma direção, pode-se dizer, invertida. A grande mudança, como vimos, acontecia em decorrência da assiduidade com que as companhias estrangeiras aqui se apresentavam. Não era sequer necessário sair do Rio ou de São Paulo para assistir às últimas montagens européias; o ritmo da atualização era espantoso para um país que mal e mal assimilara as facilidades da viagem de automóvel. Talvez, mais do que nunca, no teatro, o deslocamento de idéias que compunha o sentimento de atualidade, guardasse um pouco do espírito dos saltimbancos, que antes rodavam de praça em praça e agora atravessavam rapidamente os continentes. As constantes produções, mais ou menos fiéis à montagens originais, exerciam por isso uma incrível atração sobre o nosso meio intelectual. Era uma verdadeira avalanche de atrações diárias de que se tornara impossível escapar. As colunas teatrais presentes em todos os matutinos traziam comentários diários sobre os espetáculos em cartaz. Difícil encontrar um escritor da nossa *Belle Époque* que não se tenha deixado seduzir pelo ambiente teatral, ensaiando suas próprias páginas no gênero dramático.

Medeiros e Albuquerque, que em 1907 se gabava de ter introduzido a moda parisiense das conferências literárias, figura entre as personalidades de peso da primeira década do século que arriscou-se no campo teatral, escrevendo *O Escândalo*. Homem de letras com enorme circulação nos meios políticos, Medeiros e Albuquerque desempenhou um papel importante na campanha pela vacinação obrigatória e na reformulação do Código Civil, mostrando-se sensível aos problemas do trabalhador acidentado e dos direitos autorais dos escritores, pelos quais lutou arduamente. Como membro da Academia Brasileira de Letras, fez discursos polêmicos e, em 1907, propôs uma controversa reforma ortográfica, com base no sistema fonético ainda hoje em vigor. Particularmente, mantinha contatos estreitos com Paris, onde residiu por algum tempo fazendo a vez de diplomata da cultura brasileira. Foi dos primeiros a travar conhecimento com os grupos simbolistas franceses, cujas idéias fez divulgar entre os parceiros do Brasil.

Em sua única incursão teatral, *O Escândalo*, criou uma peça sem grandes pretensões, que não acrescenta muito ao tipo de comédia de costumes prestigiada à época. O drama de adultério subiu à cena através da Companhia Dramática Francesa, sendo representada em francês durante a temporada de 1909 no teatro Sant'Anna, na cidade de São Paulo. Difícil dizer ao certo, mas a homenagem do grupo, em parte, se devia à familiaridade de Medeiros e Albuquerque com a cultura francesa. A montagem de textos brasileiros atesta o modo que as companhias estrangeiras encontravam de agradar o público e a imprensa, prestigiando os nossos autores. A aclamada Clara Della Guardia, por exemplo, encenou *A Muralha*, de Coelho Neto, na tradução do jornalista Emílio Giunti, por ocasião de sua passagem pelo Teatro Santana de São Paulo, em abril de 1909. E Grasso prometera representar *O Guarani*, de José de Alencar, caso encontrasse as vestimentas necessárias.

O Escândalo é uma peça convencional que se afina bem com o gosto pelas situações equívocas.³¹ Percebe-se no próprio título a tentativa de abordar os subterrâneos da sociedade, na linha dos dramas de Bataille. Mas, o seu desenvolvimento mostra um peso bem maior dos recursos da farsa em relação à preocupação com o aprofundamento psicológico, que se revela mínimo.

Dona Carmo, viúva e mãe da jovem Lucy, representa uma respeitável dama da sociedade a quem os admiradores elegem como presidente de uma entidade filantrópica, por sugestão do Sr. Cavalcanti, um homem de posição elevada, casado com uma amiga sua, e de quem Dona Carmo resulta ser amante. Indignada com a descoberta de uma carta de amor anônima no bolso do paletó do marido, a Sra. Cavalcanti relata o fato à amiga, que assim fica sabendo da existência de uma segunda amante do Sr. Cavalcanti, que não ela. Sentindo-se traída por ele,

³¹ Medeiros e Albuquerque - *Teatro meu ... e dos outros*, S.P. 1923.

que obviamente nega o fato, Dona Carmo lhe envia uma outra carta anônima marcando um encontro no local em que eles costumavam se ver. Esta cilada, cujo objetivo era a vingança de Dona Carmo, termina com a desagradável revelação de que "a outra" na realidade era sua própria filha, a jovem Lucy, seduzida pelo maduro Sr. Cavalcanti. Para impedir que a filha ficasse difamada em público, Dona Carmo assumiu o papel de desmascarada e sofreu as consequências deste gesto, passando por hipócrita perante a sociedade que tanto a considerava.

Como se vê, nada mais simples e trivial do que esta intriga farsesca que bem poderia ser uma comédia de Molière. Com um pouco de boa vontade, consideraríamos novidade para aquele momento o foco da disputa, centrada na relação de mãe e filha, ou ainda, de mulher madura e moça jovem, ambas seduzidas pelo protagonista. Neste caso, a peça articularia uma denúncia da dissolução moral da burguesia brasileira. Entretanto, por sua fragilidade, a intriga não chega a sustentar uma ação convincente de nenhuma das partes em conflito. Resta ao final uma sensação de superficialidade dada a inconsistência das tensões. Os diálogos ademais são frouxos e artificiais, não trazendo nenhuma contribuição para a construção das situações dramáticas. Nesse sentido, o drama de Medeiros e Albuquerque, apesar de registrar o alinhamento dos textos brasileiros na tendência a uma certa denúncia social, ainda está longe das melhores realizações que a nova tematização do assunto amoroso produziu por aqui.

O mesmo não se pode dizer da peça *Quebranto* que Coelho Neto escreveu especialmente para a Companhia Dramática do Teatro da Exposição, último projeto de Arthur Azevedo. Com estréia marcada para setembro de 1908, no Rio de Janeiro, os papéis principais foram entregues a Lucília Perez e Ferreira Souza, cuja atuação mereceu como de costume inúmeros elogios. Em seu editorial de primeiro de outubro daquele ano, a revista *Correio Theatral* aplaudia a realização de Coelho Neto, ressaltando a importância que teve o protecionismo federal naquela iniciativa de levar ao palco uma temporada exclusivamente dedicada a títulos brasileiros. Não tardou muito e em abril de 1909 a Companhia chegava a São Paulo para mostrar o mesmo repertório apresentado aos cariocas.

Quebranto tem uma concepção mais pretensiosa, transitando em um território limítrofe, entre a alta comédia e o drama. Nela, Coelho Neto escapou intencionalmente ao modelo da farsa e procurou modular um pouco mais os assuntos da comédia tradicional. Segundo Sábato Magaldi, a peça pode ser encarada como um novo tratamento da figura do provinciano na corte, que encontra larga ascendência na comédia brasileira. O esquema geral da peça se prende à presença de um seringueiro amazonense no meio da sociedade carioca. Apaixonado por Dora, jovem moça de uma família bem situada da capital federal, Fortuna - o nome já diz tudo - logo recebe o apoio dos pais de Dora, prontos a tirar proveito da situação. O casamento de Dora com o milionário amazonense viria cobrir as dívidas que a família vinha driblando havia algum tempo. Em contrapartida, facilitaria a promoção social do seringueiro na cidade.

A observação crítica das manobras e artimanhas internas à sociedade elegante do Rio de Janeiro, voltada para o ritual de ostentação, nos chega por intermédio da tematização do casamento como jogo de interesses, no qual a filha, jovem e bem educada, é vendida a um velho, de 63 anos, deselegante e de modos pouco refinados. Coelho Neto lança mão deste argumento para desmascarar o culto às aparências e a falsa moral que a família como um todo simula diante das boas intenções do seringueiro. A casa reformada, o carro à porta, os criados de casaca e os serviços contratados de fornecedores de nome são apontados como alguns dos fatores que sustentam um falso padrão de vida, elevado acima das possibilidades reais, isto é, pura fachada mundana.

Fortuna é acompanhado na cidade por Josino, primo de Dora que o introduz aos amigos, zela pelo seu figurino e de quem ele recebe conselhos sobre como preparar-se para a vida conjugal. Não satisfeito em fazer de Fortuna um motivo de zombaria, Josino o obriga a passar por sessões de massagem, duchas, ginástica com halteres e bicicleta. O coitado do amazonense mal disfarça o desconforto que sente com os novos sapatos a apertá-lo. Por mais que tente parecer *chic*, o esforço apenas acentua o ridículo de sua condição.

Josino, na realidade, guarda segundas intenções com respeito ao caso, pois mantém uma relação secreta com a prima a qual agora pretende explorar. Aproveitador que é, exige a sua parte naquele negócio em que foi transformado o amor sincero de Fortuna. Paralelamente, tomado de ciúmes, Josino faz de tudo para impedir o enlace, levando o velho à exaustão. Vilão da história, Josino acusa a família de pertencer a uma quadrilha, cuja ação, segundo ele, recebe o nome vulgar de roubo. É ele quem levanta a voz de reprovação contra a atitude da família dando nome aos bois, porque considera a sua exigência em relação a prima uma atitude igual a dos demais. A sua conversa com Dora põe a nú a falta de escrúpulos e a amoralidade daquela pequena célula social.

Dora, por sua vez, longe de se deixar passar por simples objeto na mão dos pais, recusa de início a idéia do casamento, defendendo seu direito de optar pelo marido. Pressionada, acaba cedendo face às vantagens do compromisso, que ela reconsidera depois de receber do pretendente um chapéu e um adereço de brilhante. Um pouco devedora das personagens de Ibsen, por quem Coelho Neto foi bastante influenciado, Dora demonstra uma capacidade de avaliação e uma independência que surpreendem, como quando negocia a castidade perdida ao primo Josino, dizendo-lhe: *Os seus direitos sobre os meus erros devem ter um preço*. Em relação aos pais, Dora é enérgica. Diz à mão enfaticamente que a sua submissão ao ridículo daquele casamento de maneira alguma significava a decisão de sustentá-los no padrão a que haviam se acostumado. Com esta atitude de independência, Dora não faz outra coisa senão sair em defesa do patrimônio que seria seu após o casamento.

O riso da gente elegante da metrópole em relação a Fortuna aparece reproduzido na seqüência de diálogos rápidos e engraçados que imprimem um ritmo intenso e uma movimentação ágil à cena. Essas sequências respondem pelo lado cômico das situações em que o deboche e o ridículo passam como divertimento cruel de uma sociedade fútil e falida, prestes a abocanhar o primeiro inocente útil que lhe cair nas mãos. A voz destoante está reservada à Dona Clara, avó de Dora, que considera tudo aquilo um absurdo. É ela, por exemplo, quem serve de confidente a Fortuna e tenta livrá-lo do suposto quebranto responsável pelas suas dores físicas, do qual por fim ele consegue livrar-se sozinho ao perceber a tramóia familiar.

O bom resultado de Coelho Neto neste drama deve-se à imagem inteligente e sensível da personagem Fortuna, que apesar de ter tomado ciência do papel de enganado a que fora conduzido, desmancha o compromisso com Dora sem fazer grande alarde e concorda em deixar-lhe uma indenização para resarssir os danos que a família o acusa de ter causado perante a sociedade local. Percebendo o interesse financeiro da família, Fortuna deixa a cena magoado mas com dignidade. Paga pelos momentos de ilusão que viveu mas deixa claro à noiva que tem conhecimento do que está se passando, através das cartas anônimas que denunciam o caso dela com Josino, por isso quer proteger-se.

A caracterização de seringueiro introduz no teatro um elemento regional aproveitado ao ciclo da borracha. Posta em contato com a decadência do Rio de Janeiro, onde muitas famílias lutam às vezes por meios ilícitos como a corrupção e o roubo, esta personagem sinaliza para um importante fator de reorganização econômica do país. De certo modo, o seringueiro do norte antecipa uma migração de capitais que viria a ocorrer pouco depois com o novo eixo estabelecido pela agroeconomia do café no interior de São Paulo. Fortuna diversifica o tipo de provinciano presente nas comédias de costumes, em geral originário de Minas ou de São Paulo. Com isso, Coelho Neto, na opinião de Sábato Magaldi, justifica inclusive a imagem simpática e delicada extraída de sua maneira tão diferente de pensar e de agir. Em vez do homem rude e bruto, Fortuna encarna a serenidade complacente da maturidade capaz de perdoar sem ressentimentos e substituir o ódio pela piedade. Para ouvir de Dora o seu segredo, ele narra uma lenda simbólica de sua terra que conta a existência de *uma flor que só nasce em água muito limpa e tem a virtude de murchar e morrer logo se uma moça... que não é pura, pega nela*. Depois de confirmar a insinuação, Fortuna rasga na frente dela as cartas que a denunciam, mas, ainda consegue falar-lhe com doçura *A flor da minha terra não é conhecida aqui nem os homens são brutos como o seringueiro de Purus*.

O recurso ao conteúdo simbólico da lenda dos caboclos propicia um momento de grande poesia no drama, dominado praticamente o tempo todo pelo registro do cotidiano. Coelho Neto consegue assim solucionar belissimamente a trajetória de Fortuna que atravessa o momento de revelação com incrível dignidade e enterra os seus sentimentos mais fortes sem

procurar vingança. A desilusão com o amor é vivida de maneira equilibrada, sem fazer concessão à violência ou à pieguice, tudo se resolve com comedimento, a porção justa e suficiente para contrastar com as desmedidas morais da família.

Numa direção oposta, nos deparamos com a peça *Renúncia* de Goulart de Andrade, dramaturgo de tendência crepuscular apontado como um dos representantes do teatro poético, perdido na linguagem solene, culta, distante da realidade e desinteressada pela comunicação com o público.

Renúncia, escrita em 1909, exemplifica o tipo de sentimento extremado, de que o autor se ocupou desde *Sonata ao Luar* (1908). Em um único ato, *Renúncia* dá voz ao ciúme incestuoso de Esther, uma viúva de 50 anos pelo filho de 20 anos, enamorado de sua amiga Laura, uma viúva de 36 anos.

A renúncia de Laura ao amor e os soluços convulsionados do rapaz selam o tom melancólico da peça. Misturam-se aí uma preferência pelas sensibilidades extremadas e o gosto pelas imagens decadentes que criam uma atmosfera de morte e ocaso para uma mulher que, afinal, tem apenas 36 anos. Embora liricamente triste, a peça guarda um quê de histeria feminina, difícil de engolir. Para Sábato Magaldi, o autor de *Renúncia* deve ser lembrado antes como sintoma de uma tendência na nossa dramaturgia do que pelo valor de sua linguagem, afeita ao verso rebuscado e imprópria ao diálogo. Essa dramaturgia, diz o crítico, *exprimiu, num extremo de irremediabilidade cênica, o gosto deliquesciente dos sentimentos serôdicos*.

A abordagem do ciúme doentio daqueles que amam veio por sugestão de um conto de Oscar Lopes, que tornou a tratar do assunto em sua peça *Albatroz*, igualmente de 1909. Trata-se do descontrole de Júlio Frederico que terminou vitimado pela arma com que pretendia matar sua esposa, Marta, por imaginá-la amante de seu mecânico-auxiliar. O drama distribuído em 3 atos desenvolve-se ao redor da construção de um avião. Albatroz é o nome de batismo do aparato mecânico idealizado por Júlio.

A novidade maior deste drama de Oscar Lopes reside no cenário. Privilegiando o ambiente de trabalho em detrimento do enquadramento mundano ou doméstico, vemos a localização das ações no interior de um galpão, um hangar, onde está sendo montado o Albatroz. O lugar dá a impressão exata da grandiosidade dessa experiência e do vulto do empreendimento. O empenho do protagonista na criação de um novo modelo de aeronave poderia se traduzir na euforia pela máquina e no fascínio pela velocidade, tão cultivados por alguns intelectuais da Belle Époque. No plano das ações, a disputa pelo conhecimento técnico do aparelho se estende para a rivalidade na conquista do amor de Marta. O idealizador do avião é também o marido de Marta, que está sendo cobiçada pelo amigo e auxiliar de trabalho. A trama mescla com bons resultados o boicote profissional e a rejeição amorosa, de modo a tornar Júlio a vítima de sua própria incapacidade de distinguir entre o certo e o errado, a verdade e a mentira, a amizade e a

traição. Nesse sentido, a cegueira funciona simbolicamente como uma consequência trágica da desorientação da personagem. Júlio expressa esta sensação de estar sendo levado pelos acontecimentos quando diz a Marta:

Estamos ambos com os olhos vendados. Mas eu te vejo perfeitamente... Vês-me tu também? Teus olhos... Não sei o que fazem, há tantos dias... Onde andam eles, sem os meus que os vejam? Lembram-me infantes que tivessem sido abandonados pelas aias... Cuidado por onde vão... Há feiticeiras no caminho.

Mas, a cegueira momentânea do protagonista vitimado pelo acidente aéreo funciona também como chave de acesso ao mundo interior de Marta, motivo de clarividência que o diferencia dos demais. A sensibilidade, que se acentuou com a escuridão repentina, isola Júlio do mundo material para torná-lo capaz de ler a *verdade* além dos contornos das coisas visíveis, os quais, em última instância, explicam-se como ilusão do amor. Assim, o estado de Júlio permite, segundo o pensamento em voga na época, uma apreensão única da alma feminina, considerada traiçoeira e ambígua, e o entendimento do amor como sinônimo de sofrimento e decepção.

A falta de visão e o ciúme doentio perdem a mente no delírio fantasioso de que a morte, como clímax do isolamento voluntário, termina sendo a melhor solução dramática. Oscar Lopes, no entanto, não seguiu neste drama um caminho de perseguição aos devaneios, preferindo uma construção enxuta, convencional, em que prevalecem as ações sobre a exposição dos sentimentos. Talvez por isso, a estrutura de *Albatroz*, conforme observou Eudinyr Fraga, deva muito ao melodrama romântico - em especial quanto à caracterização das personagens - compondo-se a partir de tensões entre as forças negativas, encarnadas pelo vilão, e as forças do bem, distribuídas entre as vítimas.

O enquadramento melodramático sublinha uma tendência relativamente forte da dramaturgia brasileira da época, que mesmo absorvendo as inovações temáticas do realismo sentimental mostrou-se incapaz de dispensar a visão maniqueísta do mundo. Isso é verdade inclusive em relação ao pequeno grau de aprofundamento psicológico alcançado pelos autores. As tentativas de perseguir as nuances dos sentimentos e as expressões emocionais das personagens imprimiu, quase sempre, um tom melodramático aos diálogos, conforme se verá adiante, quando não se traduziu numa superficialidade banalizante, dando às falas um ar simplesmente *blasé*, perceptível, por exemplo, na peça *Os Impunes* de Oscar Lopes.

Preocupado em retratar o ambiente requintado da alta sociedade carioca, Oscar Lopes faz o texto assimilar uma linguagem elegante, recheada de estrangeirismos e paradoxos, que pretende

refletir no estilo o snobismo e a pose da gente *chic*. Ainda no plano formal, as falas espirituosas e o humor irônico dos diálogos procura uma correspondência com a amoralidade do comportamento da elite brasileira, cuja ilustração é fornecida pelas atitudes do protagonista e encontra eco nas opiniões dos amigos. O cenário se encarrega de concretizar a elegância das personagens, situando as ações alternadamente no interior da luxuosa Garçonnière de Maurício D'Ávilla, decorada com telas, esculturas e móveis antigos, e no salão de chá da senhora Alzira, uma requintada dama da sociedade.

O protagonista, Maurício D'Ávilla é um homem sedutor que vive separado da esposa e mantém uma relação amorosa com a senhora Alzira. Maurício, porém, mostra-se na realidade interessado pela filha de Alzira que, em contrapartida, é amada por um jovem rapaz honesto. A questão pode ser resumida nestas poucas linhas e a intriga não ultrapassa os elementos comuns aos dramas concebidos para revelar a hipocrisia e a permissividade moral da burguesia - triângulo amoroso, cartas anônimas ofensivas à reputação, desmascaramento da mulher, conflito entre mãe e filha. O que destaca esta peça em relação ao sentido crítico que ela levanta acerca da sociedade não diz respeito nem ao tom *blasé* de Maurício, representando todo um modo de vida, nem à fabulação, mas se prende ao paralelo estabelecido entre um assassinato passional ocorrido durante o primeiro ato, em frente à casa de Maurício, e os outros atos criminosos acobertados pela sociedade, sutilmente sugeridos nas agressões verbais que têm vez no sarau realizado na casa de Alzira, no segundo ato.

A reprovação da sociedade carioca é veiculada por uma personagem secundária que curiosamente pertence também à galeria de caracteres de *Albatroz*, onde desempenha a mesma função de médico, amigo e confidente do protagonista, acumulando ainda a função de porta-voz das idéias do autor. Trata-se do Dr. Otto, íntimo de Maurício, que o ajuda a socorrer um rapaz ferido na rua devido a um crime passional e a solucionar sua questão amorosa. A ocorrência testemunhada por ele diante da casa de Maurício é mais tarde discutida por todos os presentes ao chá na casa de Alzira, onde o caso é tido como uma tragédia banal, um velho processo de lavar a honra a bala, do qual o assassino, depois de submetido a julgamento, termina sempre absolvido. *Esse drama de todos os dias ainda comove?* pergunta ele, induzindo os amigos a se pronunciarem. Com certo ar de independência, Dr. Otto expõe sua opinião e condena veementemente o assassinato, crime que considera sob todas as hipóteses *imperdoável, irreparável*. Seus companheiros, pelo contrário, ao saberem que se tratava de um acerto de contas entre um cobrador e um fiscal de bonde, imediatamente desinteressaram-se pelo crime. Toda a discussão parece ter sido provocada pelo autor para que o paralelo entre a impunidade da gente elegante e a lei aplicada aos criminosos comuns fosse explicitado no diálogo que segue:

- Mme Bernardes:* - Para mim perdeu o cachet...Não é gente das minhas relações.
Dr. Otto: - A senhora está a brincar. Afianço-lhe que não é seu coração quem diz essas palavras.
- Mme Bernardes:* - Por que? Eu lhe juro...
Dr. Otto: - Não jure. De alma tranqüila, a senhora me dirá se há alguma diferença entre dois cadáveres, um de casaca, outro esfarrapado, ou entre dois criminosos - ladrões ou assassinos - um que tenha as unhas polidas e outro que as tenha rudes e maltratadas.

A crítica social veiculada n' *Os Impunes* evidencia-se no conteúdo das falas de Dr. Otto, que no lugar de *raisonneur* julga o comportamento dos seus próprios colegas, recuperando uma voz discordante que esteve associada ao ponto de vista moralizador do teatro realista do século dezenove. As considerações que incidem neste particular sobre aspectos legais valem como desautorização ética e moral das atitudes dos nascidos em berços de ouro, cujos crimes podem ser bem mais nefastos. No papel de confidente, as avaliações do Dr. Otto dirigem-se especificamente ao protagonista, centro da tensão dramática. Mas, no papel de veiculador das idéias do autor, seus argumentos tem por destino todas as personagens do drama, sobre as quais ele se eleva, dando voz a uma consciência oriunda de outro lugar que não aquela sociedade fútil e elegante.

Considerado o escritor sob maior influência do realismo sentimental de Bataille, Roberto Gomes iniciou-se na carreira de dramaturgo com a peça *Ao Declinar do Dia*, selecionada pelo júri da Academia Brasileira de Letras no primeiro concurso promovido, em 1909, pela prefeitura do Rio de Janeiro Junto com *Os Impunes*, a obra de Roberto Gomes foi representada por uma companhia luso-brasileira, sob direção de Ferreira da Silva, no decorrer da temporada de maio-julho de 1910, à qual o público não compareceu em grande número, frustrando o esperado ressurgimento do nosso teatro.³²

Ao Declinar do Dia compõe-se de um único ato subdividido em quatro cenas, que exploram a potencialidade simbólica do entardecer. A atmosfera crepuscular predomina como pano de fundo dos acontecimentos, a começar pelo título, pautando-se na referência precisa e vibrante do relógio que marca seis horas. No palco, o cenário reproduz o interior despojado de uma residência familiar pequena, formada de um quarto e uma sala, tendo por mobília apenas uma mesa onde livros e frascos de remédio sugerem um estado doentio, que a meia luz confirma.

A ação tem início com o dramático diagnóstico do médico que comunica a Laura o estado irremediável de seu marido, apesar da demonstração de saúde que este tenta fazer. O diálogo de abertura concentra um vetor significativo da trama já que a doença de Viriato, marido de

³² Informações sobre Roberto Gomes em parte foram extraídas da introdução crítica de Marta Morais da Costa ao volume *Teatro de Roberto Gomes*, ao qual remeto todas as referências sobre as peças. Cf. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, Coleção Teatro Brasileiro Moderno, 1. 1983.

Laura, aos poucos é percebida como um motivo de sofrimento concomitante à descoberta da felicidade possível. Se no passado a doença fez com que Laura abandonasse o plano de separação, no momento permite que ela experimente uma liberdade ilusória. Encarcerada no sofrimento, Laura vislumbra um instante de ventura, antes que a fatalidade se entreponha entre ela e Jorge, o homem a quem de fato ama.

A trama é montada por uma série de coincidências. Laura casara com Viriato por conveniência, sem a mínima afeição por ele, tendo consentido por uma *noção falsa de dever*, segundo ela explica. O amor que poderia ter brotado com a convivência não brotou. O nascimento do filho a prendeu ao marido por dez anos. Neste período ela conheceu Jorge por quem se apaixonou mas não teve coragem de acompanhar por medo de sofrer os remorsos. A pedido de Laura, Jorge se afastou, saindo em viagens de negócios. Com a morte repentina da criança, Laura imagina deixar a casa mas o marido adoece e ela sente que tem de cumprir o dever de esposa. Agora, estando Viriato desenganado, tudo lhe parece ter sido feito em vão. É aí que surge Jorge para se despedir pois deixa a cidade definitivamente para fixar-se na Europa. Laura se abre com ele, que vê reacesa a esperança de tê-la ao seu lado. Viriato que deveria estar dormindo no quarto cai morto ao lado da porta para perplexidade do casal que se abraçava e beijava na penumbra da sala. Laura, que teve uma ilusão de felicidade, se nega então a refazer a vida com Jorge, porque não suportaria a dúvida. Ela prefere a lembrança daquele *puro afeto* a viver sem a certeza do que Viriato realmente testemunhou. Jorge, sem alternativa, parte resignado para o exterior.

As três personagens aqui apresentadas condensam em algumas cenas o conteúdo de suas vidas afetivas. Viriato, à beira da morte, comporta-se com a mesma brutalidade que fez Laura sentir-se maltratada, pisada por ele. Laura, ressentida com o colapso de seu casamento, busca refúgio nos versos sofridos de Heine. Este sofrimento solitário é a marca da personagem que suporta a violência e os gestos rudes do marido em silêncio. O casamento como sinônimo de clausura está expresso na sensação de sufocamento que as palavras de Laura transmitem no seu desabafo com Jorge. Ela fala em *lágrimas ocultas, torturas secretas, gritos abafados*, um estado de absoluta solidão em que apenas sofria e sufocava. Refreados por tanto tempo, os sentimentos transbordam diante de Jorge irrefreáveis, desmesurados, numa loquacidade quase vazia. O amor contido e calado de Laura irrompe por meio de palavras e só não se perde porque o autor compensa este excesso de verbalismo com outros recursos cênicos.

A opressão do casamento, por exemplo, manifesta-se em Viriato através do sentimento de clausura física, quando ele pede a Laura que abra as venezianas da casa, imersa na escuridão do anoitecer: *Não vejo nada, não ouço nada. Estou aqui como num sepulcro*. O paralelo ligeiramente mórbido serve para retratar o declínio da personagem sitiada naquele espaço fechado, mas tem vinculação certa e direta com a imagem decadentista do crepúsculo visto de

maneira particular pelas criaturas de sensibilidades excepcionais. Foi nesta mesma hora do dia que, três anos antes, Jorge tivera a revelação do amor de Laura, cujas mãos tremiam ao lhe pedir que se afastasse.

Jorge: - Era, como agora, ao declinar do dia... Lá fora morriam, como soluços, os últimos rumores da cidade. Ao murmurar aquele adeus que julgava ser o último, os seus lábios proferiram, banais, umas palavras frias de despedida, mas os dedos, mais sinceros, tremeram quando roçaram os meus. Adquiri naquele instante, rápida e inquebrantável, a certeza de que me amava um pouco também, e o que me deu força para viver nesses três anos de exílio foi a trêmula lembrança de sua pequena mão palpitando na minha.

Jorge vive no exílio, nutrindo-se da *trêmula lembrança* daquele contato, último fio de esperança que o prende a Laura. Assim como ela, Jorge tem a ilusão momentânea de que poderá libertar-se do sofrimento que o obrigou a vaguear pela vida, cego das paisagens, cego do próprio destino, numa existência maeterlinckiana, cumprindo um trajeto desconhecido. Temos a impressão de que o amor, para se realizar integralmente, necessita da atmosfera pouco luminosa do final do dia, quando podem aflorar os gestos que ficaram na sombra. Depois da união sonhada com Jorge, Laura quer *procurar um lugar de crepúsculo e ternura*, pois acredita que a *felicidade não deve ficar obscura*. Ao contrário da dor silenciosa, dos gestos recolhidos e dos soluços que a penumbra esconde, a felicidade irradia luz, é contagiante, enche a atmosfera de ilusões, trazendo à vista esperanças de um amor que nasceu sem esperanças.

Não por acaso, é através da visão que Roberto Gomes tentou exprimir a condenação dessas personagens a um destino melancólico. Enquanto lê os poemas de Heine para Viriato, que se queixa da escuridão da casa, Laura é tomada de uma imensa tristeza. Depois que ele sai, mostrando desinteresse pela leitura, a esposa permanece sentada, imóvel, *perdida, de olhos abertos, fitando o vácuo*. Jorge, por seu lado, ao relatar suas viagens a Laura afirma ter sido *daqueles de que fala a Escritura, que tinham olhos e nada viram*. Além disso, o motivo não esclarecido da morte de Viriato, o ponto duvidoso que levou à separação dos amantes, pode ter sido o olhar do marido sobre a esposa apaixonada, murmurando palavras de amor no meio da sala semi-escura.

Jorge: - O seu olhar desuniu-nos mais seguramente que as suas palavras. Vi o ódio luzir nos seus olhos. Agora, está mesmo acabado.

O olhar, portanto, tem maior relevância do que as palavras ocas do cotidiano, daí a insistência do autor no silêncio, indicado pelas rubricas, entrecortando todos os diálogos. As vozes trêmulas, os murmúrios, a não inflexão de voz que se contrapõe aos gestos nervosos da protagonista, tudo isso, dando a impressão de uma existência à deriva, fazem da dor uma alavanca para as ações. A realidade do sofrimento sustenta um princípio de ordenação da vida, um motor que não se encontra nas mãos das personagens, seres frágeis dominados pela imobilidade, mergulhados na inércia. Uma força superior e fatal comanda os acontecimentos em redor dos quais suas existências estão circunscritas. Por isso, sentem-se um puro jogo sob domínio de um ente misterioso e desconhecido:

Jorge: - Vai portanto readquirir a sua liberdade?
Laura: - A minha liberdade? Qual de nós é livre? Julgamos sê-lo. Agitamo-nos tristemente na sombra. Mas ao longe, espreitamo-nos e sempre nos dirige o desconhecido misterioso que tem em suas mãos todos os fios. Puxa-os quando bem entende e só fazemos os gestos que ele quer!

Essas *pobres criaturas*, como Roberto Gomes chamou as personagens de Maeterlinck, comportam-se como quem precisa pagar eternamente por algo ignorado. Agem sem questionar a razão dos sofrimentos, aceitando os fatos como eles são. A maneira como Laura abre mão do futuro com Jorge, sacrificando-se por acreditar que tudo fazia parte de uma provação pequena perto do que poderia estar por vir, e o modo com que Jorge reage sem muita insistência, resignando-se à decisão dela, atestam a passividade com que as personagens recebem a imposição de um destino que lhes parece estipulado de antemão. Laura neste aspecto é ainda mais receptiva à noção de que a vida resume-se a um sacrifício. Enquanto Jorge lança sua voz a um último protesto, *Não é justo!...*, ela simplesmente se recolhe na tristeza para declarar que *Nada é justo* e depois, banhada em lágrimas, soluçando, murmurar o nome dele. Essa despedida cruel que a vida preparou para Laura encerra a peça com a volta dela, cambaleante, ao mesmo lugar, intensificando a imutabilidade do sofrimento. Sozinha na casa Laura, segundo a rubrica, dirige-se lentamente à porta do quarto. *Humilde, cabisbaixa e encolhida, penetra no quarto mortuário onde se ajoelha e começa a rezar*. Martirizada pelo amor impossível, ela acaba integrando-se ao mundo dos mortos, numa aniquilação involuntária.

As personagens de Roberto Gomes caracterizam-se por expressar o irremediável, vivem e cumprem uma trajetória que a fatalidade lhes dita. São seres humanizados pelo sentimento amoroso que os conduz a descobertas de um eu profundo, apagado e silencioso. O mergulho interior acontece de maneira triste, impelido por um estado de melancolia decadentista que

responde pelo sintomático isolamento em relação ao mundo. Este contato com os próprios sentimentos, em detrimento da realidade, acaba por tornar o presente inviável e por condenar o futuro. Assim, o passado surge na composição de um tempo ideal, cristalizado na memória afetiva dos amantes que não suportam vê-lo atualizado. Isso explica porque o amor chega sempre *a posteriori*, em forma de relato, na base da abertura confessional. Os diálogos expõem a razão de ser das personagens, que amam solitárias e estranham os próprios gestos no momento em que enfrentam a pessoa amada. O amor erupciona violentamente derrubando as barreiras que o mantinham aprisionado à lembrança. Contudo, ele simboliza uma libertação ilusória pois o estranhamento de si mesmo, ao lado do outro, que impede o reconhecimento mútuo das personagens, ou seja, nega o dado de realidade substituindo-o pela rememoração de um tempo meio mítico, faz do sentimento amoroso um escape para a fantasia e da vida uma somatória de dívidas.

Para dar vez à memória, a palavra poética ganha destaque na construção de imagens associativas capazes de criar uma dinâmica de similitudes entre os elementos acumulados e contidos na lembrança e aqueles apresentados pela realidade no momento da explosão afetiva. A erupção desta dimensão oculta dos caracteres, desse abismo silencioso, ocorre de maneira poética, por intermédio de digressões, que acentuam o tom confessional das falas mas ao mesmo tempo, manifestam um lirismo algo artificial, como observamos, por exemplo, nesta marcante tentativa de Jorge de reanimar Laura, abalada com a morte do marido:

Laura: - De que serve evocar o passado? O que morreu não pode renascer...
Jorge: - Nada morre, nada! A morte é um sono enganoso! Quando atravessava solitário, as florestas longínquas, durante o frio sepulcral do inverno, semelhantes a negros esqueletos, as árvores, salpicadas de neve, cruzavam sobre a minha cabeça seus longos braços mirrados. Ali dormitam sob o frio, torcendo-se sob todas as ventanias, rangendo sob todas as procelas. Mas chega a primavera, e os mortos despertam, os esqueletos recobrem-se de carne! Novos germens de vida correm pela floresta inteira! Torna a seiva a borbulhar nesses troncos gelados! Rebentam os botões, resplandecem as flores! Nos galhos compactos e robustos crepitam as folhas frementes! É a vida que volta, a vida eterna e triunfante, animando com o seu sopro juvenil as árvores abandonadas que não quiseram morrer. Julgavam-se mortas. Estavam apenas adormecidas!

A sensibilidade excepcional das personagens que como Jorge falam através de imagens reflete um tipo de lirismo decadentista, que predominava na primeira década deste século. As referências à morte através de adjetivações lúgubres, e comparações emprestadas ao ciclo da

natureza denotam uma tentativa de combinar o tratamento poético da temática amorosa com uma investigação mais profunda das oscilações emocionais dos protagonistas. O ritmo lento e compassado das falas, entrecortadas de pausas constantes, procura estabelecer uma correspondência entre o mundo interior e o exterior. A desordem dos sentimentos, que culmina com o descontrole dos mecanismos internos de refreamento, tem por contraste a ausência de som, a retenção dos gestos, o constrangimento no reencontro. Por outro lado, o climax da ação é o momento em que os sinais da explosão desesperada do amor - aos afagos e beijos dos amantes segue-se um significativo silêncio - indicando a inquietação interior das personagens, se unem às *seis vibrações cristalinas* do relógio da sala, que simboliza a ordem do mundo exterior marcada pela inexorável passagem do tempo. Soma-se a isso, ainda como uso de recursos sonoros em cena, o som seco da queda do corpo de Viriato, que estabelece uma relação entre o ruído forte da morte e os frágeis murmúrios dos dois seres abraçados. Desse modo, o estado emocional dos protagonistas não se concretiza apenas por intermédio de uma linguagem poética, mas encontra equivalência nas manifestações cênicas, o que aponta já nesta peça o domínio do autor sobre os recursos do palco, tornando-o um dos nomes principais deste período.

Na opinião de Marta Moraes da Costa, *Ao Declinar do Dia* é uma espécie de *miniatura simbolista, delicado camfeu, retrato esfumado e ligeiramente esboçado da vocação humana para o sofrimento*. Como exemplo da tendência ao simbolismo, particularmente aliada ao realismo sentimental, esta peça traz algumas das marcas da dramaturgia de Roberto Gomes. Marta Moraes da Costa destaca no plano temático a união do amor ao aniquilamento físico e sentimental das personagens ou a tônica do desencontro amoroso, que procura abordar a idéia de um sentimento irremediável. Quanto à composição estrutural do drama, podemos presentir uma inclinação pelas ações rarefeitas, a processual substituição das intrigas pelo acompanhamento mais intenso das nuances sentimentais, que aglutinam os elementos dramáticos e muitas vezes resultam em desfechos melodramáticos.

Contemporâneo de Roberto Gomes, Paulo Barreto, mais conhecido como João do Rio exerceu viva influência no ambiente intelectual da *Belle Époque*. Enquanto jornalista e escritor, acompanhou de perto a cena teatral carioca. Fez várias conferências sobre temas mundanos como o *flirt*, o figurino e as modernas danças de salão, mantendo uma atitude ambígua em relação aos modismos que ora atacava, ora absorvia em suas colunas jornalísticas cheias de estrangeirismos e elogios aos hábitos afrancesados da elite carioca. Ao lado de Emílio de Menezes inaugurou um novo gênero em nossas letras, a crônica literária, através da qual conseguiu, a despeito da resistência dos mais tradicionalistas, ocupar uma cadeira na Academia Brasileira de Letras, antes mesmo de publicar seu primeiro livro de contos, *Dentro da Noite*, que data de 1910. Escreveu além disso algumas peças curtas até fixar-se como dramaturgo com

A Bela Madame Vargas, cuja estréia ocorreu a 22 de outubro de 1912, na temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro dedicada aos textos nacionais, em que esteve presente a nata da intelectualidade carioca como Coelho Neto, Olavo Bilac, Figueiredo Pimentel, Roberto Gomes, Júlia Lopes de Almeida, Filinto D'Almeida, Goulart de Andrade, ao lado de outros literatos, diplomatas, políticos e jornalistas.

Baseada num crime verídico ocorrido em 1906, na Tijuca, envolvendo a viúva de um diplomata chileno e seus dois admiradores, a peça de João do Rio se passa na mansão de Hortência Benevente de Vargas, a bela viúva de um diplomata, também saudada como Mme Vargas. Hortência está imersa em dívidas - passa por uma tremenda crise financeira. Não consegue pagar nem as despesas da casa mas, para manter as aparências, ostenta uma situação invejável, oferecendo recepções aos amigos, indo ao teatro, comprando roupas e mantendo os empregados. A linda viúva esconde ainda seu caso de amor com Carlos Vilar, um jovem sem recursos financeiros que está loucamente apaixonado por ela. Carlos a ama mas não tem dinheiro e vive jogando nos clubes, o que depõe contra o seu comportamento. Por outro lado, José Ferreira também ama Mme Vargas e a pede em casamento. Descendendo de uma família tradicionalíssima, ele é rico, gentil e sobretudo honesto. Por tudo isso, a união com José poderia solucionar definitivamente os problemas de Mme Vargas. Receosa da reação do amante, Hortência pede a seu amigo e confidente, Barão Belfort, que comunique a Carlos sua decisão em aceitar o pedido de José, por quem ela de repente se sente apaixonada, tendo descoberto o amor verdadeiro. Carlos, como não poderia deixar de ser, recebe mal o anúncio do casamento e promete vingança. Ele guardou consigo o único bilhete de amor que Hortência lhe escrevera para combinar um encontro em sua residência; ameaça mostrá-lo a José e depois matá-lo, caso ela não desmanche o compromisso. Nervosa, Mme Vargas teme um escândalo que certamente dará fim à sua boa reputação. Contudo, o providencial Barão tem em mãos uma letra em que Carlos falsificou a sua assinatura e a do pai. Depois de ameaçar levá-lo para a prisão, o Barão consegue fazê-lo desistir do amor por Mme Vargas. Também o bilhete assinado por Hortência, que Carlos já havia enviado a José pelo correio, foi interceptado pelo velho amigo e protetor, Barão de Belfort. Livre das ameaças, Hortência solúça nos braços do Barão, pois seu caminho finalmente está livre para o amor.

Encontramos aí combinados os principais elementos do assim chamado teatro da paixão. O sentimento avassalador que tortura os amantes, a ligação amorosa pondo em jogo a reputação e a honra, contraposta ao amor desinteressado, e a humilhação desesperadora diante do outro. João do Rio retratou com brilho e originalidade este ambiente inescrupuloso, falso e enfasiado da sociedade carioca no qual o amor surge como única solução. Os relacionamentos superficiais, a vida fútil, o coditiano entediante da alta burguesia são desnudados de forma tão artificial quanto a própria realidade mundana. Tudo, até mesmo a paixão, parece postiço, como

de fato é. Os sentimentos íntimos não se explicam, nem a empostação melodramática dos amantes convence. Mas, em compensação, temos, através da figura do Barão de Belfort, um registro palpante da reação do intelectual letrado à invasão dos novos-ricos, aventureiros e arrivistas infiltrados no meio da sociedade elegante, que também foi tema da prosa de João do Rio.

A ação, dividida em três atos, transcorre durante vinte e quatro horas na mansão de Madame Vargas, onde os amigos se encontram para ouvir música, tomar chá, jogar *puzzle*, *bridge* ou *pocker*, e flertar. O ambiente sofisticado das diversões domésticas compõe-se de uma atmosfera festiva, aparentemente eterna, que se cristaliza nas sonoridades sutis das gargalhadas femininas e nos sons dos madrigais tocados ao piano. Ao longe, o mar avistado do terraço, onde o serviço de chá é oferecido ao cair da tarde, traz as sugestões poéticas do texto, servindo de pano de fundo para os acontecimentos. O luar, por seu turno, responde por uma parcela desse lirismo decadista, que impregna as personagens e interfere no desenvolvimento da trama. Ele compõe o cenário melancólico no qual afloram as lembranças de Carlos, que três meses antes recebia, sob a mesma luz noturna, os beijos apaixonados de Hortência e que, agora, devido à claridade traiçoeira, é flagrado pelo Barão de Belfort em plena tentativa de chantagem.

Essa curiosa figura do Barão de Belfort está associada à imagem do dândi brasileiro, por meio da qual João do Rio veiculou suas opiniões sobre o país, sobre os contemporâneos e sobre a época. A exemplo do dândi europeu, este cultiva a independência em relação ao meio em que vive, distancia-se das mulheres porque não aspira ao casamento, cultiva a erudição clássica, tem um gosto exótico, e despreza o dinheiro. Andando na contramão dos novos burgueses, ávidos por dinheiro e prestígio, o dândi de João do Rio, em seu isolamento forçado, nutre um apurado senso de observação que lhe confere uma visão privilegiada da vida e o torna capaz de classificar a sociedade como quem faz um estudo de sociologia.

Na peça, embora seja uma personagem secundária, mais precisamente na função de confidente, o Barão de Belfort acumula o lugar de *raisonneur* e de *deus-ex-machina*, já que suas aparições trazem invariavelmente as chaves da peça. É ele quem conversa com José sobre a personalidade de Hortência, *Vênis numa época que é negação da mitologia*, aconselhando-o a fugir com ela para longe daquela sociedade *que se forma de aluvião em torno do dinheiro - que a maioria tem por hipótese*. Assim como intercede junto a Carlos para que não prejudique Hortência, desesperada com os excessivos ciúmes do rapaz, exigindo-lhe que a deixe em paz: *Para que esse desespero? Você é moço. A juventude pensa que tudo acaba, quando tudo continua. Para que tanto drama? Raramente as mulheres valem uma loucura. Talvez por isso não há mulher que não tenha enlouquecido um homem. Ou dois. Ou três. (...)*

A participação ativa nas ações revela assim uma capacidade sobrehumana de desviar o rumo dos acontecimentos e lançar sempre a cartada decisiva. O protetor de Mme Vargas fala, como

se estivesse excluído das realizações humanas, por intermédio de epigramas satíricos ou de paradoxos irresistíveis tais como, *o exagero é a personalidade da observação; o acordo foi sempre a trégua da antipatia; a vida é uma dor contínua que se finge não sentir - com medo de não se sentir; uma paixão fatal é profundamente aborrecida*. O lugar diferenciado de que parte sua voz se, por um lado, justifica a multiplicação de papéis que ele desempenha, marcando a originalidade do teatro de João do Rio em relação ao de seus contemporâneos, cujas peças tematizavam igualmente o turbilhão das paixões em oposição à falsidade das aparências sociais, por outro lado, acusa com maior nitidez a fissura deste modelo importado através do qual reverberam as opiniões do autor sobre a sociedade que ele mesmo frequenta e às custas da qual sobrevive escrevendo crônicas mundanas. A radiografia do mundo burguês, portanto, nos chega menos pela abordagem psicológica das personagens do que pelo ponto de vista crítico emitido por essa espécie de alter-ego do autor, que corporifica a sondagem social da peça, deixando sinais de seu conservadorismo. Um sujeito de espírito superior, o Barão se exclui do código social. Procura ficar impassível diante das fraquezas humanas, o que, por vezes, lhe confere um senso de justiça em relação aos companheiros, mas, em proporções ainda maiores, alimenta seu sarcasmo ferino. Nas conversações de salão ele desacredita os gestos das personagens, coloca-se em desacordo com as opiniões dos amigos, ironiza o senso moral da burguesia, e comenta o próprio drama, antecipando os procedimentos antiilusionistas que serão utilizados mais tarde por nossos dramaturgos.

Este aguçado senso crítico do Barão tem reflexos, em primeiro lugar, na caracterização das personagens, que ele mesmo ajuda a fixar. As razões de Hortência, por exemplo, vêm à tona ainda no primeiro ato, durante o diálogo entre José e o Barão de Belfort, que explica a indiferença dela pelos homens, causa de muitas paixões frustradas, por força do passado que a obrigou a um casamento de conveniência. Sobre o próprio José o Barão é incisivo, dizendo-lhe um homem diferente, porque se abstém de intrigas e calúnias. A Carlos, em contrapartida, ele chama de *apache da nossa sociedade*, referindo-se à falta de coragem de um tipo como ele, dependente do dinheiro dos outros, para levar a cabo as suas ameaças. Ora, logo se percebe que deste modo o Barão dita a composição de forças que irão atuar no triângulo amoroso, anulando, desde o início, qualquer possibilidade de alteração na situação dada. Cabe apenas a ele a mobilidade em relação ao desenvolvimento da intriga. E o trânsito livre, marca de sua ubiquidade, é uma conquista do *raisonneur*, pois tanto as ações quanto a estrutura da peça permanecem inalteradas, ao contrário de suas entradas, responsáveis, como se viu, pelo engenhoso desfecho.

Note-se que os dois primeiros atos têm início e fim similares. O primeiro começa com as queixas dos criados que não querem mais servir à patroa porque estão com os pagamentos atrasados e termina com a despedida formal de Carlos que antes de sair da casa de Hortência,

vem exigir explicações, afirma estar sendo torturado e ameaça fazer um escândalo, ao que Hortência não resiste e cai em seus braços. O segundo ato, repetindo o mesmo esquema, se inicia com a cobrança do professor de piano a quem Hortência deve cinco meses de aulas e termina com as ameaças de Carlos, que considera o amor um sofrimento e por isso pretende contar tudo a José para em seguida matá-lo. Na verdade, as ações evoluem de acordo com os diálogos que o Barão de Belfort, no papel de confidente, trava com os protagonistas na mansão de Mme Vargas, seja no sentido de apoiá-los, seja para repreendê-los. Como amigo íntimo de Hortência, justifica-se que o experiente Barão esteja sempre por perto, disponível nos momentos mais difíceis. Mas a empolgação do autor com sua própria criatura não deixa de dar às “coincidências do destino” certa dose de artificialidade, imperdoável para quem pretende fugir à declamação excessiva e criar espontaneidade em cena.

Ainda assim, o *raisonneur* é um importante transmissor da visão moralista da sociedade no sentido que lhe atribuiu o teatro realista do século XIX, embora desprovido de uma tese central. Aqui, a ótica aristocrática de classe julga, segundo seu próprio código moral, as criaturas divididas entre os bem-vestidos, que entretanto *cometeriam crimes para beber champagne nos clubs*, e os íntegros, alheios às intrigas mundanas. De um lado estão os sujeitos que na opinião do Barão *parecem inofensivos mas são perigosíssimos, feitos de invejas, despeitos, egoísmos*. De outro lado, os que se diferenciam dos oportunistas evitando a *debinage*. Entre estes dois pólos confrontados na disputa pelo amor de Hortência, está a imagem da mulher indiferente, insensível, que não se permite conquistar, na esteira da mulher esfinge, cara aos espíritos decadentistas. Eudinyr Fraga, porém, reclama da falta de ambigüidade em Hortência, mal definida, em sua opinião, por não revelar atrações físicas por Carlos, não parecer somente interessada no dinheiro do noivo, nem tampouco convencer no amor que afirma sentir por ele.³³ A considerar as opiniões do Barão, eu não duvidaria em declarar que Mme Vargas, de fato, se apaixona por José, porque, ao contrário das heroínas francesas, ela jamais trocava o conforto e a segurança de uma vida com dinheiro pela aventura amorosa ao lado de um rapaz sem estirpe, apesar do amor que por ventura tenha sentido por Carlos no passado.

Quatro anos após a estréia, a 2 de abril de 1916, *A Bela Madame Vargas* subiu novamente à cena no teatro Trianon do Rio de Janeiro com a consagrada atriz portuguesa Maria Falcão no papel da protagonista. Os paulistas tiveram oportunidade de assisti-la em 1917, durante a temporada da Companhia Dramática de São Paulo, sob direção de Gomes Cardim, que por dois meses (março-abril) mostrou ao público de São Paulo, além do repertório estrangeiro que incluía obviamente Bataille, algumas peças brasileiras dentre as quais *Nó Cego* de João Luso, *A*

³³ FRAGA, Eudinyr - Op. Cit.:101.

Caipirinha de Cesário Mota, *Perdão que mata*, Oscar Guanabara, *O Dileitante* de Martins Pena, *Uma Senhor Ilustrada* de Arthur Azevedo e *A Bela Madame Vargas*. Acontecimento relevante no meio artístico da cidade, a temporada da Companhia Dramática estrelada por Itália Fausta marca a presença dos paulistas na campanha de soerguimento do teatro nacional. O grupo se apresentou primeiramente no Teatro Boa Vista, depois passou ao Colombo, onde a platéia italiana reviu sua atriz predileta, e de lá foi para o sofisticado Teatro Municipal, antes de iniciar a *tournee* pelos outros estados.

Em São Paulo, João do Rio recebeu também uma homenagem da Companhia Rioplense que ocupou o Teatro Municipal em agosto de 1915. A convite do grupo argentino o escritor proferiu uma conferência sobre arte dramática. E a 11 de novembro do mesmo ano retornou a São Paulo, desta vez a convite do duo de dançarinos brasileiros, Duque e Gaby, que se apresentavam no Palácio Teatro, para proferir uma palestra sobre as danças modernas (fox-trot, maxixe, one-step). A voga das danças de salão e logo se instalaria nas principais casas teatrais de São Paulo nas quais passaram a ser freqüentes os bailes familiares. A crescente popularidade de João do Rio na cidade de São Paulo pode ser atestada ainda pela estréia, a 13 de julho de 1915, da peça *Eva*, que obteve boa acolhida da imprensa, inclusive de Oswald de Andrade, cronista teatral à época que saiu em defesa da peça, respondendo às ressalvas apresentadas pelo *Diário Popular* em relação ao *snobismo moral* da peça, estranho ao nosso meio.³⁴ Representada pela atriz Aura Abranches, o papel da protagonista foi recriado por Cremilda na temporada que se iniciou a 13 de novembro de 1916 no Teatro Recreio do Rio de Janeiro.

A peça representada no Casino Antártica tem como paisagem uma fazenda colonial em Ribeirão Preto, pertencente a uma tradicional família paulistana, Souza Prates, que recebe um grupo de convidados elegantes, dentre os quais está o cronista fluminense Godofredo de Alencar, especializado em soltar *blagues*. Eva, uma jovem de 22 anos, elegante e alegre se declara desinteressada pelos três solteiros ali presentes. Jorge, um deles, pelo contrário, está perdidamente apaixonado por ela. Engenheiro da família, com 32 anos, ele se mostra avesso às ironias, incapaz de um flerte. Sério e angustiado pelo sentimento não correspondido, Jorge declara sua paixão irrefreável por Eva e exige dela uma resposta, pois está de partida para o interior de Goiás. Na manhã seguinte, estoura a notícia sobre o roubo do colar de pérolas de Adalgisa, a anfitriã, colocando em cheque a reputação de todos. Adalgisa que no ano anterior perdera um brilhante decide chamar um investigador da polícia para decifrar o mistério do furto. Neste momento delicado, de constrangimento para os convidados cujos aposentos serão submetidos a uma revista, Eva entrega a Jorge um lenço onde afirma estar o valioso colar por

³⁴ MAGALHÃES Jr., Raymundo de - A Vida Vertiginosa de João do Rio. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira/INL, 1978: 231-234.

ela roubado, obrigando-o a uma cumplicidade. Aterrorizado com a revelação, Jorge vê desmontar o seu sonho de amor, sem poder acreditar que tenha se enganado sobre Eva. Pouco depois, chega a notícia de que fora o jardineiro o verdadeiro autor do crime. No lenço há apenas um cordão. Eva explica-lhe a farsa dizendo que se sentira insegura. Precisava de uma prova de amor para ter certeza do que ele seria capaz de fazer por ela. Arrependida pelo sofrimento, ela confessa que também o ama e pede para beijar-lhe as mãos.

Estruturada de forma convencional, a peça de João do Rio se passa durante 24 horas no interior da fazenda paulista, em Ribeirão Preto. Em vez do ambiente festivo da cidade, encontramos a ociosidade elegante da aristocracia cafeeira, sinalizando para a importância que a economia agrícola assume durante a primeira República. Mas o luxo e a frivolidade urbana compõem no excesso de conforto das instalações e no artificialismo dos funcionários que espantosamente são obrigados a falar em francês.

João do Rio aproveita a tematização do amor-sacrifício para lançar suspeitas sobre a honestidade dos bem jantados. A dinâmica das ações evolui de maneira habilidosa, colocando em paralelo o enigma do roubo e o mistério psicológico de Eva, que se esquia do casamento. A tensão dramática converge para o momento em que se levantam dúvidas a respeito da reputação do grupo e da honra dela. É claro que o *happy end* isenta o autor de uma posição crítica mais aguda, fazendo do amor uma espécie de ilha em meio às falsidades e imposturas da sociedade. Mas, o julgamento dos milionários paulistas não passa despercebido nas *blagues* de Godofredo de Alencar, alter-ego do escritor, que na função de confidente ironiza o cosmopolitismo e a falsidade dos companheiros.

Godofredo pretende ser uma confirmação do prestígio que a imprensa desfruta junto à elite brasileira, reivindicando para si uma consciência social capaz de reorientar os rumos do país, invadido pela imitação dos modelos franceses. Sua atitude simula uma independência intelectual privilegiada, distante das mentiras e hipocrisias da gente grã-fina ao lado da qual ele desfila com comentários sarcásticos. Ridiculariza os exageros urbanos da fazenda, a ação da polícia paulista, e interpreta ironicamente o comportamento de Eva:

Jorge: - *O doloroso é ser tratado exatamente como os outros. Eva não quer casar.*

Godofredo: - *Ainda um ponto de destaque. Ela espera uma chave boa.*

Jorge: - *Godofredo!*

Godofredo: - *Sim, meu caro Jorge! O marido para as meninas modernas é uma espécie de chave de trinco para rapazes de 15 anos. Eles não fazem questão senão de cair na rua. Elas não pensam senão em cair no mundo. Qualquer chave serve. O marido é a chave de trinco social. Eva não quer chave de trinco, quer chave de cofre.*

O contraste entre a frivolidade de Eva e a seriedade de Jorge, ou entre a excentricidade e o cosmopolitismo que ela cultiva e a sinceridade e a simplicidade do homem interiorano que ele encarna concentram na peça de João do Rio os dois aspectos que a dramaturgia da época pôs em conflito como sinal de reação nacionalista contra a grande influência dos modelos europeus na nossa Belle Époque. Assumindo uma atitude cínica em relação à cultura afrancesada, João do Rio colocou na voz de seus alter-egos, Godofredo e Barão de Belfort, a reprovação moral do comportamento devasso e falseado da alta-sociedade brasileira. Mas a contradição desta crítica moralista e conservadora salta à vista no verdadeiro contraponto do texto, que traz à luz a tensão entre o lazer refinado dos fazendeiros e o trabalho dos imigrantes italianos, pano de fundo da ação. A respeito deles Godofredo constata: *São os substitutos dos pretos, meu caro. Anarquistas, protegidos pelos patronatos e os consules! Os fazendeiros paulistas bailam sobre um vulcão. Um desses tipos parece-me o jardineiro. Ainda outro dia encarregou-se do fogo de vistas. Que problema terrível!* Esta polarização amena entre o trabalho e o ócio, entre o ambiente rural e o urbano, entre o homem viajado e o homem da terra, ou ainda entre a virtude e a desonestidade, configura uma tendência das comédias de costumes à porta da década de vinte, quando o tema nacionalista se expressará sobretudo através de uma nostalgia da simplicidade, como em *Flores de Sombra* de Cláudio de Souza ou *Terra Natal* de Oduvaldo Vianna. João do Rio, portanto, prepara um caminho de valorização das coisas brasileiras que exclui por completo a participação do trabalhador urbano e rural, quando muito renegado à condição caricata de ignorante, como se verá a respeito dos italianos.

Seis meses após a temporada paulistana de *Eva* um grupo de jornalistas e homens de letras foi recebido, a 6 de janeiro de 1916, na redação da revista *A Cigarra* para assistir à leitura de *Mon Coeur Balance*, peça de autoria de Oswald de Andrade e Guilherme de Almeida.³⁵ Escrita em francês, talvez por uma extravagância da idade, conforme sugeriu um crítico de *O Estado de S. Paulo*, a peça chegou ao conhecimento dos cariocas a 12 de abril de 1916 através da leitura realizada no salão da Sociedade Brasileira dos Homens de Letras, onde os autores obtiveram uma recepção calorosa.³⁶ Dolor de Brito ocupou várias linhas de *O Pirralho* para elogiar o que, segundo ele, nasceu de um mero entretenimento literário e se transformou numa peça de valor. Declarando-se grato por poder anunciar o surgimento da peça, o ex-companheiro de jornada conta que, junto com o poeta Sampaio Freire, esteve na residência de Oswald, por toda a madrugada de natal, ouvindo a exposição do texto, em cuja existência ninguém acreditava.³⁷

³⁵ *A Cigarra*. Ano II, n. XXXIV, 19 de janeiro de 1916.

³⁶ *O Estado de S. Paulo*. 07 de janeiro de 1916 e *O Paiz*. 11 de abril de 1916.

³⁷ *O Pirralho*. n. 210, 8 de janeiro de 1916.

Distribuída em quatro atos movimentados a ação da peça se desenvolve ao longo de três dias em um hotel à beira mar, no litoral de São Paulo. Referências à primeira Guerra surgem nos comentários dos frequentadores e na festa de caridade organizada por uma senhora belga. Algumas figuras estrangeiras auxiliam na construção de um ambiente de sofisticação internacional. Tipos menos desconhecidos como um médico, um coronel, um fazendeiro e sua filha, um jornalista, e um bacharel contracenam com os protagonistas.

Marcela, filha de D. Doria tem 17 anos e faz o tipo da garota de flerte, que pavoneia pelos salões elegantes conquistando corações. Luciano e Gustavo, dois amigos acostumados a frequentar as estações de banho dividem as atenções de Marcela. Gustavo mais romântico do qualquer outra coisa, declara-se louco de paixão por Marcela e pede que ela confirme seu amor. Aproveitando-se do tumulto da festa filantrópica em favor dos soldados belgas, Marcela adia a sua declaração. Depois de uma noite de jogos e danças, Gustavo e Luciano, ainda de *smoking*, amanhecem conversando no terraço encoberto pela bruma. Luciano tenta de todas as maneiras convencer o amigo a desistir daquele amor por uma moça cuja mãe tem reputação duvidosa, insinuando a possibilidade de Marcela ser filha do Sr. Mendes. Questionado por Gustavo Luciano admite que também a ama, mas depois declara que se ligara a ela para evitar o sobrineto e a infelicidade do amigo, a quem considera despreparado para o amor. Os dois discutem e decidem exigir uma definição de Marcela. A moça lança-se pelas escadas que levam à praia, dizendo apenas que o seu coração balança. No último ato, ao mesmo tempo em que se tem notícia do noivado de Helena com Carlos, Luciano informa Gustavo sobre a partida repentina de Marcela. Os dois amigos sozinhos caminham pela praia e concluem que entre a vida e a morte o coração balança.

Reconhecemos o atmosfera de frivolidade e indefinição que caracteriza a dramaturgia comprometida com o retrato das paixões idealizadas. Oswald e Guilherme de Almeida escolheram o cenário praiano provavelmente pelas sugestões poéticas associadas ao mar, vinculado em certa altura ao movimento indecifrável de Marcela. O que chama a atenção, no entanto, é a conjugação deste clima de superficialidade do cotidiano dos hóspedes com a melancolia decadentista de Gustavo, atormentado pela leitura de Baudelaire. Os autores misturaram a visão cética e desencantada da vida, típica da literatura finissecular, com o retrato da alienação burguesa, concretizada por Marcela na comparação da perda de seu amor com a perda no jogo. A vida equacionada em termos de brincadeira infantil, jogo de azar, ou mero divertimento, onde se que inclui até mesmo a guerra Franco-Prussiana, deixa evidente a falta de consciência das personagens, para quem a desilusão amorosa não parece trazer transtornos reais. A disputa por Marcela parece um blefe. A angústia de Gustavo pode ser mera *blague*, e a prova de amizade de Luciano permanece sob suspeita. Afinal, resta dessa “delicada” intriga

amorosa um quadro de costumes fiel à realidade fútil e descompromissada da alta sociedade paulista.

A disputa de dois amigos pelo amor de uma mesma mulher volta a ser motivo de *Leur Âme*, peça escrita a quatro mãos por Oswald e Guilherme de Almeida também em 1915-1916. Menos comentada do que a primeira, esta peça em três atos tematiza o amor silencioso e resignado também explorado nos textos de Roberto Gomes. Trata-se de um casal, Natalia e Georges que vivem confortavelmente em um casarão no elegante bairro de Higienópolis. O casal tem duas filhas. Emma a mais velha e a pequena Charlotte. Natalia é amante de Gaston, um amigo de Georges que frequenta a casa com assiduidade. Angustiado por ter de compartilhar o seu amor com o marido de Natália, Gastão se desespera, se dilacera com a constatação da impossibilidade de possuir sua alma. Abatido pela paixão, contenta-se em tirar a revanche de Georges numa partida de pôquer. À noite os dois amigos se encontram no elegante clube de pôquer da cidade onde os homens fumam, bebem e jogam conversa fora. Depois de uma série de paradoxos e frases de efeito, que insinuam a suspeita de Georges, o segundo ato termina com a declaração de Gastão de que o seu envolvimento com o mistério feminino é um caso *de incesto simbólico*. Sete anos depois, os dois amigos tornam a se encontrar na casa de campo de Georges, onde trocam confidências. Ficamos sabendo que o triângulo amoroso teve fim com a fuga de Natália que partiu com um caixeiro-viajante levando consigo a pequena Charlotte. Vivendo com o pai, Emma demonstra possuir uma personalidade semelhante a da mãe, sugerindo a eternidade do enigma feminino.

A idéia da mulher serpente, que subjulga o homem através dos sentimentos, aparece com clareza nesta peça. A noção decadentista da mulher fatal se associa com a sondagem psicológica em voga neste primeiro momento do século, gerando uma imagem idealizada da alma feminina. A peça de Oswald e de Guilherme parece fornecer uma leitura masculina do amor, não se preocupando em dar voz à Natália, mas em expor as sensações de insegurança e frustração que coexistem nos dois homens. O inconformismo de Gastão não nasce do comportamento de fato ambíguo de Natália, mas de sua incapacidade em suportar a triangulação amorosa. É como se eles realmente preferissem viver da lembrança do amor, alimentados de visões noturnas, sonhos e recordações, a ter de suportar a incerteza. Quanto a Natália, penso que a fuga inesperada pretende reproduzir aquele impulso apaixonado das protagonistas de Bataille que não hesitam em jogar para o alto a honra, a família, o dinheiro, e a reputação social em troca de uma aventura duvidosa.

Conforme observamos, a dramaturgia de influência simbolista/decadentista, entre nós, esteve na sua grande maioria vinculada aos motivos do novo teatro realista francês voltado para a investigação psicológica. As tentativas de construir um teatro poético não raro se confundiram com as expressões melodramáticas do teatro da paixão, resultando muitas vezes numa

empostação mais artificial do que o próprio modelo. A ambientação das ações surpreende pela sofisticação e elegância, embora se perceba cada vez mais a conservação de uma fachada pública que não corresponde à verdade mais íntima das personagens. No confronto entre as falsas aparências e a verdade omitida é que explodem os sentimentos silenciados, numa intensidade desgovernada, tentando colocar em risco a estabilidade moral da burguesia. Mas, a satisfação amorosa raramente consegue abalar as estruturas convencionais. Todas as aventuras e sofrimentos parecem compensar a avidez do público por experiências novas. Como se o teatro pudesse, por meio da tortura amorosa, proporcionar à audiência a cômoda sensação de viver intensamente a loucura dos amantes. Quando a nossa realidade provinciana e atrasada, por si só, seria capaz de desmentir as ilusões teatrais, revelando o caráter conservador do pasticho literário.

Segunda Parte

Na cartilha do teatro interessado

"Não estamos numa calma época de se fazer literatura para seminaristas. A nossa obrigação de escritores do começo do século XX, mesmo que os durõesinhos de São Paulo não queiram, é dar o balanço sincero de nosso tempo - um tempo forçado a improvisar uma ética e uma estética sobre ruínas teimosas de um século de ignorância e de erros."

Oswald de Andrade

Correio Paulistano 29 junho 1923

III

As acrobacias da farsa

A interpretação dada por José Celso Martinez Corrêa a *O rei da vela* na montagem realizada em 1967 pelo Oficina se impôs de tal maneira na historiografia do teatro brasileiro, que ficou impossível analisar o texto de Oswald sem levar em conta a versão deste espetáculo. Quase como se a representação, ganhando autonomia em relação ao original editado, passasse a exigir sua coautoria, não enquanto leitura possível e reatualizada das referências textuais, o que a rigor se espera de toda produção cênica, mas como arauto de uma visão do teatro e da realidade brasileira, que se acreditava fosse comum a 1933 e ao período pós 1964, e portanto exemplar daquele diagnóstico de mesmice do país, isto é, de sua absoluta estagnação estrutural, apresentada entre quatro paredes aos espectadores que desejassem igualmente se bestificar com a percepção do *escuro enorme* que *O rei da vela* iluminou.³⁸ Para o grupo do Oficina, a peça virou logo um manifesto da *chacriníssima realidade nacional*, porque reabilitava o poder de reinvenção do teatro - a criatividade para combater a falta de história - ajudando-lhe a tomar

³⁸ “Eu havia lido o texto há alguns anos e ele permanecera mudo para mim. Me irritara mesmo. Me parecia modernoso e futuristóide. Mas mudou o Natal, e mudei eu. Depois de toda a festividade pré e post golpe esgotar suas possibilidades de cantar a nossa terra, uma leitura do texto em voz alta para um grupo de pessoas fez saltar para mim e meus colegas do Oficina, todo o percurso de Oswald na sua tentativa de tornar obra de arte toda a sua consciência possível de seu tempo. E *O Rei da Vela* (*viva o mau gosto da imagem*) iluminou um escuro enorme do que chamamos realidade brasileira, numa síntese quase inimaginável”. Cf. “*O rei da vela*”: *Manifesto do Oficina* em **Dionysos** 26:149.



para si as mensagens de Oswald.³⁹ O fato de que por 34 anos a peça não tenha sido encenada e de que, passados mais 27, de sua estréia naquela memorável temporada do Oficina, novas montagens continuem fora dos palcos, confere ao trabalho de José Celso uma condição ímpar de sucesso circunstanciado, à luz de um momento político da vida brasileira, que, entretanto, figura no horizonte eternizado das mitologias modernas, inibindo o aparecimento de outras manifestações, potencialmente legitimadas pelo caráter de renovação permanente contido em todo exercício teatral. Será que a inviabilidade estrutural do país, expressa segundo José Celso em termos de *esculhambação* na máxima *esculhambo, logo existo*, continua presente na *ratio* da intelectualidade como esquema interpretativo eficiente, por isso ainda dá conta e esgota o texto oswaldiano, ele mesmo amarrado à imagem mistificada de piadista inconseqüente, desestimulando qualquer esforço de remontagem? Ou será que o assunto do texto soa velho, dado seu recorte ideológico explícito, transferindo esta carga de senilidade e impotência à visão alegórico-carnavalesca-operística, de que o espetáculo do Oficina esteve sobrecarregado, e assim explica o desinteresse das gerações seguintes pela peça?

Durante estes 27 anos, qualquer que tenha sido o motivo da ausência nos palcos brasileiros de *O rei da vela* - incompreensão, indiferença, censura ou envelhecimento - a verdade é que o grau de inovação formal proposto por Oswald foi submetido a uma única medição, inventiva e audaciosa, sem dúvida, mas que a despeito da reconhecida coragem acabou vitimada por uma cegueira espontânea, própria dos espíritos vanguardistas embuidos de convicções semiproféticas. A “espinafração” generalizada que o grupo do Teatro Oficina levou à cena como método, vista com olhos de hoje, parece ter sido paradoxalmente engolida pela maior armadilha das peças de Oswald: o excesso. O que fora concebido de maneira sintética como contraposição à atmosfera analítica do teatro de tese, prenhe de sentimentalismo neo-romântico, surge disseminado no espetáculo como princípio reiterativo. É o caso da temática sexual pensada em termos de indeterminação, para servir de abertura sugestiva no aproveitamento das ambigüidades sobre as quais, aliás, o texto transita, que o espetáculo, pelo

³⁹ Falando a uma jornalista carioca, José Celso situa a forma inaugurada pelo grupo Oficina, já *cansado de mostrar realidades históricas*, em busca de uma dramaturgia nacional ao mesmo tempo criativa e revolucionária: “Não temos uma cultura brasileira revolucionária, temos uma cultura apolônica de mitos nacionais. Ao invés de penetrarmos na miséria e nos problemas do nosso povo, e tomarmos uma posição de crítica, criamos mitos falsos - ‘o sertanejo é antes de tudo um forte’. Incluo entre estes Guimarães Rosa, que escreve um folclore de luxo. Ele é o Dostoiévski do sertão brasileiro. Não é possível continuar nessa linha. Por não termos preconceitos de descobrir no passado um dramaturgo autêntico é que encenamos Oswald de Andrade. Nunca tivemos tanta liberdade de criação como agora, sentimos que através da peça participamos de uma desmistificação (...) inicialmente eu seguia o método de interpretação de Stanislavski, depois foi Brecht que me fascinou com seu teatro épico (o ator, em cena, interpreta o personagem e ao mesmo tempo o critica). Agora o que mais me preocupa é a comunicação de massa do Chacrinha. Ele representa a nossa realidade nacional, o nosso oportunismo e ufanismo.” Tereza Cristina Rodrigues - “O segundo incêndio do Oficina: O rei da vela” em *Jornal do Brasil*, 20 de outubro de 1967.

contrário, se empenha em fixar como dado unidirecional, hiperdimensionado em relação aos demais.⁴⁰

Neste particular, a 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 desrealque 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 burguesia e da classe média*.⁴¹

Em parte, foi esta transformação de Oswald no primeiro pop brasileiro o que definiu, na linha do ritualismo neo-artaudiano, a representação de um certo comportamento brasileiro (no que ele tem de mais grosso, mal educado e cafona) como estratégia interpretativa da peça. A

⁴⁰ “A sina gloriosa e melancólica de todo precursor é ser eventualmente alcançado e ultrapassado. Nunca julgáramos, por exemplo, que a carga de sexualidade de *O rei da vela* fosse considerada algum dia insuficiente necessitando explicitação e reforço. No entanto, é o que acaba de suceder. O ideal da encenação de José Celso Martinez Corrêa é ir sempre um pouco além do texto, ser mais Oswald de Andrade do que o próprio Oswald de Andrade.” Cf. Décio de Almeida Prado “A encenação de O rei da vela” em *O Estado de S. Paulo*, 20 de outubro de 1967, também reproduzido como “O rei da vela” em *Exercício Findo*, São Paulo, Editora Perspectiva, p.223.

⁴¹ Em entrevista a Tite de Lemos, José Celso explica a perspectiva política da ruptura que o grupo procurava concretizar ao propor uma forma pop de cultura brasileira: “hoje em dia pode-se dizer que existe uma cultura brasileira - mas se formos ver de perto o que é essa cultura, veremos que não passa de aceitação de tudo que aí está e sempre esteve. Uma cultura que parte de uma idéia ufanista, filha do Estado Novo. O incrível é a semelhança do espírito, por exemplo, da “cultura nacional” do integralismo, com suas editoras, seus Alberto Torres, seu culto nacionalista a qualquer preço, com o projeto de cultura nacional da esquerda festiva. Uma mesma cultura exótica, folclorista, apologética, grandiloquente, romântica, pseudo-revolucionária, tem sido nossa tradição.” “A guinada de José Celso”, entrevista a Tite de Lemos incluída em *Revista de Civilização Brasileira*, Caderno Especial 2, Teatro, Rio de Janeiro, 1968.

divisão dos três atos correspondendo às formas artísticas do circo, da revista e da ópera, embora esteja acertada na concepção dos correlatos estéticos, mal esconde o escoramento sobre um estilo uniforme de direção que investe pesado nos acessórios, na maquilagem, nos gestos obscenos e nas palavras chulas, quase sempre em torno da simbologia sexual construída em cima do anedotário masculino, a pretexto de reencontrar a expressão de nossa arte popular.⁴² Exemplar é o boneco de Abelardo I à direita do proscênio, voltado para a platéia, disparando jatos de luz do pênis, ao som de tiros de canhão, cada vez que o protagonista realiza suas investidas sobre as mulheres ou o dinheiro, numa associação vulgarmente literal entre o machismo acafajestado e a ascensão da burguesia, como se o caráter fálico desse protótipo de homem brasileiro é que, afinal, determinasse a trajetória linear da personagem, e por isso justificasse inclusive a cena de sua morte, quando Abelardo I, de quatro, é enrabado por Abelardo II, seu alter-ego e sucessor, que lhe enfia uma vela no ânus.

A reciclagem das formas culturais incentivada pelo movimento tropicalista, de que o Oficina foi o iniciador, serviu-se de Oswald para promover a integração de alguns valores estéticos nacionais a uma linguagem de vanguarda internacional e irracionalista, tirando desta seu teor de violência catártica.⁴³ O uso do palavrão, da blasfêmia, do repugnante e do obsceno, ao mesmo tempo que queriam provocar o espectador, chocando-o com a imagem da sua própria grossura, exprimiam a particularidade compulsiva desta revolta profissional: o desejo incontido, porque exaustivamente repetido, de abalar a auto-imagem do país através da deformação grotesca levada ao seu limite de saturação. Em outras palavras, a idéia de que o ataque verbal ou gestual endereçado diretamente ao público burguês, por meio das personagens que o representam, para lá da intenção artaudiana de espelhar a violência do inconsciente coletivo, conseguiria poderosamente livrar o país de sua pasmaceira absoluta. Como resultado curioso, observa-se uma espécie de ufanismo ao avesso, *a aceitação, alegre e selvagemmente feita, do nosso subdesenvolvimento material, mental e artístico*. A fantasia burguesa emoldurada por Oswald no segundo ato da peça, em um cenário tropical-primitivista tendo ao fundo a baía de Guanabara, cartão postal do nosso *locus* edênico, estimulou a demarcação cartográfica dessa agressividade debochada que se desenvolveu livre, irreverente e surreal,

⁴² “Nós não podemos ter um teatro na base dos compensados do TBC, nem da frescura da *comedia dell'arte* de interpretação, nem de russismo socialista dos dramas piegas do operariado, nem muito menos do joanarquismo dos *shows* festivos de protestos. Nossa forma de arte popular está na revista, no circo, na chanchada da Atlântida, na verborragia do baiano, na violência de tudo que recalamos e do nosso inconsciente. É isso que temos que devorar e esculhambar. É deste material que é feito o país, plumas e recalques. Somente soltando tudo é que podemos explodir numa obra como a de Oswald.” “A guinada de José Celso”, *idem ibidem*.

⁴³ A respeito das tentativas de obtenção de uma nova forma comunicativa entre palco-platéia, Anatol Rosenfeld distingue o antiilusionismo de Brecht, segundo ele racional e esteticamente disciplinado, do ritualismo agressivo de Artaud, irracionalista e de impulso anárquico. É justamente esta diferença entre as duas tendências da dramaturgia moderna o marco de ruptura do grupo Oficina com suas montagens anteriores. Cf. ROSENFELD, A. - “O teatro agressivo” em *Texto/Contexto*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976: 49.

espraiando seus destroços por todas as cenas, até configurar um ponto de vista positivo da precariedade inercial do país - *já que somos atrasados, vamos assumir sem inibições o nosso atraso. Já que temos algo de ridículo no nosso anacronismo histórico, sejamos os primeiros a rir de nós mesmos*.⁴⁴

Há, de certo, uma atitude política envolvida na tentativa de desalienar uma situação imobilizadora através da representação de um imaginário perverso. A questão é saber em que medida a descarga, sendo excessiva, deixa de produzir uma tensão revolucionária, como aquela vislumbrada por Benjamin no surrealismo francês, para ser um *cliché*, inevitavelmente risível, porém, bastante reconfortante.⁴⁵

Penso que no horizonte do achincalhe oswaldiano há, de fato, o lance auto-paródico (o escárnio do outro que não evita o de si mesmo) delimitado que está o texto à experiência adquirida no universo burguês paulistano. Mas, não se lhe pode negar a natureza fraturada. *O rei da vela*, sem dúvida alguma, foi idealizado na condição de divórcio com o público da época. E este rompimento nem sempre fica claro no apelo explícito à fantasia sexual reprimida, tampouco se restringe ao estabelecimento de um paralelo entre o assunto predileto de Freud e a ideologia política de esquerda, balisa teórica do texto.⁴⁶ Ao que tudo indica, a maior heresia de

⁴⁴ As palavras são de PRADO, Décio de A. - *O teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*, São Paulo, ed. Perspectiva, 1988. 113. Antes mesmo da abertura política, Roberto Schwarz equacionou em linhas mestras de que maneira o tropicalismo se submeteu ao tipo de anacronismo que a integração imperialista, com suas manifestações mais avançadas, acabou reabilitando quando recorreu à parte obsoleta e arcaica da ideologia burguesa, configurando outro instrumento de opressão. Neste aparente desacerto que se cria com a justaposição de uma técnica moderna, em dia com a moda, a um conteúdo arcaico, de fortes tradições na nossa política, é que se conjugam, na nova alegoria tropicalista, as etapas diferentes do desenvolvimento capitalista no Brasil. SCHWARZ, R. - "*Cultura e Política - 1964-1969*" em *O Pai de Família e outros estudos* Ed. Paz e Terra, 1978.

⁴⁵ "A mera provocação, por si só, é sinal de impotência. É descarga gratuita e, sendo apenas descarga que se comunica ao público, chega a aliviá-lo e confirmá-lo no seu conformismo (...) Deste teatro neoculinário, que estabelece uma situação morna de conluio sadomasoquista, o público burguês acaba saindo sumamente satisfeito, agradavelmente esbofetado, purificado de todos os complexos de culpa e convencido do seu generoso liberalismo e da sua tolerância democrática, já que não só permite, mas até sustenta um teatro que o agride (no íntimo, porém, sabe perfeitamente que um teatro que é provocação, apenas provocação e nada mais, não o atinge de verdade)." Ver ROSENFELD, A. - *idem* p. 57. Ainda no calor da hora, a questão foi colocada por Augusto Boal em seu manifesto de 1968 "*O que pensa você da arte de esquerda?*", no qual acusava o tropicalismo de "tímido e gentil" porque "pretende *épater* mas consegue apenas *enchanter les bourgeois*; quando um ou outro cantor se veste de roupão colorido isso me parece falta de audácia". Para Boal, além de "neo-romântico, homeopático, importado e inarticulado", esta forma artística tem como pior característica a falta de lucidez, que a torna "mais caótica e a que, tendo origem na esquerda, mais se aproxima da direita". Para um melhor acompanhamento sobre o debate acerca das realizações culturais de esquerda, ver o livro de MOSTAÇO, Edécio - *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*. São Paulo, Proposta, 1982.

⁴⁶ Penso na interpretação de Mário Chamie segundo a qual a correlação entre capitalismo e sexualidade na obra oswaldiana é similar à das produções cinematográficas de Buñuel, que se utilizam de um método de decomposição analítica (tal como definido por C.Lévi-Strauss), manifestando-se por meio de mediações objetivas em forma de mitos primários, reduções lineares, hábitos, falas etc. Em comum, Oswald e Buñuel teriam o fato de que estas incursões demolidoras se realizam sob o influxo de um mesmo pan-sexualismo. Cf. *A Linguagem Virtual*. São Paulo. Edições Quirón/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. Ver também revista *Praxis*, 5, 1965/1966.

Oswald foi não ter-se detido em uma *forma* dramática que permitisse ao espectador assimilar o tipo de alívio compensatório a que estava acostumado, tanto no uso que faz do rebaixamento cômico, pensando na linha da comédia de costumes e da sátira amena que vinha sendo produzida até então, quanto no embate de idéias, cujo modelo em vigor ainda era fornecido pelo drama realista. A hesitação da peça, oscilando entre uma aparente superficialidade, já que banhada pelo tom jocoso, e um frágil aprofundamento analítico, de onde advém certa gravidade de cunho programático que não chega a convencer, ocorre fundamentalmente porque Oswald trabalha estimulado por uma dupla determinação: expor sua recém descoberta da interpretação marxista da conjuntura sócio-econômica mundial (a condição “medieval” do país se mantendo por conta dos conchavos da alta burguesia vendida aos interesses imperialistas) e renovar a dramaturgia brasileira (o prolongamento dentro dos palcos, por meio da sátira-farsesca, daquela faxina já empreendida pelo modernismo de 22 no âmbito literário). Estivesse ele apenas interessado no primeiro, talvez o resultado final se aproximasse mais da comédia *Deus lhe pague* de Joracy Camargo, que obteve enorme sucesso logo no momento da estréia, em 1932, a despeito do conteúdo revolucionário que apregoa. O problema é que Oswald não demonstra o menor interesse pela reconciliação com o público, divergindo da tendência de grande parte da segunda geração modernista, cujo apego à realidade representou uma preferência pela seriedade temática e pela sobriedade do tom, no viés da prosa naturalista e das notações poéticas do cotidiano, preferência esta que foi entendida pela crítica tanto como sinal de um certo equilíbrio em relação a ação demolidora de 22, quanto como indicação de que as rupturas modernistas chegavam a um ponto de acomodação.⁴⁷ Correndo um pouco na contramão, ele insiste em cultivar as fórmulas das vanguardas que vêm na experimentação lúdica da linguagem um trampolim para a apreensão do real, herdeiro que é do teatro dadá-surrealista. Com isso, além do aspecto polêmico inerente ao próprio recorte crítico da peça, há uma carga provocativa na vinculação deste a uma concepção anárquica da realidade, que explica o fato de *O rei da vela*, na época em que foi escrita, ter dado a impressão de *passadista e*

⁴⁷ Reconhecendo-se na *época do pau furado*, Oswald escreve, em 1935, aos rapazes da revista *Ritmo*, que ele preferia ver chamar-se de Hora H ou de Bólide, protestando contra aquela tentativa de ignorar e desfazer o patrimônio da experiência acumulada pelos modernistas de 22 em troca da *chupeta realista* de José Lins do Rego. Com palavras dirigidas a Paulo Emilio e Flávio de Carvalho, ele acusa os novos de *arrítmicos, dissociados e contraditórios*. Condena o descaso pelas conquistas asseguradas na trajetória percorrida desde a Semana e faz pouco dos produtos oriundos daquela tentativa de acomodar o passo à temática social: “O José Lins acertou o passo, bafejando pela chance da ‘narrativa direta’ que nossos dias exigem. Como abandonamos as proezas espíritas da sensibilidade ultraburguesa pela literatura político-socializante, querem oferecê-lo como manequim da nova era. O diabo é o chapéu-de-coco naturalista que ele não tira, para não se constipar ao grande ar das correntes estéticas legítimas em que se vai desdobrar a revolução.” Texto publicado na revista *Ritmo* e reproduzido em ANDRADE, O. - *Estética e Política*, (org. introd. notas e estabelecimento de texto) Maria Eugênia Boaventura, São Paulo, Globo, 1992. 46-49.

retardatária.⁴⁸ Ademais, o uso espirituoso da linguagem, construindo trocadilhos e atirando frases feitas para todo canto, guarda uma equidistância peculiar com a linhagem do esteticismo finissecular, à la Wilde, de quem tira proveito, ao mesmo tempo, como objeto paródico e modelo de sátira virulenta.

Convidado a falar na Biblioteca Municipal sobre a sátira na literatura brasileira, Oswald a definiu como um instrumento eficiente de deflagração do espírito crítico, porque, dizia ele, *a sátira é sempre oposição*. Uma de suas propriedades é explorar a inevitabilidade do riso, manifestando aquilo que na visão de Bergson deve ser uma espécie de gesto social. Ela está justamente na ressonância do riso emitido a partir da constatação do insólito e do bizarro: um fato se torna risível quando existe alguma modalidade de inadequação que a sátira por sua vez ecoa. Para Oswald, essa reverberação ao nível da linguagem recria a todo momento uma arma de defesa individual ou social contra qualquer espécie de usurpação, exploração ou enfatuamento. Abre-se com ela uma via para a descarga e, principalmente, um lugar para a revanche dos desfavorecidos - *Nela o oprimido se sente justiçador*.⁴⁹ Ditas em 1945, ano em que Oswald rompe com o PC, tais palavras fazem pensar na importância da sátira para a obra de um escritor burguês, sempre espalhafatoso e irreverente como ele, que ao se entrincheirar nas fileiras políticas da esquerda imediatamente reescreveu o cidadíssimo prefácio a *Serafim Ponte Grande* (1933), renegando o passado boêmio para reconhecer-se no desejo amanhecido de *ser pelo menos casaca-de-ferro da revolução proletária*.⁵⁰

Vale lembrar que por esta mesma época Oswald volta à dramaturgia sintomaticamente depois da polêmica empreitada jornalística n' *O Homem do Povo*, insolente papelucho de posições comunistas que ele fundou junto com sua então companheira Pagu. Tendo sido apresentado a Luis Carlos Prestes durante uma viagem ao Uruguai, em dezembro de 1930, Oswald se empolgou com as idéias revolucionárias do líder tenentista, naquele momento um tanto indeciso sobre o próprio futuro, às voltas com as estratégias do PC e com as propostas dos antigos companheiros do movimento que o levou ao exílio.⁵¹ Em alguns meses, nosso

⁴⁸ PRADO, Décio de - Op. Cit. : 221.

⁴⁹ ANDRADE, A. - "A sátira na literatura brasileira"- *Boletim Bibliográfico*. Biblioteca Municipal Mário de Andrade, n.78, ano II, vol II, abril/maio/junho de 1945. 39-52. Republicado recentemente em *Estética e Política* - (pesquisa.org., intr. notas e estabelecimento de texto) Maria Eugênia Boaventura, São Paulo, Globo, 1992 : 69-85.

⁵⁰ O primeiro prefácio, intitulado "Objeto e fim da presente obra" data de 1926 e foi editado em suas *Obras Completas* (1992), no volume *Estética e Política*, Op.Cit. O prefácio escrito em 1933 se encontra no Vol II (romances) das *Obras Completas* pela Civilização Brasileira, 1972.

⁵¹ Oswald menciona o encontro com Prestes na entrevista que concedeu à Gazeta em 10 de abril de 1945, "Luiz Carlos Prestes como acaba de vê-lo Oswald de Andrade", reproduzida em *Os Dentes do Dragão* (org. notas e estabelecimento de texto) Maria Eugênia Boaventura, Globo/Secretaria do Estado de Cultura, 1990: 92-96. Sobre a entrada de Prestes no PC ver DULLES, John W.Foster - *Anarquistas e Comunistas no Brasil*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1973.

escritor inaugura a nova fase de atuação antiburguesa, lançando-se de cabeça na tarefa de propagar as teorias bolchevistas que, por falta de formação, mal começara a assimilar. Naturalmente, a veiculação das análises marxistas, quase sempre reduzidas a um esquematismo simplista, durou apenas vinte dias, porque o jornal foi violentamente empastelado pelos alunos da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco. Era evidente que o provocativo pasquim não teria outro destino naqueles agitados dias de abril de 1931. Oswald é que acreditava estar escrevendo como ex-aluno, ex-orador do Centro Acadêmico Onze de Agosto e declarava para quem quisesse ler, que conhecia tão bem quanto qualquer filho da burguesia as arcadas daquela Faculdade.⁵² O seu histórico burguês, entretanto, só fazia surtir o efeito contrário. As imposturas do combativo periódico soavam de uma radicalidade nada convincente para os membros e simpatizantes do Partido Democrático concentrados naquele *glorioso edifício*. Logo após os incidentes que levaram à suspensão do matutino, o *Diário Nacional*, em reportagem de 14 de abril, arremessava seu troco afirmando que o periódico *finge fazer propaganda das idéias de Moscou*, pondo abaixo a sinceridade da adesão. A desconfiança existia, é verdade, até por parte dos militantes do PC, como se sabe, favoráveis de um modo geral à exclusão de intelectuais pequeno burgueses das suas fileiras, o que viria a acontecer mais tarde com a opção pelo obreirismo.⁵³

Para o escritor, porém, a acolhida dos princípios marxistas marcou uma reviravolta existencial de alcance talvez maior do que os estreitos limites das controvertidas análises sobre os problemas brasileiros que ele, de pronto, começou a divulgar, no intuito de despertar na consciência do proletário o espírito de classe do qual se proclamava então o mais recente arauto. Afinal, a crise de 1929 trouxera repercussões amargas para a agro-economia brasileira, cuja balança comercial dependia quase exclusivamente das exportações do café produzido nos latifúndios paulistas de que a família de Tarsila do Amaral, sua ex-esposa, era uma das proprietárias. A lacônica falência das fazendas encerrou simbolicamente uma página da história cultural brasileira marcada pela euforia com as altas cotações do nosso produto agrícola no mercado internacional. Fechavam-se as portas de muitas casas renomadas, fortunas desapareciam da noite para o dia, as hipotecas se multiplicavam, uma situação de insolvência

⁵² *O Homem do Povo*, editorial do dia 13 de abril de 1931:1 Este foi o último editorial que circulou após o incidente com os estudantes que tentaram agredir a redação do jornal onde Oswald se encontrava com Pagu. A forte reação dos leitores acabou impedindo que o jornal continuasse sendo editado.

⁵³ Em suas memórias, reeditadas em 1978, Leôncio Basbaum se refere à atuação de Oswald e Pagu de maneira ainda bastante irônica: "Um desses elementos, podemos dizer perniciosos, era uma moça (poetisa) chamada Pagu, que vivia, às vezes, com Oswald de Andrade. Ambos haviam ingressado no Partido, mas para eles, principalmente para Oswald, tudo aquilo lhes parecia muito divertido. Ser membro do PC, militar ao lado dos operários 'autênticos' (tipo Miguel), tramar a derrubada da burguesia e a instauração de uma 'ditadura do proletariado', era sumamente divertido e emocionante." BASBAUN, Leôncio, *Uma Vida em Seis Tempos (Memórias)*, 2 ed. revista. São Paulo, Alfa-Ômega, 1978: 119. Apud. CAMPOS, Augusto de - *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982: 325.

geral atingia indiscriminadamente os agricultores. A fazenda Santa Tereza do Alto, em Capivari, caiu na mesma fossa comum da economia nacional, atolada em dívidas. Esta que fora por muitos anos referência importante para artistas e intelectuais estrangeiros, como Le Corbusier, Josephine Baker e Herman Keyserling, ali recepcionados por Oswald quando de suas visitas ao Brasil, praticamente deixava de existir no mapa. Também chegava ao fim o próprio casamento com Tarsila, cúmplice intelectual e algo responsável pela trajetória artística de Oswald que desde 1923, animadíssimo, seguia seus passos, acompanhando-a nas exposições internacionais e nas longas temporadas de estudo em Paris.⁵⁴ Ao lado de Tarsila e de Sérgio Milliet, que por esta época também estava instalado na capital europeia das artes, Oswald pôde assistir e algumas vezes até conviver de perto com os principais nomes da vanguarda estética: dos mestres de Tarsila, Léger e Gleizes, aos primeiros cubistas, Delaunay, Picasso, passando pelas formas abstratas de Brancusi, os textos de Cocteau, a poética de Supervielle e de Cendrars, até poder apreciar, na consagrada expressão de Apollinaire, o “surrealismo” musical de Erik Satie e as sonoridades de Darius Milhaud.⁵⁵ Essa intensiva imersão cosmopolita no universo da técnica nova se reverteu, para ele, em uma fértil criação literária cujo eixo programático apareceria estampado nos epigramas do “Manifesto da Poesia Pau Brasil” (1924) e do “Manifesto Antropófago” (1928).⁵⁶ Nestes anos de vacas gordas, vivendo junto de Tarsila, Oswald se esbaldou nas viagens ao exterior e se refestelou no exotismo oriental, atravessando um verdadeiro ritual de passagem no aprendizado literário, como um exercício preparatório para a operação artística que logrou converter essa atualização universalizante pelo mundo das técnicas modernas numa redescoberta poética das cores e dos motivos

⁵⁴ A trajetória artística de Tarsila está delineada com muitos pormenores, inclusive sobre o período ao lado de Oswald, no livro de AMARAL, Aracy - *Tarsila - seu tempo, sua obra*, São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1975.

⁵⁵ “No meu studio da Rue Hégésippe Moreau, em Montmartre, se reunia toda a vanguarda artística de Paris. Ali eram frequentes os almoços brasileiros. Feijoada, compota de bacuri, pinga, cigarros de palha eram indispensáveis para marcar a nota exótica. E meu grande cuidado estava em formar, diplomaticamente, grupos homogêneos. Primeiro time: Cendrars, Fernand Léger, Jules Supervielle, Brancusi, Robert Delaunay, Volland, Rolf de la Maré, Darius Milhaud, o príncipe negro Kojo Tovalou (Cendrars adora os negros). Alguns dos acima citados passavam para o grupo de Jean Cocteau, Erik Satie, Albert Gleizes, André Lhote e tanta outra gente interessante. Picasso aferrado ao trabalho pouco saía; Jules Romains e Valéry Larbaud eram também bons amigos.” AMARAL, Tarsila, “Blaise Cendrars” em *Diário de S. Paulo*, 19 de outubro de 1938, reproduzido por EULÁLIO, Alexandre - *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo/Brasília, Quíron/INL, 1978: 189.

⁵⁶ Datam deste período, imediatamente posterior à Semana de 22, o romance fragmentário *Memórias Sentimentais de João Miramar* (1924) que tem na capa uma ilustração de Tarsila, o volume de poemas paródicos *Pau Brasil* (1925), publicado primeiramente em Paris com desenhos dela e prefácio de Paulo Prado, a edição pseudo-ingênua do *Primeiro Caderno do Aluno de Poesia Oswald de Andrade* (1927) também acompanhado pelos traços do primitivismo infantil de Tarsila, o lançamento do segundo volume da Trilogia do Exílio, *A Estrela do Absinto* (1927) cuja capa é assinada por Victor Brecheret, além da publicação de trechos esparsos do anunciado romance-utopia *Serafim Ponte Grande* (1933).

nacionais - *Os casebres de açafião e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos*.⁵⁷

Ninguém podia prever que a generalizada quebradeira em consequência do *crack* da bolsa de Nova York, em 1929, desse um golpe fatal também nas finanças particulares de Oswald que, a partir daí, se viu obrigado a uma constante negociação a respeito de promissórias e duplicatas vencidas, numa verdadeira via crucis pelos escritórios dos vários agiotas de São Paulo, bem diferente das peregrinações turísticas pela Europa. Em parte, como decorrência desta nova condição de milionário abalado, uma instabilidade que, diga-se de passagem, se agravaria com os anos, do matrimônio confusamente desfeito (Oswald abandonou Tarsila para fugir com Pagu, já grávida dele, depois de ter armado um falso casamento entre ela e Waldemar Belisário do Amaral, primo de Tarsila que lhe devia favores)⁵⁸ e do rompimento com velhas amigas - o desentendimento com Mário de Andrade acontece no meio de tudo isso -, é que o projeto político toma vulto em relação aos demais, um tanto impulsionado, é verdade, pela inevitável polarização do período e sobretudo pela vitalidade semi-juvenil de Pagu, que depois se abateu bastante por ter tido de amargar sozinha anos horríveis na prisão. Naquelas circunstâncias o projeto estético entrava em compasso de espera, enquanto Oswald se empenhava em tirar o atraso social do país. Guiado pelo ideário marxista, ele revia os vínculos do Brasil com o mundo capitalista. A questão de ordem passara a ser a inserção do Brasil num processo revolucionário mais amplo, de porte internacional, capaz de atualizar a dívida social, acertando o passo com a história sem se desfazer das conquistas da Semana de 22.

Pois bem, como simples veículo de propaganda ideológica, *O Homem do Povo* tende a ser comparado com os outros jornais de divulgação política que circularam pregando a instauração do Estado revolucionário, tipo *A Nação*, ou defendendo idéias contrárias a qualquer forma de centralização do poder, como os tablóides anarquistas *A Plebe* e *Ação Direta*. Em relação a estes, o matutino de Oswald não teve o mínimo de fôlego e chegou a ser, na prática, inexpressivo, porque atingia apenas o meio acadêmico-intelectual de São Paulo, sem que, muito provavelmente, jamais algum operário o tivesse lido. Todavia, vista hoje sob uma ótica diversa, esta falha estratégica de ação pode se tornar uma grande virtude, já que o público alvo,

⁵⁷ "Manifesto da Poesia Pau-Brasil" em *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Obras Completas*, Vol. VI, Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1970. A respeito do trabalho de Tarsila durante esta fase em que ela viveu com Oswald, Aracy Amaral destaca a importância das cores "caipiras" na depuração estética da cultura brasileira: "...o que deve ser exaltado em sua contribuição é que ela realiza a construção dessas telas dos anos 20 conseguindo comunicar com antecipação algo da cultura brasileira de seu tempo/espço, através de uma liberação, em sua forma de expressar, pelo conhecimento atualizado das novidades de Paris. E essa construção de seus quadros ela a realiza através da justaposição ou sobreposição dos elementos simplificados ou geometrizados, que articula em equilíbrio harmonioso através da cor, elemento fundamental em sua obra." AMARAL, Aracy - *Modernidade - A arte brasileira do século XX*. Ministério da Cultura/Câmara de Comércio Franco-brasileira de São Paulo, 1988.

⁵⁸ CAMPOS, Augusto de - *Pagu: Vida-Obra*. São Paulo, editora brasiliense, 1982: 323-324.

formado em especial por estudantes, artistas e profissionais liberais, acabou possibilitando, de maneira indireta, a sobrevivência do lado mais criativo, espontâneo e alegre da escrita oswaldiana, inflexível por natureza a qualquer restrição de ordem doutrinária. Contrastando com a linguagem dogmática das páginas de rosto, existe todo um arsenal de elaborações humorísticas, rico em achados estéticos, que valoriza o texto jornalístico corriqueiro e o aproxima das melhores realizações do escritor, fazendo saltar o relevo original e apaixonado de sua redação. Para usar as palavras de Haroldo de Campos, em seu estudo introdutório à edição fac-similar de *O Homem do Povo, estilhaços do riso Oswaldiano espoucam, fazendo com que eles desbordem da razão política, datada e perecível, para se incorporarem ao plano menos transitório das criações intelectuais*.⁵⁹ A força corrosiva da sátira política, o humorismo dissolvente e a verve indomável, todos somados, cortam o efeito didático deste tipo de jornalismo que se pretende militante. Elimina, por assim dizer, a gordura teórica e deixa no osso a parte mais dura, mais cruel da nossa realidade viva, latente, que sangra do texto em forma de riso. A mescla de tons, impregnada de alusões políticas, responde assim pela grande conquista desse efêmero tablóide, capaz de ser ao mesmo tempo terrivelmente enfadonho e super-divertido.

Nem sempre assinadas, as composições provocam o riso do leitor criando um deslocamento nos códigos da linguagem, de tal modo que privilegie a concisão e a síntese de suas formas verbais. A economia de termos, procedimento bastante explorado na poética oswaldiana, aposta no poder sugestivo das imagens nascidas de semelhante processo de recontextualização da matéria codificada, que ganha concretude política, por exemplo, nas fórmulas irônico-agressivas dos títulos das reportagens, como este, "Liga de Trompas Católicas", dado por Pagu a um artigo no qual ataca o recato das estudantes normalistas através de uma associação irreverente com o moralismo das damas católicas. A substituição da palavra "senhoras" por "trompas", trabalhando sobre um campo semântico similar, lança farpas contra o bom comportamento das moças de família, aludindo a uma operação de ligadura que interrompe artificialmente a capacidade de procriação da mulher. Por oposição ao processo cirúrgico, a fecundação natural é tomada como sinônimo de fertilidade criativa. Evidentemente, trata-se de uma investida antimoralista do combativo jornal, mas guarda no íntimo um toque adolescente de afirmação pessoal da própria Pagu, ex-normalista, que vivia junto com Oswald o que ele defeniou como uma luta *pela vitória da poesia e do estômago*.⁶⁰ Outro exemplo é o falso anúncio comercial, *Viaje de preferência nos bondes da LIGHT os mais confortáveis os*

⁵⁹ CAMPOS, Haroldo de - "Notícia impopular de *O Homem do Povo*", introdução à edição facsimilar de *O Homem do Povo*, São Paulo. IMESP / Divisão do Arquivo do Estado de São Paulo, 1984: 9-12.

⁶⁰ ANDRADE, Oswald de - "Diário da época anarquista ou Livro das horas de Pagu que são minhas". Coleção particular de Rudá de Andrade, reproduzido por CAMPOS. Augusto - *Pagu: Vida-Obra*. Op. Cit : 324.

mais baratos, cuja graça desponta da incrível sutileza com que a denúncia contra os monopólios se esconde atrás da afirmação elogiosa, a qual, somos obrigados a concordar, soa muito convincente. O reaproveitamento ideológico da propaganda organiza a linguagem em direção ao processo revolucionário dentro do qual a arte oswaldiana pretende se inserir.⁶¹ No seu novo rumo, a destinação política da retórica comercial lembra demais os exercícios poéticos de Pau Brasil. Destaco quanto a isto o poema “ideal bandeirante”, que satiriza o padrão de consumo burguês cujo alimento principal é o sonho da casa própria. Oswald reproduz a articulação retórica de um folheto publicitário que atrai o cliente para a compra de um terreno localizado no desconhecido bairro Jardim New-Garden, oferecendo-lhe um automóvel para ir visitar o local, garantias para a escritura do lote, tudo em módicas prestações, sem juros. Ali, como no jornalismo político, a nota de advertência crítica fica por conta da forte ironia que se estabelece, em gradações sutis, por meio do enganoso paralelo que o poema levanta entre o desconhecido *bairro romântico* e o *célebre Bois de Boulogne*. Pelo completo despropósito, a aproximação poética logo desmascara o lance puramente comercial da oferta.

Na mesma direção, os recursos gráficos - os *cartoons*, as caricaturas, e as tiras - incluídos em todos os números do jornal, instauram um eixo discursivo que se guia pelas linhas críticas do desenho, onde o apelo visual predomina sobre o texto, numa condensação de altíssima expressividade. O principal deles compõe ao longo dos fascículos uma história em quadrinhos protagonizada por três personagens - o casal (Malakabeça e Fanika) e sua sobrinha (Kabelluda) - que vivem juntos até a jovem estudante se tornar revolucionária. As tiras contam as iniciativas de Kabelluda que resolveu fundar um jornal, foi presa, liderou protestos nacionalistas contra o príncipe inglês, fez um comício comunista, namorou um sargento e fugiu com um homem do povo, apesar da insistente proposta de um político cartolão. Nem é preciso duvidar que Kabelluda tenha sido inspirada em Pagu, provável autora dos desenhos assinados com o hilário pseudônimo, Peste, ou simplesmente com a inicial P. As charges políticas, também criadas por Peste, parecem se mirar na bem-sucedida participação do caricaturista Voltolino no primeiro jornal de Oswald, o mencionado *O Pirralho*, que lhe reservava um grande espaço nas páginas de centro. Embora não os utilize na mesma proporção, *O Homem do Povo* ainda concentra parte de sua carga humorística nos desenhos. Por isso, o que poderia cair no puro proselitismo político encontra neste caso uma realização original, que foge aos meros chavões, e na qual se reconhece sobretudo o compromisso com a capacidade transgressora da linguagem, aí sim,

⁶¹ “A massa meu caro há de chegar ao biscoito fino que eu fabrico. ‘Devemos transformar a propaganda em arte’, gritou no Congresso dos Escritores de Paris o cosossal Huxley. Descrer da capacidade de compreensão da massa é descrer do próprio progresso revolucionário.” ANDRADE, O. - “A Hora H”. revista *Ritmo*, 1935. em *Estética e Política*. Op. Cit.:46

enxuta e jocosa. Nestes verdadeiros achados do jornalismo combativo bem se vê, ali por trás, as mãos habilidosas de Oswald, fazendo a linguagem cumprir sua função comunicativa e extraindo-lhe os instrumentos de ruptura, armas de efeito anarquizante, que chegam para lembrar ao leitor a sua condição de passividade. Quando não por outro motivo, ao explorar a plasticidade da linguagem, pelo tipo de desarranjo que propõe, o pasquim acaba relevando os aspectos estéticos da militância oswaldiana, cujo importância talvez resida no modo com que ele trabalha de forma precursora os dados estéticos, enriquecendo os mecanismos de desalienação.

Tomando uma outra coordenada, observa-se que a criatividade dos artigos chega à fronteira do gênero dramático, tão pouco explorado na imprensa. Neste caminho, os textos abandonam seu caráter genérico, a perspectiva global da sociedade, para se aterem a um dado particular. Trocam o tom de denúncia pela discriminação de uma cena, às vezes um detalhe, com o qual valorizam no episódico aquilo que é comum à experiência humana. É através de pequenos *sketchs* que algumas situações particulares da vida brasileira são teatralizadas. Com isso, aquela categoria quase abstrata de "homem do povo" encontra razão de ser. A própria substância das relações sociais se concretiza em forma de ação, em vez de aparecer simplesmente enunciada enquanto tese geral.

Penso, à título de ilustração, numa passagem interessantíssima de *O Homem do Povo*, uma espécie de crônica literária, onde se narra as dificuldades de um pai zeloso obrigado a procurar o crédito de um agiota, a fim de que suas quatro filhas possam dançar com o príncipe de Gales.⁶² Aproveitando a visita do príncipe inglês ao país naquele mês de abril de 1931, aliás explorada exaustivamente pelo jornal, o redator, que assina como João Bagunça, cria uma cena memorável para retratar o encontro do desesperado pai de família, chefe da contadoria de uma grande empresa às portas da falência, com o *banqueiro-esfola-miséria*, a quem ele recorre pedindo ajuda financeira. Para fazer o gosto das filhas, o pai exemplar, que desviou três contos da firma onde trabalhava, se humilha e declara estar disposto a empenhar todas as suas propriedades para conseguir o empréstimo com que pretende cobrir o desfalque. Ao final do relato, nota-se que a solução veio realmente do usurário, mas não em forma de empréstimo. Depois de ouvir as explicações sobre o passado honesto do senhor Moratinelli, o banqueiro arregalou os olhos. Em seguida, calmo, batendo no ombro do cliente, aconselhou-o:

⁶² "As desventuras de um homem cujas filhas dançaram com o príncipe". *O Homem do Povo*, 7 de abril de 1931: 6.

- *O senhor tem a fortuna nas mãos. É um bobo, ouviu? Peixeiro em pequena escala, industrial em pequena escala, operário de terceira ordem, nada arranjou. Agora, ladrão em pequena escala. É burro. Volte para a contadoria da empresa e roube em vez de três contos, três mil, o que puder. Dará para pagar as despesas com a festa do Príncipe e para muito mais. Avance de verdade. Não se suje por pouco. Aceite o conselho de quem tem experiência dessas cousas...*

O episódio é marcante, tanto por reproduzir uma situação ordinária, típica das relações comerciais existentes em São Paulo nos idos de 1930, quanto por conter diálogos precisos e um farto gestual, emprestados à marcação dramática, por meio dos quais é possível flagrar a lógica da agiotagem. Coçar a cabeça e esfregar as mãos são pequenos tiques consagrados pela caricatura negativa do usurário. Contudo, tomada no movimento espontâneo do seu raciocínio, a matemática dos lucros fáceis, embutida na fala, salta à frente, pondo em evidência o cálculo frio e ambicioso das transações comerciais. A equação depreciativa diminui o sujeito pelo bolso. O desprezo em relação às contas miúdas é o traço caracterizador do agiota - aquele que distingue os homens que pensam grande dos que trabalham contando trocadinhos.

É preciso notar, por outro lado, que a narrativa cresce à medida em que, deixando o primeiro impulso de lado, qual seja o de aprovar o crédito ao senhor Moratinelli, o banqueiro titubeia, se aproxima, e calmamente bate no ombro do cliente para dar-lhe conselhos. O gesto amistoso somado à voz macia e ao aspecto sereno da face de quem *tem experiência destas cousas*, por um momento, fazem ver o lado humano da personagem, quebrando a aspereza de uma relação meramente comercial. De tal modo que o tom fraterno do diálogo suspenda a diferença existente entre ambos. Assim, o apelo sentimental vindo da voz de um pai dedicado, certo de que já fez o possível e o impossível para agradar as filhas, em vez de entrar em choque com a frieza realista do banqueiro, que entende ser o mundo apenas uma somatória de ganhos, rebate, dá meia volta e se assenta na acolhida paternalista do mais rico. Então, o abismo que paira entre a retidão imobilizadora do pai e a desenvoltura do bem-aventurado agiota, acostumado a reverter as leis segundo sua conveniência, beira o patético, porque o leitor, além do sorriso nos lábios, termina pensando no futuro que o pobre coitado vai enfrentar, certamente atrás das grades, por ter-se deixado iludir pelas doces palavras do banqueiro. Não esquecendo que por trás de tudo, como pano de fundo do episódio, paira a imponente figura da nobreza britânica a acenar com a pompa de uma vida luxuosa e as portas abertas do baile. É o delírio pela ascensão, como as horas agonizantes de um sonho. Indiretamente, é o príncipe inglês quem está a dizer: eu te empresto, mas você vai queimar tudo o que tem e ainda ficará me devendo. Ou seja, a cena no escritório do agiota funciona também como um *mise en abîme* no qual o drama vivido pelo pai contém em germe a própria condição de endividamento do

país, que naquele momento aguardava o terceiro *funding loan*. O relato, por isso, surpreende duplamente. Primeiro, pela carga dramática que consegue imprimir à situação, traduzindo por meio do gestual a verdadeira motivação das personagens. Segundo, pela economia de recursos (uma cena, duas personagens) que estrutura de forma intencionalmente compacta a verdadeira complexidade desta subordinação econômica, de resto, válida também como síntese escarnejadora da sociedade.

Nenhuma indicação garante que o pseudônimo adotado pelo cronista, João Bagunça, seja efetivamente de Oswald. Mas, parece curioso que a cena de abertura da peça *O rei da vela* recrie em vários aspectos um episódio bastante semelhante ao referido acima. A peça tem início com o ilustrativo encontro do agiota Abelardo I e Manoel Pitanga de Moraes, um cliente que veio ao escritório do usurário tentar renegociar os termos do último empréstimo, depois de cometer *a maior falta contra a segurança* do negócio, isto é, não pagar, por dois meses, os juros vencidos. Como no episódio anterior, este cliente amedrontado, magro e de chapéu na mão, é introduzido em cena enquanto responde ao inquérito "policial" do banqueiro: profissão, local de trabalho, data e motivo das solicitações anteriores. Já tendo desfrutado de outros empréstimos, este acanhado cidadão consta na peça com o propósito explícito de demonstrar didaticamente os mecanismos da exploração financeira, ilustrando as conseqüências geradas pela inevitável inadimplência dos que, como ele, acabam enforcados pelo acúmulo da dívida. Reflexo da crise, o Sr. Pitanga passou de proprietário a funcionário, ficou desempregado e conta comovido que, nesta ocasião, está sobrevivendo de biscates. Embora de origem humilde, informação que não podemos desconsiderar, ele compreende muito bem que o capital inicial empregado por Abelardo I no empréstimo corresponde exatamente à metade do que o banqueiro já recebeu como restituição. Por isso, revoltado contra o *sistema da casa*, o cliente desempregado protesta e ensaia uma voz de ameaça, apelando inutilmente para o amparo que a legislação lhe concede.⁶³

Ocorre que a cena de abertura da peça, ao contrário do trecho de *O Homem do Povo*, tem por objetivo reforçar a indiferença do agiota perante o sofrimento dos clientes. A capitalização do sofrimento desta vez é a tônica. Isso explica a habilidade com que Abelardo I manipula a situação, inverte o sentido dos argumentos que pesam contra ele e rouba a razão do trabalho honesto:

⁶³ Ainda em 1931, tentando controlar a ação corrosiva dos especuladores, o presidente Getúlio Vargas homologou uma lei contra a prática da usura. Para o propósito deste trabalho, a intervenção do governo vem sinalizar a relevância que esta atividade adquiriu dentro do quadro de bancarrota e colapso generalizado em que o país se encontrava. Em especial, porque as instituições bancárias existentes se viram impossibilitadas de atender aos volumosos pedidos de crédito, abrindo um campo propício às especulações. Ver CARONE, Edgar - *A República Nova*, São Paulo, Difel, 1976.

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 no capital que eu lhe emprestei?

A seqüência de indagações, contorcendo a proposta de acordo apresentada pelo cliente, postula uma lógica financeira cujo intuito é acentuar a perspectiva da racionalidade insensível do banqueiro, em contraste com a frágil condição de carência do trabalhador que, pelo contrário, cede ao impulso emotivo e choraminga na hora de relatar os problemas criados pelo desemprego. Tal confronto vem estabelecer em cena uma correlação de forças argumentativas operacionalizada no sentido de reafirmar a premissa da propriedade capitalista. O axioma de que apenas aos proprietários é dado o direito à fala se resume de maneira sumária na determinação final de Abelardo I - *Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos...* Do ponto de vista dramático, esse resultado formal da lógica capitalista está portanto na expulsão do único cliente com o qual o usuário de fato contracena, o Sr. Pitanga, - *executado*, para usar a expressão da casa. A propósito, a autoridade de Abelardo I traz reflexos ao desenvolvimento da ação em outras ocasiões, quando o prepotente usuário volta a expulsar personagens de cena, a exemplo do intelectual Pinote a quem ordena retirada imediata depois de ouvi-lo dizer-se disposto a trabalhar para quem lhe pagasse melhor.

Analisando o pedido do fabricante de salsichas Carmo Belatine, Abelardo I expõe o mecanismo de endividamento gradual com que amarra premeditadamente os clientes ao seu negócio até abocanhar todos os bens disponíveis, não sem antes certificar-se de que está amparado pela lei :

Bem. Tome nota. Emprestamos enquanto os pequenos estudarem. Quando as filhas começarem o serviço militar nas garçonnières, e o pequeno tiver barata, e Madame souber se vestir, emprestaremos então de preferência à costureira de Madame. O velho aí terá mudado de nível. Possuirá automóvel, casa no Jardim América, cessaremos pouco a pouco todo o crédito. Nem mais um papagaio! Ele virá aqui caucionar os títulos dos comerciantes a quem fornece, executarei tudo um dia. Levarei a fábrica, os capitais imobilizados e o ferro velho à praça.

A radiografia deste comportamento calculista da personagem principal se presta a demonstrar o funcionamento interno de uma espécie de transação comercial baseada na armação de ciladas, golpes estudados minuciosamente para conduzir os clientes sempre ao fracasso. Se naquele episódio da crônica jornalística era possível captar o lapso de afetividade do banqueiro, aqui, Abelardo I figura apenas como um homem frio, ganancioso, embuído do espírito competitivo dos negócios, imerso no mundo das penhoras e disposto a extorquir os

devedores relapsos. Concebido para representar a face cruel do sistema capitalista, Abelardo I se ergue, em princípio, coroado pelo poder de manipulação que consegue exercer sobre o resto da sociedade, representada nestes termos pelos inúmeros clientes que se amontoam na ante-sala do seu escritório. Ora, o estupendo sucesso que ele alcança só é concebível no tipo de capitalismo que se desenvolveu no Brasil, país de economia predominantemente agrícola até meados deste século. A tematização da agiotagem vale então como um sintoma do modo como o capital financeiro atuou no país, refletindo no dado literário uma recomposição da matéria social, conforme veremos adiante.

Logo no primeiro ato de *O rei da vela*, a caracterização do banqueiro retoma de duas maneiras distintas a desumanização das relações dentro de um microcosmo pertencente ao esquema capitalista. Em primeiro lugar, o embrutecimento do protagonista está desdobrado na figura do domador de feras indicada na rubrica de seu secretário, Abelardo II, que trabalha vestindo botas e porta um revólver à cintura. A visão animalizada da autoridade de Abelardo I comparece, em segundo lugar, no enjaulamento ao qual ele submete os clientes, controlados pelo dito funcionário à base de chicotadas, enquanto xingam, gritam e lançam-lhe apelos inócuos. O recurso é circense e funciona bem para retratar a selvageria do mercado num sistema de livre concorrência que pisoteia os mais fracos e elimina os incapazes. Podemos ver que, como um todo, esse aparato cênico hiperboliza as ações de Abelardo I caricaturando a imagem de seu poder. Oswald estabeleceu desta maneira uma concordância com o registro cômico buscando apoio na agilidade e na violência da farsa circense.

A historiografia do circo brasileiro nos permite saber que, sem condições materiais para sustentar um espetáculo similar ao dos circos profissionais europeus e americanos, que dispndiam cifras enormes com animais amestrados, feras, domadores, tratadores, armadores de lona etc, o nosso circo, eminentemente familiar, criou uma tradição própria, sobrevivendo por intermédio da representação de pequenas comédias que faziam sucesso junto ao público. De início, fazia-se apenas mímicas colhidas no circo europeu, onde fora comum a encenação de pantomimas infantis como, por exemplo, *A Gata Borracheira*. Com o tempo, a declamação de poemas em público abriu caminho para o nascimento de uma série de composições cômicas (entremezes e *sketches*) escritas pelos próprios membros do circo que eram representadas basicamente pelos palhaços. Em São Paulo, os nomes de Chincharrão, Piolim, Harris, Chic-Chic e Arrelia ficaram conhecidos por conta de suas interpretações desse tipo de literatura de circo, de linguagem simples, bem humorada, voltada para a preferência do espectador, cujo apogeu se deu entre 1918 e 1938. Constavam nesse repertório cômico paródias de textos dramáticos, adaptações de romances famosos, versões de sátiras, bem como da tradicional farsa de júri, gênero no qual se enquadrava, para citar uma, *A ré misteriosa*, peça interpretada com espetacular sucesso nos palcos brasileiros por Itália Fausta e que inspirou a réplica *O tribunal*

dos palhaços, assinada por Arrelia.⁶⁴ Ao que consta, o chamado teatro no circo começou no Rio de Janeiro pelas mãos de um contemporâneo dos paulistas, Benjamim de Oliveira, um jovem palhaço negro que fez sucesso estrondoso a partir do momento em que inaugurou em sua companhia a teatralização de contos de fadas, dando o primeiro passo de uma verdadeira revolução no circo brasileiro. Conhecido também fora da Capital Federal, o “Circo-Teatro Benjamin” excursionou pelos demais estados brasileiros chegando a apresentar um espetáculo audacioso baseado na famosa opereta *A Viúva Alegre*.⁶⁵

Tratando do circo paulistano, em 1926, Yan de Almeida Prado comentou que alguns dos entrecos representados à época lhe davam a impressão de terem sido extraídos também de “farsas francesas de cordel”, pois muito frequentemente apareciam cenas da Revolução Francesa, viscondes em serviço militar ou algum refrão antigo sendo cantado.⁶⁶ Mas, em depoimento recente, o aclamado palhaço Piolim retomou o assunto declarando terem sido na realidade as comédias do cinema mudo a maior fonte de inspiração destas peças circenses:

*Inspirávamo-nos antes em comédias cinematográficas da época, em Carlitos sobretudo, além de outros pastelões que adaptávamos. Fazíamos um roteiro mas sempre com uma margem para a improvisação.*⁶⁷

As criações de Charles Chaplin para o cinema entre 1912 e 1927 são uma espécie de último suspiro da farsa antiga, antes da, na expressão de Eric Bentley, “falsa seriedade” que a sucedeu. Para este crítico, a comédia chapliniana apenas renovou a vestimenta de uma forma antiga, em transformação nos palcos europeus desde as últimas décadas do século dezenove. Vinham perfazendo esta tendência renovadora as peças de Wilde, Pinero e Shaw, além das óperas cômicas de Gilbert e Sullivan, na Inglaterra, das operetas de Offenbach e das farsas de Eugène Labiche na França. Mas, como resultado de uma transformação maior no âmbito das artes, em decorrência inclusive dos avanços tecnológicos, o cinema mudo encontrou sua expressão própria, portanto original se comparado ao teatro, nos tipos meio ingênuos que Chaplin, Buster Keaton e Harold Lloyd inventaram na década de 1920 e os irmãos Marx reforçaram no cinema falado a partir da década de 1930. São aquelas personagens inocentes e simpáticas, que todos nós recordamos carinhosamente, expostas ao convívio permanente com uma ação violenta da que não advém outra consequência senão o próprio riso.

⁶⁴ As informações aqui fornecidas reproduzem o depoimento concedido pelo palhaço Arrelia a Maria Augusta Fonseca e se encontram em *Palhaço da Burguesia* - São Paulo. Editora Polis, 1979: 140.

⁶⁵ DANTAS. Arruda - *Piolim* - São Paulo. Editora Pannartz, 1980.

⁶⁶ PRADO. Yan de Almeida - “Circo de Cavalinhos”. em *Diário Nacional*. 19 de fevereiro de 1929, reproduzido por Maria Augusta Fonseca. Op. Cit.: 30

⁶⁷ AMARAL. Aracy - Op Cit.

Nos filmes de Chaplin, a travessura, a brincadeira e a confusão, mesclando elementos de agressão e frivolidade, correspondem à fatalidade que por uma força involuntária leva para o bem ou para o mal. Percebe-se nestas fitas que não há necessária vinculação entre a violência e a gravidade de tom, possível na vida, por uma exigência que Freud já demonstrou, mas não na fantasia ou na arte. As farsas de Chaplin, aceitam as coincidências como forma de reunir as fantasias mais desenfreadas e as realidades mais insípidas e monótonas, numa interação entre a alegria e a gravidade, a máscara e o rosto, a superfície e o que está abaixo dela, a qual, na boa opinião de Eric Bentley, constitui a essência dessa arte, ou, em outras palavras, a própria dialética da farsa.⁶⁸ Por isso, o desmascaramento é uma constante no interior deste tipo de comédia, com várias entradas e saídas de cena, que necessitam do ritmo acelerado para fabricar a ilusão, a falsidade, a impressão de automatismo pelo qual se distancia do movimento atenuado da vida. A farsa precisa da movimentação cênica, a fim de promover a simpatia do espectador. É este algo de fraudulência necessária no mundo fechado da farsa, esta atmosfera de insanidade da qual o público gargalha todo o tempo, porque está próxima do *nonsense*, que nas *pièce-bien-faite* de um Feydeau, dos maiores dramaturgos no gênero farsesco, que atravessou o século para morrer em 1921, cria um efeito semelhante às acrobacias circenses - *uma manobra mal feita e tudo rodopiará no vazio*.⁶⁹

Não devemos perder de vista que, antes do cinema, o circo e o teatro estiveram muito próximos um do outro a partir da descoberta dos espetáculos eqüestres, responsáveis pela criação de uma nova modalidade de representação, os cavalinhos. Na Europa, estes espetáculos de arena, nos quais grandes textos eram interpretados sobre cavalos em movimento, tiveram a mesma voga que a ópera, o que evidentemente não ocorreu entre nós, embora apareçam mencionados nos entremezes portugueses e tenham auxiliado Martins Pena a caracterizar o deslumbramento do roceiro pela corte, em *O Juiz de Paz da Roça*. O prestígio e a popularidade do circo, ainda no século passado, tornaram-se motivo de preocupação por parte de João Caetano, que examinando as causas da decadência do teatro nacional sugeria ao Marquês de Olinda uma disposição impedindo o trabalho das companhias volantes nos dias em que o teatro nacional estivesse operando.⁷⁰

Em nossa época, foram os modernistas junto com o poeta franco-suíço Blaise Cendrars, em visita ao Brasil no ano de 1924, que reabilitaram o programa circense, cuja assistência, com a virada deste século, passara a ser formada apenas pelas classes mais populares. Coincidentemente, em 1924, o palhaço Piolim estreava no barracão do Alcebiades, no largo

⁶⁸ BENTLEY, Eric - "A Farsa" em *A experiência viva do teatro*, Zahar Editora, Rio de Janeiro, 1967: 201-232.

⁶⁹ BENTLEY, Eric - Idem, *ib.*

⁷⁰ Cf. ARÊAS, Vilma Sant'Anna - *Na Tapera de Santa Cruz, Uma leitura de Martins Pena*. São Paulo, Martins Fontes, 1987: 24-26

Paissandu, substituindo o palhaço Chincharrão, depois de já ter sido acrobata no Circo Americano, de propriedade de seu pai, e estreado na função de palhaço em 1918, com o apelido de Careca, na peça *A Máquina do Tempo*. Neste novo endereço, Piolim logo cativou o entusiasmo da fina flor da intelectualidade paulistana que ali comparecia para aplaudi-lo e gargalhar escandalosamente, como se imagina de Oswald, dos mais assíduos frequentadores, que encantado com o despojamento do circo carregava consigo, para testemunharem a alegria dos espetáculos, os amigos estrangeiros que de passagem por São Paulo prestavam-lhe uma visita. Não foram poucos os escritores modernistas que dedicaram crônicas elogiosas ao desempenho artístico de Piolim, ressaltando a grandeza e genialidade de suas interpretações. A maior consagração de seu talento, todavia, ocorreu por ocasião do almoço de devoração que o Clube de Antropofagia lhe ofereceu, em comemoração à data natalícia, a 27 de março de 1929, uma quarta-feira de cinzas, no restaurante do Mappin Stores. O ritual de devoração simbólica foi idealizado pelo casal Oswald e Tarsila que contou neste *festim antropofágico* com a adesão dos colaboradores da Revista e de vários outros simpatizantes, somando um total de 25 adesões. O divertido acontecimento social estimulou a série de artigos que Yan de Almeida Prado publicou no *Diário Nacional*, entre fevereiro e março de 1929, inteiramente dedicados ao “circo de cavalinhos”⁷¹ Em um deles, o crítico afirmava que o êxito de Piolim residia no uso inigualável das potencialidades da voz. Para ele, nenhum outro palhaço conseguia reproduzir os sons que Piolim emitia, por exemplo, ao fingir sentimentos de raiva, satisfação ou pavor. Nem o de certas inflexões, exclamações e interjeições que saíam de sua garganta.⁷² Além da voz privilegiada, a criativa arte gestual e facial de Piolim era sempre valorizada nas crônicas sobre o circo paulistano. Arte da *clownerie* por excelência, a mímica por ele executada merecia aclamação até dos modernistas de primeira hora, como Menotti del Picchia que a lembrava como fator revitalizador da verdadeira arte circense. Suas pantomimas, expressando um estado de sinceridade e pureza perdida, pareciam abrigar o colorido forte da fantasia humana.

⁷¹ A série de seis crônicas de Yan de Almeida Prado, “*Circo de Cavalinhos*”, saiu entre 17 de fevereiro e 17 de março de 1929 trazendo notícia sobre os circos paulistanos. O cronista mergulhou no assunto como que retomando uma defesa aos ataques desferidos por Tristão de Athayde contra os modernistas na imprensa carioca, em 1926. Nelas Yan discute a importância do circo para a compreensão do comportamento do povo, descreve a audiência, estabelece comparações entre os palhaços brasileiros e os europeus, traça um paralelo entre os modernistas e o interesse dos escritores românticos pela Barraca do Teles, no Rio de Janeiro, e conclui pela superioridade do humor circense ao teatro. Em linhas gerais reproduzi aqui as informações que Telê Porto A. Lopes reúne em “Os modernistas de São Paulo e o circo” em *O Estado de São Paulo*, 26 de abril de 1969.

⁷² PRADO, Y. Almeida - *Diário Nacional*. São Paulo, 17 de março de 1929.

*As pantomimas de Piolim são a vida, mas a vida sem disfarces, sem atitudes, sem galãs e centros-cômicos, sem personagens feitos de encomenda. O riso que elas provocam são o bom riso rabelaiseano, sincero, humano, sem fingimento. Daí o bem que Piolin faz à cidade, dando-lhe aquilo de que ela mais carece: alegria. O teatro brasileiro - que o outro que anda por aí é falso - está sendo criado por ele, pela sua extraordinária força de invenção, pelo seu sentimento profundo da alma popular, pela sua inesgotável fantasia, de um colorido tão rico, tão intenso e, sobretudo, tão nosso que nele está o segredo da rápida e surpreendente comunicação que logo se estabelece entre Piolin e o público.*⁷³

Talvez tenha sido de fato Antonio de Alcântara Machado o primeiro modernista brasileiro a chamar a atenção para a contribuição que a arte de Piolim oferecia especificamente ao teatro brasileiro, conforme o seu diagnóstico, ainda preso às formas e trejeitos parisienses.⁷⁴ Nas páginas da revista *Terra Roxa e outras terras*, de 1926, ele criticava os portugueses que se faziam passar por brasileiros e valorizava o circo como único exemplo de fidelidade às nossas formas populares e aos elementos verdadeiramente nacionais. Como os colegas modernistas, Alcântara Machado encontrou no trabalho de Piolim a revelação do país. À diferença dos grupos de teatro profissionais organizados, ele declarava, a companhia de Piolim *improvisa brasileiromente tudo. É tosca. É nossa. É esplêndida.*

Visto sob o impacto do primitivismo Pau Brasil, em busca do substrato da cultura brasileira na sua maior variedade, o circo facultava a redescoberta da improvisação espontânea, livre, pura. Era um mundo não contaminado pela influência estrangeira, onde ficara depositada a nossa essência bruta e informe, presa às reminiscências da infância. Nele havia também o aproveitamento dos tipos genuinamente brasileiros presentes nas pantomimas, *deliciosamente ingênuas, estupendas* de Piolim, tão diferentes daquela pobreza a que havia se reduzido o teatro de costumes.⁷⁵ Certo de que dessas manifestações ligadas às origens do teatro popular poderia nascer uma galeria inexplorada de figuras humanas, Alcântara Machado desafiou a dramaturgia a enveredar por trilhas mais arejadas:

⁷³ PRADO, Y. A. - São Paulo, 28 de março de 1929, idem, reproduzido em M. Augusta Fonseca. Op. Cit.:33.

⁷⁴ Em seu livro, Cecília de Lara cita um depoimento de Sérgio Milliet a este respeito : "O maior porém, que conheci, foi Piolim. Foi Antonio de Alcântara Machado o primeiro a chamar a atenção para esse *clown* espantoso que Blaise Cendrars colocava em primeiro lugar na lista de suas admirações. Aos poucos todo o grupo revolucionário de 1922 se foi reunindo para aplaudir o homenzinho de colarinho imenso e de sapatos "a la Carlito" que com um simples torcer de pernas fazia a platéia rebentar em gargalhadas". Sérgio Milliet - "Saudade de Circo". *Revista de teatro*, julho-agosto de 1961 reproduzido em *De Pirandello a Piolim - Alcântara Machado e o teatro no modernismo*, Rio de Janeiro. Inacem/Minc/INL. 1987: 111. Precisamos levar em conta também que em 1926 Marinetti acena com um convite para Piolim trabalhar no teatro Europeu.

⁷⁵ "E só vendo a pobreza dos tipos! Sempre os mesmos. Sempre a criada, pernóstica mulata, que diz cousas em francês do Bangu. Sempre o casal de fazendeiros analfabetos e o moço que chega da Europa. Sempre o novo-rico português. Sempre a menina piégas. Sempre essa gente. Só ela. Sempre." MACHADO, Antonio de Alcântara - "*Indesejáveis*". em *Terra Roxa e outras terras*, I, 20 de janeiro de 1926: 5.

A cena nacional ainda não conhece o cangaceiro, o imigrante, o grileiro, o político, o italo-paulista, o capadócio, o curandeiro, o industrial. Não conhece nada disso. E não conhece o brasileiro. É pena. Dá dó.

Pouco antes, animado com as conquistas de Pirandello, o crítico já havia convocado os comediógrafos a produzirem argumentos nacionais, no esforço de tão somente aplicar as fórmulas inovadoras de um Shaw, um Rostand, um Zola, guardando os temas que pertenciam ao nosso meio. Tratava-se, na avaliação de A. Machado, de modernizar o nosso teatro reproduzindo os dois *trancos* (o termo é dele) pelos quais anteriormente passara a renovação literária - de integração no momento e, em seguida, no ambiente. A técnica viria do exterior, enquanto a matéria dramática deveria ser procurada nas partes mais recônditas da realidade viva do país, de modo a promover uma atualização da fatura sem contudo perder de vista o sentido da nacionalidade.⁷⁶ Para isso sugeria um aproveitamento melhor das figuras do cotidiano paulista (o operário, o italiano, o industrial, de origem humilde, os tipos que vêm da 'terra roxa'), figuras expostas à ação e iniciativa daqueles comediógrafos que quisessem intervir no panorama da dramaturgia, dando-lhe feições verdadeiramente contemporâneas.⁷⁷

⁷⁶ De acordo com Cecília de Lara, esta empolgação com a reelaboração da cena brasileira aconteceu depois do contato de A. Machado com Pirandello. O autor italiano também inspirou Paulo Gonçalves a escrever *As Mulheres não querem almas...* (1925), peça que mereceu o elogio e incentivo de Alcântara Machado por representar naquela hora uma conquista efetiva rumo à renovação. Mas, na realidade, a mudança não passou de uma ilusão momentânea porque não trouxe desdobramentos. Observe-se que já em 1923, Oswald anunciava pelos jornais a vinda de Dario Nicodemi ao Brasil, onde sua companhia pretendia montar *uma plêiade nova da Itália renascida* - Pirandello, Zorzi, Chiarelli, Adami - e o melhor da modernidade francesa - Vildrac, Nathanson etc. Entusiasmadíssimo com o sucesso que Dullin estava obtendo com os textos de Pirandello, tendo mais de 50 apresentações no teatro Champs Elysées, para onde o ator, ex-integrante do Vieux-Colombier se transferira seguindo os passos de Jouvet, outro colega do grupo de Copeau que fundara o novo endereço da elite intelectual parisiense, Oswald tentava relatar aos seus leitores do Brasil as sensções do público diante da reforma jamais vista, que o dramaturgo italiano promovia em cena e que, confessava ele, se tornara assunto daquele último mês nos *boulevards* parisienses. Concluía feliz que o triunfo daquela novidade introduzida pelas *Six Personnages en quête d'auteur* era um caso consumado e Pirandello um gênio, não da Itália, mas do mundo. Cf. "Anúnciação de Pirandello", em *Correio Paulistano*, 29 de junho de 1923.

⁷⁷ MACHADO, A. A. - *Cavaquinho e Saxofone*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1940: 438.

Não vê? Ali, ao longo do muro da fábrica. o casal de italianinhos. Ele se despede agora. Logo mais vem buscá-la. Um belo dia, mata-a. Traga esse drama de todos os dias para a cena. Traga para o palco a luta do operário, a vitória do operário, a desgraça do operário, traga a oficina inteira. (...) Abrasileiremos o teatro brasileiro. Melhor: apaulistanize-mo-lo. Fixemos no palco o instante radioso da febre e do esforço que vivemos.

Oswald, está claro, propusera, à maneira Pau Brasil, *ver com olhos livres* os encantos nativos da terra para imediatamente depois ser capaz de degluti-los antropofagicamente, num gesto de assimilação qualitativa. Porém, quando em 1933 sentou-se para escrever *O rei da vela*, o mentor da poesia primitivista já havia rompido com Alcântara Machado, de quem prefaciara *Pathé Baby*, bem como deixado para trás a lua de mel que vivera ao seu lado na primeira dentição da *Revista de Antropofagia* (1928), onde aliás, Álvaro Moreyra, em nome das idéias antropófagas de Oswald, concebera em 1929 um projeto para o teatro nacional, denominado Teatro Sem Nome. Respondendo ironicamente aos ensaios do ex-colaborador modernista, de opinião favorável quanto a ver no teatro jesuíta um marco para a dramaturgia nacional, a entrevista concedida por Álvaro Moreyra ao grupo que dirigia a segunda fase da revista mandava o recado de forma certa: *Os índios não teriam feito muito melhor se tivessem comido o padre Anchieta também?*⁷⁸ Ainda assim, o desafio de arrancar a dramaturgia nacional daquela monotonia insuportável, que a comédia de costumes praticamente oficializara, continuava de pé, firmemente estacionado, a despeito das tentativas modernizadoras de Oduvaldo Viana⁷⁹ e Viriato Corrêa, com as chamadas peças “regionais”, e de Renato Viana, fundador no Rio de Janeiro do Teatro-Escola, cujo pioneirismo está antes nos trabalhos de direção e nas iniciativas de reformulação dos processos técnicos do que na obra, dado o caráter falso e melodramático dos episódios de *Sexo*, para citar uma de suas peças que insinuam, segundo Sábato Magaldi, uma enganosa profundidade.⁸⁰ Os resultados do próprio

⁷⁸ Entrevista de Álvaro Moreyra encomendada com exclusividade pela *Revista de Antropofagia* - “a propósito do teatro sem nome” em 14 de maio de 1929:1

⁷⁹ Oduvaldo Viana, por exemplo, tomou a dianteira e convidou Piolim para trabalhar no seu grupo de teatro. A experiência durou um ano, depois do que, sem conseguir se adaptar, Piolim voltou ao circo, de onde nunca mais saiu.

⁸⁰ Por decisão do interventor de Getúlio Vargas no Rio de Janeiro, Pedro Ernesto, a prefeitura municipal recindiu o contrato feito com Nicolau Viggiani, pelo qual este arrendara até 1944 os dois pavilhões do Passeio Público (Teatro Cassino e Beira Mar), pagando-lhe uma multa astronômica de 800 contos, e ali instalou o Teatro Escola, cedido a Renato Viana por dois anos com uma subvenção de 250 contos, isenção de impostos e facilidades de trânsito nas vias férreas e nos navios mercantes do Estado. A primeira montagem inaugurou o Teatro Escola a 29 de outubro de 1934 com a peça *Sexo*, especialmente escrita para aquela ocasião, chegando a ter cinquenta apresentações, e foi curiosamente seguida por um dos símbolos da dramaturgia crepuscular, *Canto sem palavras*, de Roberto Gomes. Os problemas administrativos e a forte centralização das decisões levaram

Álvaro Moreyra neste aspecto devem ser relativizados. O seu Teatro de Brinquedo, inaugurado no Rio de Janeiro a 10 de novembro de 1927 com *Adão, Eva e outros membros da família*, embora tenha recebido o apoio oficial do prefeito carioca Prado Júnior para compor um programa contendo *coisas típicas brasileiras*, afinal constavam do grupo fundador os nomes de Luís Peixoto e Joracy Camargo, refletia no repertório e no trabalho interpretativo uma preocupação superior quanto aos tratamentos cênicos. O que Álvaro Moreyra ofereceu a São Paulo, em 1928, foi a oportunidade de testemunhar suas experiências de direção em que, respeitando a espontaneidade dos artistas, deixava a marcação livre e incentivava a pronúncia local, princípios que tentou imediatamente conjugar aos anseios teóricos do amigo antropófago, sem contudo dar-lhes continuidade, pois o grupo se desfêz depois da temporada paulistana.⁸¹ Do projeto inicial de transplantar para cá os trabalhos desenvolvidos em Paris pela companhia Vieux Colombier, que o empolgaram desde o primeiro contato, quando assistira os espetáculos da temporada de 1913,⁸² Álvaro Moreyra guardou uma empolgação várias vezes confessada pela expressão pura e natural dos gestos, presente nos movimentos delicados das marionetes ou na improvisação espontânea das pantomimas. Estas últimas, em especial, ele procurou transplantar para os espetáculos do seu Teatro de Brinquedo criando uma versão cênica para os originais *Sinhá Moça e Circo*, de sua autoria.⁸³

rapidamente à desintegração do grupo que se transferiu para São Paulo em 1935. Sobre as tentativas inovadoras de Renato Viana ver prefácio de Paschoal Carlos Margno a *Sexo/Deus*, em *Obras Completas*, Vol.I, Rio de Janeiro. Editora A Noite. 1954. Ver também MAGALDI. Sábado - *Panorama do Teatro Brasileiro*. MEC/DAC/SNT. Coleção Ensaios. 1962:183. Ainda sobre os trabalhos do diretor carioca A. Alcântara Machado havia registrado em suas crônicas a vinda a São Paulo, em dezembro de 1924, do grupo Colméia. Na estréia, o crítico paulista reconhecia o esforço de Renato Viana no recrutamento de um maior número de atores brasileiros e na tentativa de salientar a noção de conjunto, em vez de se sustentar sobre figuras renomadas. Alguns dias depois, no entanto, o cronista reclamava do repertório, que não lhe parecia tão moderno, e recomendava o uso de autores nacionais, para este que fosse *bem nacional e bem moderno, desde que reflita brasileiramente o instante soberbo e vertiginoso que vivermos*. "A Colméia", *Jornal do Commercio*, São Paulo, 5 de dezembro de 1924, "Vespeiro", *Jornal do Commercio*, 10 de dezembro de 1924, reproduzidos em LARA, Cecília - Op.Cit. 119-120.

⁸¹ "A minha maneira de dirigir dava aos intérpretes a mais pessoal das liberdades. O que havia era uma condução que levasse os atores à harmonia do pensamento dos autores. Concentrava-me no que ia realizar, via a ação, o tempo, o espaço, as imagens em movimento, pedia à memória e à sensibilidade dos artistas a compreensão do que "deviam ser" ; criava primeiro no espírito, depois na forma, ritmava, unia." MURILO, Cláudio - "*Álvaro Moreyra e o Teatro de Brinquedo*" *Correio da Manhã*, 10 de novembro de 1957.

⁸² Em 1921, quando criou uma Escola de Teatro associada aos trabalhos da companhia Vieux-Colombier, Copeau levou como professores os três famosos *clowns* Fratellini que ministravam aulas ao lado de ilustres figurões da arte dramática francesa e aos quais os modernistas brasileiros tantas vezes compararam Piolim, Tristão de Athayde, que ninguém o esqueça, considerou aquela louvação dos paulistas pelo circo um simples modismo que tentava copiar a voga destes palhaços no continente europeu.

⁸³ Parece-me que Gustavo Dória avaliou com clareza esta questão da importação de um princípio teatral que Álvaro Moreyra teria se proposto a realizar a partir do modelo francês: "A verdade, porém, é que muito embora inspirado em Copeau e seus companheiros não visou o Teatro de Brinquedo realizar movimento idêntico. E nem poderia fazê-lo, pois que se tratava de acontecimentos diferentes em suas origens, oriundos de problemas diferentes. O movimento francês partira da atitude de independência de uma fração de um teatro tradicional em

Paralelamente a isso, Oswald, mais do que simples espectador interessado no divertimento desopilante do circo, tornava-se amigo pessoal de Piolim, flagrado num passeio informal à fazenda Santa Tereza do Alto em fotografia datada de 1927. Os laços de amizade foram a tal ponto se estreitando que, na década de 1930, o dramaturgo aprendiz do comunismo pensa justamente nele para o papel principal de sua peça *O rei da vela*. Melhor do que qualquer outro, o ídolo dos modernistas, de repente transformado de *clown* em proletário, poderia encarnar nos palcos o sentimento algo inocente de desprezo pelos ricos.⁸⁴ Como *artista do povo*, Piolim irradiava sabedoria no olhar, sinceridade nos gestos, e, na voz, a verdade dos oprimidos. O talento histriônico democratizava o palco. Era o talento socializado no riso heterogêneo da massa, que comparecia para assistir a verdade pura, limpa.

Depois de ter ajudado Piolim a escrever o roteiro de “Professor de Clarinete”⁸⁵, na década de vinte, Oswald agora discutia detalhes de sua própria peça, trocava idéias e refazia algumas passagens à medida que a redação final ia sendo elaborada.⁸⁶ O recrudescimento da censura durante o governo de Getúlio, contudo, impediu que o plano do espetáculo se realizasse de acordo com o desejo do escritor, que por conta disso teve de bater em outras portas. Tentou viabilizar o espetáculo recorrendo no calor da hora a Procópio Ferreira, consagrado ator de *Deus lhe Pague*, que declinou o pedido talvez por temor de receber uma censura igual a que lhe foi decretada em 1934, na montagem de *Marabá*. Malograram-lhe também os sonhos de ver concretizada a iniciativa por parte de Álvaro Moreyra.⁸⁷ Anos mais tarde, Oswald voltaria

que excelentes atores, de muito boa formação, aviltaram-se num repertório decadente de levar o teatro a uma crise imprevisível, enquanto que entre nós o fenômeno era inverso. Partíamos da mediocridade, de uma atividade sem tradição e muito escudada no simples aspecto intuitivo, da coisa feita à pressa, sem responsabilidade, para ser oferecida a um público pouco exigente. Tudo estava por fazer e o ponto de partida teria que ser forçosamente a experiência baseada na improvisação” DÓRIA, Gustavo - “Álvaro Moreyra e o Teatro” em *Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 28 de novembro de 1971.

⁸⁴ “Vem dá gosto pra gente. Vem fazer a gente morrer de rir sadista de uma figa. A sua voz gozada e o seu olhar inteligente aqui com a gente nessa redação que é a melhor de São Paulo. Aqui até Piolim fala a verdade. E nós estamos vendo toda a mentira em baixo de nós. Aqui se respira e se desabafa. A inteligência e o desabafo são ouvidos. Aqui até Piolim fala a verdade. E nós amigos dele vemos na sua figura sem máscara, sem tinta, a mesma inteligência do clown, o mesmo orgulho do pobre que ele sempre representa e o mesmo desprezo pelo rico que ele sempre ridiculariza. Piolim proletário. Piolim que faz um malzinho sem querer, de dar sensacional alegria ao povo que o vai assistir. E o pessoal com a entrada do Piolim esquece que é explorado. Piolim do povo, artista para o povo (...)” assinado K.B.Luda. “Diretor de cena Piolim” em *O Home do Povo*, 7 de abril de 1931. Op. Cit.

⁸⁵ Na comemoração ao cinquentenário da Semana de Arte Moderna, Piolim representou, na miniatura de circo que foi montada no vão livre do Masp, a peça “Professor de Clarinete”, escrita por ele com o auxílio de Oswald.

⁸⁶ A fotografia e o depoimento de Piolim a este respeito estão reproduzidos por Maria Augusta Fonseca - “Piolim, o palhaço lembra a Semana e Oswald de Andrade”. Op. Cit.:39

⁸⁷ “Quando escrevi teatro, tendo contra mim, além de tudo, a hostilidade trazida pela militância comunista, tentei inutilmente me fazer representar. O primeiro intento que foi montar *O Homem e o cavalo* pelo Teatro de Experiência, de Flávio de Carvalho, deu no resultado conhecido. A polícia não se contentou em proibir a representação, mas fechou o próprio teatro. Depois disso vi com esperança que Álvaro Moreyra pretendia representar a mais viável das minhas peças *O rei da vela*, que chegou a ser anunciada nos cartazes do teatro Boa

a colher fracassos nas tentativas de convencer os amadores do Grupo Universitário do Teatro.⁸⁸ Havia, é verdade, um problema concreto em relação à censura do Estado Novo, nada simpática ao pendor programático da peça. Acredito, porém, que o maior problema se encontrava na existência de uma atmosfera contaminada pela criação brincalhona do circo, pela fanfarronice ruidosa da farsa, em sintonia com a década de 1920 (nunca é demais repetir), dando continuidade ao que atestavam os primeiros apontamentos de Mário de Andrade a respeito dos malabarismos inventivos de *Memórias Sentimentais de João Miramar*,⁸⁹ mas que se mostrava saturada aos olhos da geração pós-revolução de 1930, cujo programa estético estava a léguas de distância daquele espírito pândego diretamente associado às hilariedades do picadeiro.

Oswald andava, então, no contrafluxo. Para ele continuavam válidas as sugestões de A. Alcântara Machado, cujas crônicas são comparáveis, na visão de Décio de Almeida Prado, a um perfeito *Prefácio de Cromwell* do nosso modernismo. Embora pessoalmente estivesse afastado dele desde o episódio da Revista de Antropofagia, o dramaturgo redescoberto concordava que era preciso incorporar ao teatro aquela face urbana e desconhecida que Alcântara Machado enumerara nos jornais. E mais, compartilhava com o crítico modernista a idéia de que a improvisação em cena, que Copeau andava tentando nos palcos da Europa, aqui existia em estágio de confusão inicial, na rua, nos adros, nos terreiros e no circo, como parte essencial da vida, testemunho sempre presente de nossas origens.⁹⁰ Daí, é possível supor, que a força expressiva do anonimato, através de suas várias intervenções culturais, pudesse ser contemplada como manancial estético de sua dramaturgia, justificando uma licença formal como é a paródia, a ser transformada em combustível para uma ação política, de implicações

Vista, em São Paulo. Mas Álvaro foi adiando o espetáculo e afinal o retirou completamente de qualquer cogitação de montagem. Soube mais tarde que a ilustre Itália Fausta, que exercia grande influência na companhia ameaçou retirar-se da mesma, caso a minha peça fosse somente encenada. Doutra feita deu-se curioso caso com Procópio. Este fez a leitura da mesma peça perante um grupo, afirmando que ia representá-la. Em meio do segundo ato teve um ataque de histeria e jogou os originais para o alto berrando: - Isto também é demais!

Esses dois episódios talvez venham apoiar a sua tese de que minhas peças são irrepresentáveis. Ou é o Brasil que não está maduro para elas? De qualquer maneira, sou obrigado a constatar que tanto Procópio como Itália Fausta por mais idiotas ou incultos que tenham sido (não sei se algum deles ainda vive), representavam o que havia de melhor na nossa cena de então e tinham evidentemente autoridade para dizer da viabilidade cênica de qualquer trabalho." Citação extraída de uma carta na qual o escritor responde a um crítico da Revista Branca. ANDRADE, Oswald - Manuscrito s/ título e s/d, Fundo Oswald de Andrade pertencente ao CEDAE, Unicamp.

⁸⁸ Em trabalho recente, Iná Camargo Costa apóia-se na recusa do GUT para criticar as incoerências e desequilíbrios estruturais que vê na peça, segundo lhe parece, concebida, na linha stalinista, como teatro de tese. Ver COSTA, Iná Camargo - "Teatro Épico no Brasil - De força produtiva a artigo de consumo", Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/ USP, (mimeo), 1993.

⁸⁹ ANDRADE, Mário de - "Oswald de Andrade" em Revista do Brasil, primeira fase, 105, 1924:26

⁹⁰ MACHADO, A Alcântara - "Teatro do Brasil" em revista *Movimento*, primeiro ano, n.2, Rio de Janeiro, novembro de 1928: 14-15.

semelhantes às que se vê em Brecht. Salvo engano, da conjugação destes dois fatores - forma circense e substância urbana - produziu-se o efeito crítico de *O rei da vela*, cujo texto revê simultaneamente as suas relações com a sociedade e com as convenções estéticas, colocando os elementos paródicos inerentes ao gênero circense de que deriva à serviço da mensagem ideológica.⁹¹

A fim de caracterizar o perfil capitalista de Abelardo I, por exemplo, Oswald lançou mão de uma série de personagens oriundas da burguesia remediada, com um mínimo de refinamento cultural mas que, assim como ele, aspiram subir os degraus da escala social. A retratação caricata da agiotagem nos seus mecanismos cruéis de usurpação se faz, desse modo, através da menção aos clientes potenciais, amontoados nas pastas do prontuário que, uma vez analisados, trazem à luz sua condição comum de reclassificados. Do ponto de vista econômico, são micro-empresários falidos, proprietários de pequenas oficinas familiares, com produção caseira, totalmente despreparados para enfrentar as artimanhas da competitividade capitalista. Essa gente desesperada, que recorre aos serviços bancários dos escritórios de usura, inclui o segmento italo-brasileiro, de presença marcante na São Paulo do início do século, aqui associado a um lugar de trânsito social, conforme esclarece esta passagem a respeito do Sr. Carmo Belatine:

Abelardo I: -*Vamos examinar aquelas proposta (senta-se e lê) Carmo Belatine...*

Abelardo II: - *É aquele da fábrica de salsichas...O frigorífico...Que comprou o terreno da Lapa.*

Abelardo I: - *Idade?*

Abelardo II: - *Trinta e nove anos.*

Abelardo I: - *Nível de vida?*

Abelardo II: - *Nível baixo ainda. Faz a barba na terrina da sopa, com sabão de cozinha e gilete de segunda mão...*

Abelardo I: - *Já fala português?*

Abelardo II: - *Ainda atrapalha.*

Abelardo I: - *Gasta menos do que tira dos trabalhadores?*

Abelardo II: - *Muito menos!*

Abelardo I: - *Tem filhos grandes?*

Abelardo II: - *Pequenos ainda.*

Abelardo I: - *Em bons colégios?*

⁹¹ A própria tradição cênica a que se vincula a técnica do rebaixamento, mediante a qual se degrada o objeto da sátira, remonta ao mimo, forma medieval por sua vez dependente da imitação distorcida que a arte da *clownerie*, ou seja, a mimica, produz através do exagero de alguns gestos inconscientes. Sabemos pelas explicações de Auerbach que os vínculos da sátira e da comédia com a imitação caricata e com a linguagem chula foram responsáveis pelo que ele chamou de "baixo" realismo literário, em oposição ao estilo elevado e retórico da epopéia e da tragédia, precedendo em muitos anos o que viria a ser o "alto" realismo ou naturalismo das novelas e dramas do século XIX. A este respeito ver HODGART, Matthew - "La sátira en el teatro" em *La sátira*, trad. Angel Guillén, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1969.

Abelardo II: - Sim. Oiseaux, Sion, São Bento.

Abelardo I: - Bem. Tome nota. (...)

Em um extremo, a sátira ao aburguesamento dos emigrantes italianos faz contrastar, os modos rudes, marcados pela falta de polimento com que o Sr. Carmo faz a higiene pessoal, com o padrão escolar oferecido aos seus filhos, que sintomaticamente freqüentam os tradicionais colégios da elite paulistana. Em outro, ressalta o fato do jovem imigrante (39 anos apenas) ser proprietário de um frigorífico e de um terreno na Lapa, onde fabrica salsichas. Aparentemente um detalhe menor deste diálogo, a informação sobre os gastos do pequeno empresário do ramo das salsichas funciona num sentido mais amplo como alavanca para a abertura do crédito mediante o qual se desvenda o mecanismo da mais-valia, transformando o italiano em um capitalista da mesma espécie de Abelardo I. Aproximação obviamente fundamental na medida em que monta uma cadeia de exploração hierarquizada e supostamente contínua, indo num plano maior até a dominação imperialista, a ser abalada, mas não eliminada, no último ato da peça, com a falência inapelável do usurário, aqui em posição vantajosa.

Um caso parecido se verifica com a viúva Lanale, que penhorou a Abelardo I sua oficina de chapéus. Não tendo pago a dívida em dia, teve seus móveis, máquinas e fôrmas bruscamente lançados à rua, enquanto a população escandalizada tentava protestar. O episódio que culminou com a chegada dos oficiais de justiça ao local, é novamente narrado por Abelardo II, executor das decisões do patrão:

Abelardo I: - A rua inteira sabe que penhorei porque não me pagaram 200\$000. A cidade inteira sabe. Talvez gastasse mais nisso... Que importa? Dura lex, aprendi isso na Faculdade de Direito!

Abelardo II: - Querida que o senhor visse a choradeira! A viúva berrava na janela: - Gli orfani! Gli orfani! Non abbiamo piu lavoro!

Abelardo I: - O quê?

Abelardo II: - Ela queria dizer que os órfãos não tinham mais o que comer. Tiramos os instrumentos de trabalho.

Abelardo I: - Manhosa...

Desta vez a ironia de Oswald é bem mais sutil. A lição aplicada sobre Mme Lanale, longe de servir ao propósito da lei, consegue apenas equiparar Abelardo I à tacanhice dos imigrantes italianos a quem jamais se dá voz direta, cabendo ao secretário, Abelardo II, a tarefa de traduzir a menção. Reduto das forças conservadoras, a Faculdade de Direito surge novamente como alvo das agressões do escritor que reduz o *status* por ela conferido a uma simples citação latina,

como meio de destacar, linhas abaixo, a ignorância de Abelardo I. Em contrapartida, a falsa erudição acadêmica é dinamicamente complementada pela maneira com que o agiota reage, após as explicações didáticas do secretário, ao sentido de suas próprias ações, como a indicar no qualificativo emocional que atribui à cliente (*manhosa*), isto é, no reconhecimento de uma atitude excessivamente irracional, a causa precisa de sua derrota.⁹² Ora, a imagem caricata do italiano bronco, grosseiro e vulgar, que permaneceu na mesma condição de incultura dos seus compatriotas vindos ao país no século passado, consta na dramaturgia brasileira desde pelo menos o início dos anos vinte como sinal da reação nacionalista comparável, em São Paulo, ao que foram os ataques contra os francesismos no Rio de Janeiro, a ponto da colônia italiana, numa demonstração de revolta, deixar de comparecer às salas de espetáculo.⁹³ Oduvaldo Vianna tentou dar um toque de dignidade a esta figura tão marcada pelo escárnio criando, em *O Castagnaro da Festa* (1928), um desfecho feliz para a frustrada tentativa de aburguesamento de Carmela, filha do folclórico vendedor de castanhas que força o pai a abrir um negócio, imposto pelo noivo como condição para casar-se com ela. Uma vez malgrado o empreendimento, no qual ambos se revelam naturalmente incompetentes, Carmela se dá conta dos limites culturais que a cercam, e nisso são fundamentais os tipos da vizinhança, renegando a importância do dinheiro e da posição social em reconhecimento ao apego paterno pelas raízes peninsulares. Ao fim, o casamento de Carmela com Florêncio, contra todas as restrições iniciais apresentadas pelo noivo, vem resgatar e dignificar a imagem negativa do italiano emotivo, sensível, barulhento e mal-educado, que mesmo enriquecido continua sem saber pronunciar direito o português e resiste à assimilação, fazendo-se motivo de vergonha para os filhos.⁹⁴

Importa neste ponto registrar o apreço que Oswald manifestou pelas sátiras de Juó Bananere, seu sucessor na coluna Cartas D'Abaixo Piques d'*O Pirralho* (1912-1915).⁹⁵ Explorando com talento singular o dialeto italo-brasileiro, Juó Bananere trouxe à tona com fina ironia as particularidades de um pequeno universo urbano, localizado no Bom Retiro, que converteu-se em personagem pela voz dos imigrantes cuja retratação cheia de inventividade

⁹² Em sua crônica a respeito da dramaturgia brasileira Antônio de Alcântara aconselha ao hipotético comediógrafo, com quem estaria dialogando, a aproveitar a história do imigrante: Sim, mais um que passa/ Nasceu na Itália. Três anos de idade: São Paulo. Dez anos: vendedor de jornais. Vinte anos: bicheiro. Trinta anos: chefe político, juiz de paz, candidato a vereador."

⁹³ A reação nacionalista, como foi dito há pouco, data de 1916 e pode ser detectada também através da figura que representava o italiano nas revistas e burletas do período subsequente. Nas peças de Danton Vampré e Juó Bananere a figuração do italiano tem caráter anedótico e superficial entrando apenas como coloração. Mas a voga do caipirismo que instalou a temática sertaneja nos palcos por volta de 1922/1923 contribuiu para acentuar a caracterização do imigrante como malandro e vagabundo, o que naturalmente desagradou a parcela da colônia italiana em condições avantajadas que deixou de comparecer às salas de espetáculo. Cf. SILVEIRA, Miroel - *A Contribuição italiana ao teatro - (1895-1964)*. São Paulo, Ed. Guirón/MEC, 1976.

⁹⁴ VIANNA, Oduvaldo - *O Castagnaro da festa*. Revista de Teatro SBAT, janeiro/fevereiro 1968: 41-64.

⁹⁵ ANDRADE, O. - "A sátira na literatura brasileira", Op. Cit.: 39-52

antecipa de certo modo o que faria no plano da narrativa curta o autor de *Brás, Bexiga e Barra Funda*.⁹⁶ Sem esquecer que o próprio Oswald, anos depois, voltaria sua pena para os mesmos italianos pequeno burgueses no supracitado episódio de *O Homem do Povo*, em que focaliza com grande penetração a bonomia do Sr. Moratinelli.

Numa outra vertente literária, enquanto caricatura, Abelardo I mantém afinidades visíveis com Pai Ubu, personagem criado por Alfred Jarry para ser, na perspectiva aristocrática, a imagem do burguês rude, brutalizado e mesquinho, porém determinado, que é capaz de torturar e matar para subir até a posição mais elevada do sistema monárquico, numa fulminante escalada social em que acaba sendo coroado rei da Polônia.⁹⁷ Publicada em 1896, ano em que foi produzida por Lugné-Poe no seu histórico Théâtre de l'Oeuvre (tendo Gémier no papel principal), a peça de Jarry sobreviveu somente a dois espetáculos, sendo tirada de cena devido aos protestos e manifestações de desagravo. Só por isso já se vê que a sua ascendência sobre a obra de Oswald vai um pouco além do mero título. O nosso rei caiu em desgraça sem ter conseguido subir à ribalta, que dirá tivesse provocado algo parecido com o *Merde!* do texto de Jarry, citado por Oswald como uma das grandes jocosidades que a Europa produziu.⁹⁸

A aparência física de Ubu, um homem quase calvo sustentando uma enorme barriga flácida, além de reforçar os traços da caricatura grotesca, encarna a imagem corpórea da estupidez, da brutalidade, da grossura, enfim, do que pode haver de mais vulgar na espécie humana. Nesta retratação deformadora, reiterada cenicamente por meio dos recursos

⁹⁶ No conto "Nacionalidade", Alcântara Machado satiriza o processo de naturalização do Sr. Tranquilo Zampinetti acompanhando cada etapa de seu progressivo desinteresse pela Itália através da referência à aquisição de novos bens, até que o simples dono de um salão no Brás se transforme no rico proprietário de oito prédios e veja seu filho menor formado na Faculdade de Direito. MACHADO, A.A. - *Brás, Bexiga e Barra-Funda e Laranja da China*. Livraria Martins Editora: 96-102.

⁹⁷ Remeto à versão brasileira da peça JARRY, Alfred - *Ubu Rei*. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1ª ed. 1986.

⁹⁸ "A França deu nestes últimos tempos, também uma grande farsa, das suas grandes jocosidades que Jacques Copeau reconstituiu nos dias magníficos do *Vieux Colombier*. Foi o *Ubu* de Jarry onde Rabelais represado pela burguesia de bons costumes, que vem de Lesage a Flaubert, havia de trazer a nós todos a esperança de sua imortalidade." ANDRADE, O. - "Do Teatro, que é Bom..." em *Ponta de Lança*, São Paulo, Ed. Civilização Brasileira, 2 ed., 1971, Obras Completas, Vol 5: 85-92. Note-se o lapso cometido por Oswald confundindo a montagem de Lugné Poe com os trabalhos de Copeau. O equívoco talvez venha reforçar a importância do último sobre os modernistas brasileiros, conforme venho tentando assinalar, até porque Oswald, na condição de assíduo freqüentador dos espetáculos parisienses tinha obviamente de onde extrair as informações que passava aos leitores de suas crônicas. A respeito do repertório do *Vieu-Colombier* entre 1913-1922, sabia, por exemplo, que este subdividia-se em cinco categorias distintas: textos clássicos, românticos, estrangeiros, inéditos modernos e reprises. Entre 1922 e 1923 as peças do repertório passaram a ser selecionadas de acordo com as seguintes classificações: teatro francês moderno, estrangeiro moderno, francês clássico e estrangeiro clássico. Portanto, em nenhuma destas seleções do repertório divulgadas nos folhetos propagandísticos da companhia, que Oswald cuidadosamente guardou em seu arquivo pessoal, consta o título de Alfred Jarry. Cf. *Le Vieux-Colombier*, Paris, 1922/1923 (material consultado no fundo Oswald de Andrade, CEDAE, Unicamp). Tampouco nas linhas que Oswald escreveu sobre este *pequeno e atraente* teatro da rua Rive Gauche consta o nome de Jarry em meio a lista de autores que ele cita como exemplo das leituras e montagens feitas por Jacques Copeau. Cf. "Pequena Taboada do espírito contemporâneo", *Correio Paulistano*, São Paulo, 24 de maio de 1923:3.

emprestados ao teatro de marionetes, reside um possível modelo da figura oswaldiana, notadamente porque, já o disse Décio de Almeida Prado, o modo com que Ubu chega à posição de liderança do país (um território significando lugar nenhum) graças à ignorância de todos, e lá se mantém indiferente a tudo e a todo mundo, evocando o eterno que se cristaliza no mundo burguês sob as feições mais desprezíveis, esta trajetória impar de sucesso da imbecilidade burguesa se impôs na dramaturgia moderna como modelo de atualização da farsa de intenções satírica.⁹⁹ Enquadra-se nessa mesma da linhagem dadá-surrealista, a farsa grotesca de Apollinaire, *Les Mamelles de Tiresias* (1917) sobre a qual é de se imaginar que Oswald, fã do poeta francês, tivesse notícia.

Identificado pela voracidade assustadora, pai Ubu é um devorador insaciável, um glutão, que transforma qualquer coisa em substância de seu alimento: a riqueza, o poder, a família. Como personagem cômica, descende do tipo rabelaisiano, cuja metáfora se encontra na digestão. Mas a marca do protagonista não deriva da ingestão compulsiva e sim da noção de fracasso que ele, enquanto personagem farsesca, concretiza na absoluta incapacidade de compreender as situações tendo a si mesmo como referência. Na verdade, o ponto cego da personagem reside na impossibilidade de compreender as circunstâncias materiais que circundam o poder, pois atua tão somente em função de alcançá-lo. Ao ingerir mais e mais, Ubu soma forças, sem que isto represente qualquer relação com a realidade material e ameaçadora do poder, de que termina sendo destituído. Vem daí, então, o seu *status* de personagem cômico-farsesca, cuja fixidez face aos obstáculos de sentido evidente é sempre intransponível. Ora, Pai Ubu, ninguém pode negar, possui tal inelasticidade no mais alto grau.

100

Ocorre, porém, que com Abelardo I de *O rei da vela* a coisa é bem diferente, porque à concepção farsesca, talvez inspirada de fato em Jarry, acrescentam-se outras funções de natureza dramática completamente diversa, conforme veremos adiante. Andando a contrapelo da construção hiperbólica do usurário paulista, que se ergue sobretudo a partir de uma imagem grotesca do enriquecimento alheio, em particular dos estrangeiros, está arquitetada uma razão política que norteia as relações comerciais de Abelardo I, cuja lucidez a respeito de si mesmo, é bom notar, ultrapassa em muito os limites ditados às personagens cômicas do gênero de Ubu. Isso se explica pelo fato de Oswald tê-lo concebido antes como protagonista de um espetáculo circense, incluindo tudo o que este implica em termos de exageros, do que como um elemento cômico dos palcos. O que para nós equivale a dizer que aí se acha a verdadeira causa do acúmulo de funções, ou seja, o fator construtivo que lhe permite ser objeto da sátira oswaldiana

⁹⁹ BÉHAR, Henri - *Étude sur le théâtre Dada et Surréaliste*. Paris. Éditions Galimard, 1969.

¹⁰⁰ LOBERT, Patrick - "Ubu roi" em *Irony and Satire in French Literature*. The University of South Carolina. French Literature Series, Vol. XIV, 1987:124-32.

à medida em que, como personagem principal, vai filtrando as críticas do autor. É o modelo circense, bebido, em última instância, nas improvisações de Piolim, que faculta a subordinação das teses de Oswald ao padrão da farsa européia moderna. Não ler *O rei da vela* nesta perspectiva significa privá-lo do que ele possui de mais inovador no plano estético: a conjugação, para efeito de sátira, dos registros socialmente codificados aos gêneros da dramaturgia convencional, tudo arquitetado com o auxílio do modelo paródico-circense.

De imediato, podemos identificar a primeira referência literária na paráfrase do mito romântico do amor vivido pelo casal Abelardo e Heloísa.¹⁰¹ Sabemos que *O rei da vela*, negando a história de paixão, gira ao redor da figura de Abelardo I, um milionário paulista que enriqueceu em pouquíssimo tempo e está comprometido com Heloísa, a filha mais velha de uma tradicional família quatrocentona. O matrimônio neste caso desqualifica o sentimento amoroso pois representa para Abelardo I a possibilidade de conquistar o último degrau da ascensão social, ao passo que para a família de Heloísa o enlace permite sobreviver às dificuldades financeiras decorrentes da forte crise na cafeicultura. Seguindo nesta linha paródica do enredo, o anunciado casamento de conveniências, entretanto, não chega a se consumar porque Abelardo I, vitimado por um golpe financeiro, decide no último ato pelo suicídio. Mesmo assim, a família quatrocentona não sai de forma alguma prejudicada já que Abelardo II, secretário de Abelardo I e autor confesso do golpe, passa a tomar conta dos negócios, herdando tanto as dívidas quanto a noiva do patrão. O credor americano de Abelardo I, eminência parda da peça, comemora aliviado o desfecho que em nada afeta os seus interesses imperialistas, dando um toque irônico ao desenlace.

Já se comentou o fato de Oswald ter concentrado em Abelardo I três atividades bastante distintas no mundo dos negócios. Como personagem central da peça, ele reúne em torno da imagem do capitalista triunfante as atuações de usurário, industrial e latifundiário. Décio de Almeida Prado acredita que a preeminência concedida à usura, uma atividade relativamente marginal dentro do mecanismo de vida moderna, surpreende e faz pensar na experiência pessoal do autor, ele mesmo, conforme mencionei acima, submetido à humilhante barganha por empréstimos.¹⁰² Bem, o aspecto revanchista que Oswald teria dado à caracterização de Abelardo I ajuda a entender a passagem do que fora um dado episódico, picante, porém quase ilustrativo no interior d' *O Homem do Povo*, para uma figuração central na peça. Mas, em si

¹⁰¹ "Assim como Jarry, com Pai Ubu e a Mãe Ubu, fez uma paródia feroz de Macbeth e de Lady Macbeth Shakespearianos, que assumem o rictus grotesco na luta pelo poder, Oswald quis mostrar, com Abelardo e Heloísa, a paródia em que, na sociedade capitalista, se transforma o decantado amor romântico." MAGALDI, Sábato - "O Teatro de Oswald de Andrade" tese de doutoramento apresentada na ECA/ FFLCH - USP. (mimeo), 1972.

¹⁰² PRADO, Décio de Almeida - " O Teatro" em *O Modernism*, Affonso Ávila (org.), Op. Cit.:139-150. Reproduzido com "Teatro no Modernismo" em *Peças, Pessoas. Personagens*. São Paulo. Companhia das Letras, 1993: 15-39.

mesmo, penso que seja insuficiente como justificativa da função estruturante a que se prende o papel principal. Mesmo na tradição farsesca o tipo avarento, a ele provavelmente correspondente, não congrega em torno de si os atributos dos outros tipos como o do falso erudito, glutão, esperto, presunçoso etc.

Vamos então aos fatos. Abelardo I acumulou riquezas por meio de três atividades distintas: 1) tomou parte da comercialização do café e passou a especular no momento em que a superprodução fez despencar os preços do produto, 2) lançou-se no caminho do capitalismo urbano dando início à fabricação de velas em escala industrial, 3) comprou fazendas arruinadas e tornou-se proprietário de uma grande extensão de áreas cultivadas. Ora, o espírito capitalista desses investimentos marca bem a distância dele em relação à velha burguesia agrária viciada nos mecanismos de dominação econômica (a valorização artificial do café), social (o baixo custo da mão-de-obra que caracterizou o campesinato) e política (o coronelismo). Ao contrário desta burguesia, que se manteve oligarquicamente no poder até a dissidência interna marcada pela Revolução de 1930, Abelardo I congrega os interesses dos investidores estrangeiros, visto que não atua sozinho, mas financiado pelos ingleses, no caso da intermediação comercial e financeira do café, e pelos americanos, no estímulo à indústria, tirando proveito próprio de uma situação que considera natural nas economias colonizadas.

É consensual entre os historiadores que a entrada do capitalismo no Brasil ocorreu primeiro no campo, com a produção de bens agrícolas e pecuários, vinculando-se ao financiamento da agroexportação de produtos primários, dentre os quais o café. Em sua interpretação da economia da República Velha, Francisco de Oliveira destaca como ponto central desta etapa do capitalismo no Brasil o fato de a burguesia agrária não ter sido capaz de controlar a circulação das mercadorias aqui produzidas para o abastecimento do mercado externo, o que teve como resultado, de um lado, a evasão de lucros para o exterior, visto que a comercialização e as transações no mercado financeiro abocanhavam a maior parcela dos rendimentos, e, de outro, a fragilidade do governo, cada vez mais dependente das divisas externas, sem falar no raquitismo do mercado interno, completamente ignorado pelas classes dirigentes.¹⁰³ Conhecemos também os vínculos entre esta poderosa oligarquia, que durante anos negou as demais atividades econômicas do país, e os projetos culturais por ela patrocinados no auge da expansão cafeeira, em 1920.¹⁰⁴ Pois bem, nosso Abelardo I nasce da revisão desses elos de união tão vincados no primeiro momento modernista. Grita aos quatro ventos a sua dependência em relação ao dinheiro estrangeiro, ciente de que nasceu para defender o *valor da nota* pela nota. Nesse sentido, contraria os interesses do grupo oligárquico,

¹⁰³ OLIVEIRA Francisco de - "A emergência do modo de produção de mercadorias: uma interpretação teórica da economia da República Velha no Brasil." Em *HGCB. Brasil Republicano*. Tomo III. 1º Vol.

¹⁰⁴ BERRIEL. Carlos Eduardo Ornellas - "Macunaíma" Dissertação de Mestrado (mimeo), Unicamp, 1985.

receoso das possíveis repercussões na demanda externa de seu produto (em virtude de uma queda nas importações), desviando recursos para a industrialização. Tem o desaforo de possuir latifúndios quando todos anunciam o fim das grandes propriedades. E vive acintosamente da especulação financeira, num país de vocação agrícola que facilitou a substituição do sistema colonial pela "ditadura da *city*" e perpetuou o poder das metrópoles em detrimento da formação de capital interno. Do ponto de vista histórico, portanto, Abelardo I integra aquela burguesia avançada, em fase de afirmação, que se vende com facilidade à mentalidade estrangeira, inovando, durante o período de entre-guerras, os esquemas tradicionais de auto preservação de classe.

Dito isto, não se deve perder de vista, contudo, que este burguês de mentalidade modernizadora é uma personagem de cunho fundamentalmente farsesco, cuja motivação pulula no submundo dos negócios através dos quais viabiliza uma sensacional escalada, contando, de um lado, com a extorsão dos clientes e, de outro, com a compra oportunista da noiva. Ora, diante dos magnatas do café, e não dos trabalhadores remediados ou dos pequenos empresários, é ainda como novo rico que Abelardo I justifica esta face zombeteira. Contrastando com a burguesia conservadora e reacionária, Oswald fez com que um fabuloso senso de oportunidade fosse o grande trunfo de seu protagonista. É com naturalidade descarada que Abelardo I explica à noiva Heloísa de que maneira multiplicou os ganhos financeiros graças à prática dos favorecimentos, como que contrapondo a particularidade deste "método" aos protecionismos desfrutados durante muito tempo pela oligarquia cafeeira, da qual *ela ainda é a flor mais decente*. O acesso aos segredos governamentais permitiu que jogasse pesado em cima da quebradeira geral e, à sombra do governo, lucrasse feito parasita instalado no corpo gangrenado da sociedade.

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 trai 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 de 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 de outro! Mas, há o trabalho construtivo, a indústria... Calculei ante a regressão parcial, a volta à vela... sob o signo do capital americano.*

Heloisa: - *Ficaste o Rei da Vela!*
Abelardo I: - *Com muita honra! (...)*

Embora seja repentino, coisa de cinco anos a contar pelo intervalo que vai da ação dramática, situada em 1933, ao primeiro empréstimo que Abelardo I garante ter concedido ao Sr. Pitanga no ano de 1929, tamanho estrondo financeiro tem um pé no passado, ou seja, fincou raízes no arrivismo dos especuladores nascidos com a República Velha que, na passagem do século, formaram a emergente burguesia urbana do Rio de Janeiro. Na trilha desses endinheirados cariocas, o paulista Abelardo I lança mão dos conhecimentos pessoais para extrair privilégios econômicos sem fazer muito esforço. Explora com indiferença o pânico dos cafeicultores, o desespero dos desempregados, as causas da população grevista e a fé dos religiosos. Acumula riquezas em todas as frentes depois de ter conquistado uma providente aproximação com o poder decisório, do qual, historicamente, a tradicional fortuna paulista, em acirrada disputa com o tenentismo, muito pelo contrário, estava aos poucos sendo afastada e perdendo a grande autonomia decisória de que até então desfrutara, evidentemente, por conta da política centralizadora do governo Vargas.¹⁰⁵ Observe-se por conseguinte que o protagonista oswaldiano, como antípoda dos afortunados em queda, acaba insinuando, em virtude dos próprios meios que acha de arreganhar a ruína destes, um desdobramento da rebelião tenentista, pelo menos naquilo que ela em certo momento configurou na política em termos de rompimento com a oligarquia paulista. Tanto que a força revolucionária dos militares amotinados é invocada explicitamente no último ato da peça, quando Abelardo I, à beira da morte, num delírio agonizante de vingança contra a burguesia que o desbaratou, cita a fábula do cão Jujuba para profetizar uma revolução social, a ser desencadeada no Brasil por todos aqueles que permanecem irmanados na miséria, embora já tenham pretendido dela escapar, como terá sido o seu caso. Se, continuando neste raciocínio, entendermos o enriquecimento repentino de Abelardo I a partir dos contrastes que a sua imagem de biltre deixa transparecer, seja no modo com que se favorece da quase desapropriação dos antigos latifúndios, seja no exercício da função de lacaio do capital estrangeiro, através da qual se orgulha de ter chegado à posição de Rei da Vela, seremos levados a encontrar também nessa última retratação do oportunismo, por via da qual Abelardo I se torna em breves momentos um egresso do capitalismo, um fundo de ironia oswaldiana acerca do adesismo da burguesia avançada. Ao meu ver, o sarcasmo maior está na conformação alucinatória dessa ameaça bolchevista propalada por Abelardo I que atinge por sua raiz onírica o pavor mais profundo da luta de

¹⁰⁵ Um ótimo exemplo disto está na criação, em novembro de 1931, do Departamento Nacional do Café que passou a ditar a política cafeeira do país desvinculando-a dos paulistas. Ver CARONE, Edgar - *A República Nova*. São Paulo, Difel, 1976. Sobre as disputas com o tenentismo no estado de São Paulo encontramos valiosos detalhes em BORGES, Vavy Pacheco - *Tenentismo e Revolução Brasileira*, Brasiliense, 1992.

classes. Associadas a um estado de obnubilação da consciência, as suas palavras de simpatia pela causa revolucionária dos soldados arrancam das trevas a imensa fantasmagoria burguesa, que aliás fica como única herança na memória da barricada de homônimos que compõem a concorrência capitalista. De natureza idêntica é o medo da miséria, o pânico da derrocada financeira, que Heloísa lhe confessa no diálogo acima, apontando nele um elemento de catalização desse movimento dinâmico de translação das posições burguesas durante a década de 1930.

Logo, devemos avaliar com atenção o fato desta ridicularização oswaldiana do triunfo burguês conter duplo balisamento, fíncada que está, como se percebe, tanto no dado histórico quanto no estético. No histórico, uma vez que a caricatura de Abelardo I esbarra numa prática existente na própria realidade política do país. O burguês exagerado da farsa de Jarry, seu modelo imediato, encontra correspondência factual entre nós nos inúmeros casos de enriquecimento ilícito, nas dezenas de negociatas, nos subornos e crimes frequentemente associados ao poder central. De maneira que o que nascera como deformação estética aqui prospera impunemente no plano da realidade, obrigando o rearranjo da matéria literária. E no estético, já que a consistência da personagem está no fato de Abelardo I, enquanto protagonista circense, ser capaz de transportar as chaves do texto. A *chave de yale*, como ele explicita, simboliza para o capitalista o que a abertura paródica representa para a farsa nesta versão oswaldiana das réplicas circenses. É no uso paródico das convenções estéticas que se estabelece uma correlação entre as características funcionais da personagem principal e o gênero popular modulador do texto. Ou melhor, a paródia favorece o trânsito para um padrão moderno de aproveitamento da realidade codificada - o teatro, o circo, a literatura, o cinema - o qual por sua vez empurra Abelardo I para a condição de porta-voz central da revisão instaurada pelo autor, que paradoxalmente precisa mantê-lo como suporte didático a fim de garantir a recepção correta dos espectadores. A aparente contradição criada entre a abertura de uma clave paródica, que define um grau de ruptura para a peça, e o escoramento numa função de comentarista atribuída ao personagem principal decorre do impasse em que se encontra a sátira de Oswald, cujo ponto de vista está ao mesmo tempo nas opiniões autorizadas do protagonista e nas expressões dos demais. A rigor, a veiculação de idéias disseminada ao longo do texto através dos comentários do *raisonneur* não é um privilégio do protagonista. A explicitação das mensagens satíricas, embora se coadune com a própria hilariedade da farsa circense, manifesta-se na voz de quase todos os personagens que contracenam com Abelardo I.

Examinando mais de perto, observa-se que a faceta *nouveau riche* de Abelardo I surge do comportamento vulgar que ele ostenta posando de conquistador barato ao tentar corromper a secretária, seduzir a sogra ou mesmo a irmã do sogro. É perceptível igualmente no mau gosto e no apreço pelas peças de arte falsificadas que nele detectam tão bem o consumo *Kitsch*, como

o quadro de Gioconda pendurado na parede de seu escritório. O consumo conspícuo adquire proporções exacerbadas no caso da compra de uma ilha no litoral do Rio de Janeiro, onde, durante o segundo ato, esbanjando riqueza aos olhos dos familiares de Heloísa, ele planeja celebrar o futuro casamento com ela, oportunidade que terá de exhibir-se em grande estilo também diante da nata da aristocracia nacional. Não fossem todos os mencionados milionários - os ditos *pilares da sociedade* constantes da lista de convidados da noiva - falsos titulares, devotos hipócritas, filantropos fingidos e moralistas sem convicção, talvez a ignorância, o mau gosto e o comportamento deselegante de Abelardo I repercutissem de outra maneira no quadro de degenerescência capitalista que Oswald procura montar. Do jeito em que está, porém, o traço de novorriquismo burguês pouco difere, em sua forma decaída, das dissimulações e perversidades atribuídas à ociosidade dos bem vestidos, com os quais Abelardo I compartilha o mesmo *todo ameaçado - o mundo capitalista*. Por isso, apesar de provir de uma alta linhagem, em que não se exclui a formação nas escolas suíças, Heloísa aceita suas explicações sobre *o naco de beleza* contido na Gioconda, sentindo-se cativada pelo misto de herói e vilão que a figura de milionário inescrupuloso encarna. Pior, depois de admitir que não conseguiria mais viver sob a terrível ameaça de pobreza, ela acaba se confessando atraída pelo modo com que o pretendente enriqueceu enquanto o resto literalmente despencava.

- Heloísa:* - *Em troca da minha liberdade chegamos ao casamento... Que você no começo dizia ser a mais imoral das instituições humanas.*
- Abelardo I:* - *E a mais útil à nossa classe ... A que defende a herança...*
- Heloísa:* - *Enfim... aqui estou... negociada. Como uma mercadoria valiosa... Não nego, o meu ser mal educado nos pensionatos milionários da Suíça, nos salões atapetados de São Paulo... vivendo entre ressacas e preguiças, aventuras... não pôde suportar por mais de dois anos a ronda da miséria... (silêncio.) E a admiração que você provocou em mim, com o seu ar calculado e frio e a sua espantosa vitória no meio da derrocada geral... O reconhecimento que tive do cinismo e da sua indiferença diante dos sofrimentos humanos...*
- Abelardo I:* - *Conheço uma só coisa, a realidade. E por isso subjugo você que é sonho puro...*

De início, precisamos esclarecer que Heloísa irrompe no escritório de Abelardo I trajando roupas masculinas, decidida a tratar de negócios, já que na condição de noiva vendida, ou melhor, salva da comercialização do sexo nos salões refinados de São Paulo, é ela quem advoga os interesses da família. Pragmática, Heloísa de cara estabelece os termos do diálogo, distinguindo-se do *bando de desesperados* que aguardam vociferando na ante-sala a mão

providente do usurário. Os sinais de emancipação feminina são visíveis, em especial, no gesto desinibido com que ela acende o cigarro e na familiaridade com que se refere às leituras de Freud. Ao dar-lhe feições de mulher emancipada, Oswald quis na verdade preparar o ambiente para a conversa decisiva, do ponto de vista da trama, que tem lugar ao final do primeiro ato, entre Heloísa, porta-voz da velha oligarquia, e seu futuro marido, burguês absolutamente sem tradição. Estando o casal a sós, o diálogo reservado, que praticamente encerra a etapa de apresentação dos protagonistas, expressa com todas as letras as diferenças enraizadas em ambas as partes desta aliança circunstancial.

Desde que Heloísa corporifica a impossibilidade de sua classe reviver a Idade de Ouro, o que seria em termos brasileiros o mito da hegemonia agrária, ela atua como a imagem de um mundo irreal, dado pela fantasia e pelo sonho, que se alimenta do imaginário romântico, em contraposição ao mundo verdadeiro, e nesta medida realista, que comparece no senso de utilidade de Abelardo I, conduzido com toda naturalidade, pela razão capitalista, ao casamento de conveniências, embora na perspectiva dela, o lado pragmático da união também exista e se materialize nos investimentos que darão um fim à miséria do lar, em troca do título aristocrático. Com isso, é a fantasia romântica, conforme esquematiza Oswald, o que compensa em Heloísa a sensação de "mercadoria vendida", trazendo de volta os meios com os quais a jovem arruinada poderá irrigar as aventuras e indolências da vida ociosa. É tal processo de evasão sentimental, engendrado por uma atitude romântica de classe, que se subjeta aos encantos e ao cinismo de Abelardo I, enquanto aquela faceta pragmática imprime sinais de resistência, em nome de uma dignidade hereditária que recusa o enriquecimento repentino e as soluções mágicas, insistindo portanto em questionar o trabalho do usurário. As duas facetas complementares da noiva, marcando nas reticências bem como nas sutilezas irônicas um apego nostálgico aos privilégios perdidos e na inclinação romântica um gosto pelas soluções escapatórias, respondem pela transfiguração do que seriam os graves defeitos de caráter do novo rico desavergonhado em qualidades heróicas do vitorioso capitalista. Quer dizer, a atuação ambivalente de Heloísa face ao matrimônio recobre de críticas a escalada de Abelardo I, mas se destina, na mesma proporção, a desmascarar os meios de preservação do segmento sócio-econômico ao qual ela pertence. Tal acomodação de interesses concorre para que ela, por um lado, sirva de cúmplice dos projetos do noivo, daí a manipulação que sofre por aceitar as regras do jogo pelo qual é levada a desposar um burguês sem estirpe, e, por outro, atue como sua oponente, embora não chegue a formalizar qualquer tipo de antagonismo, tendo os olhos e ouvidos ligados no que *dizem* por aí sobre ele. Até porque Heloísa demonstra um certo poder de persuasão sobre o pretendente quando declara tê-lo convencido a casar no religioso, fazendo cumprir, para todos os efeitos, uma norma da tradicional família do Sr. Belarmino. Logo, podemos identificar em Heloísa mais um dos objetos da sátira oswaldiana, levando em

conta que ali se deposita uma consciência de classe que aflora mais claramente quando, apropriando-se das palavras do pai, ela lança ao credor americano a questão essencial da peça : - *Diga uma coisa, Jones, por que é que o Brasil não paga as dívidas com o café que está queimando?* Em outras palavras, no jogo de forças capitalistas que a peça lança em perspectiva, a voz por intermédio da qual se dramatiza o ponto de vista do colapso aristocrático reproduz o funcionamento bifocal da ridicularização do protagonista. Da mesma forma que a caracterização do usurário rebate na censura ao aburguesamento da pequena classe média, ela converge para a zombaria em relação aos quatrocentões, com o acréscimo de que a estes é dado falar em cena, transformados que foram em veículo da ironia oswaldiana à burguesia ascendente.

Num certo sentido, isto explica que o comportamento tão apreciado por Heloísa em Abelardo I renove alguns dos atributos estéticos do dândi na sua versão rebaixada que João do Rio divulgou através de um contraponto à da figura arquetípica do Barão Belfort, anteriormente analisada.¹⁰⁶ Conforme ficou dito, o dândi brasileiro corporificado no Barão André Belfort é um aristocrata ocioso, vivendo de rendas familiares, que desfila cheio de exotismos entre a sociedade mundana do começo de século. Na contramão deste espírito exclusivista, porém, encontram-se uma série de falsificações do modelo que o Barão exhibe. São as figuras do momento, vindas não se sabe de onde, que inundam a cidade com títulos comprados e uma beleza produzida à base de imitações, cópias diretas das revistas francesas. São os aproveitadores, moços preguiçosos que na opinião do nobre sofisticado depreciam a sua honrada linhagem. O protagonista do romance folhetinesco de João do Rio, *A Profissão de Jacques Pedreira*, é um desses rapazes da geração moderna, cuja pretensão profissional se limita a conseguir favores e informações de onde consegue retirar o sustento, ora negociando uma carta de apresentação ao ministro, ora passando dados importantes sobre alguma concorrência pública. Jacques nutre verdadeira repugnância pelo trabalho rotineiro ao qual substitui sem pestanejar pelos passeios elegantes na Avenida, as festas nos salões, ou os esportes perigosos. A aparência bem cuidada e o estilo de vida que a personagem de João do Rio cultiva criam em Jacques a imagem vulgarizada do original europeu, configurando um padrão de simulacro que se propõe a identificar criticamente o francesismo excessivo da burguesia carioca. Só para situar melhor este paralelo, a indiferença e a frieza que aos olhos de Heloísa aparecem como atrativos em Abelardo I encontram similaridades no distanciamento e no sangue frio que a personagem Jacques Pedreira manifesta durante o envolvimento amoroso com uma jovem donzela a quem ele simplesmente esbofeteia dentro do carro. Ademais, ambos os protagonistas possuem o cinismo e a desfaçatez que acompanham o dinheiro quando este

¹⁰⁶ Levin. Orna Messer - *Notícias do dândi*, dissertação de mestrado, IEL, Unicamp, 1989.

não chega como consequência do trabalho, mas vem por via dos favorecimentos e das transações duvidosas.

Ora, o dandismo, representando uma opção pela ociosidade filosófica, foi uma expressão da revolta intelectual contra os oportunismos e apadrinhamentos que regeram a formação de grandes fortunas na primeira República. Voltando-se contra as negociatas, a cavação e as relações de favor, o dândi levantou uma voz de denúncia ao parasitismo do sistema capitalista no Brasil, simulando um desprezo pelo dinheiro¹⁰⁷. Em lugar deste, que prende o homem aos problemas de ordem comum, ele prega a liberdade absoluta da fantasia e cria uma sociedade meritocrática, cujas regras de prestígio não se encontram na fortuna, critério generalizado de reconhecimento social, mas nos títulos e brasões autênticos, valorizados segundo uma antropomínia exclusivista. Desse modo, o dândi preza a atividade improdutiva, como é a *flânerie*, por exemplo, e faz da inutilidade uma forma aristocrática de viver. Ocorre, contudo, que o emblema do dandismo no Brasil caiu na contradição do modo de produção capitalista, uma vez que, para efetuar sua crítica, o porta-voz do autor acabou por revelar a fissura do modelo original nascido no interior da aristocracia, evidentemente desligada do trabalho graças ao patrimônio familiar. Aqui, pelo contrário, o dandismo tem origem na profissionalização do intelectual que passa a vender sua produção ao mercado, seja vinculando-se ao público consumidor através das redações dos jornais, seja encontrando trabalho nas instituições públicas. Por isso, o desmascaramento do uso vulgarizado desse projeto intelectual que o dandismo brasileiro contém como característica satírica, reflete a consciência do trabalho remunerado a perseguir seus simulacros nos estetas dos salões cariocas, a propósito de um Jaques Pedreira, que com muito custo consegue se imaginar trabalhando num escritório de advocacia.

Se, pensando nestes termos, levarmos em conta a natureza satírica do rebaixamento que a figura do burguês sofre nas mãos de Oswald, reconheceremos um movimento contrapontístico similar na própria concepção estrutural de sua farsa, conforme permitem inferir as personagens que contracenam com o banqueiro. Na ordem de aparição, Abelardo II, funcionário no escritório de usura, é o primeiro a dialogar com Abelardo I, ao lado do pobre cliente Sr. Pitanga, fazendo a vez de capanga, espécie de braço direito do patrão, pau para toda obra, a ponto de servir-lhe de cúmplice e até mesmo de confidente. Executor das decisões de Abelardo I, ele põe em prática as ordens de despejo, assiste à choradeira dos clientes hipotecados, controla a abertura da jaula na sala de espera e organiza os arquivos do escritório. A

¹⁰⁷ Baudelaire, ao se referir a um novo tipo de aristocracia fundamentado no dandismo, aborda a desvinculação existente entre este tipo de luxo criado pela estética e o dinheiro: *L'homme élevé dans le luxe n'aspire pas à l'argent comme à une chose essentielle... Il abandonne cette grossière passion aux mortels vulgaires (...) les facultés les plus précieuses, les plus indestructibles, et sur les dons célestes que le travail et l'argent ne peuvent conférer*. BAUDELAIRE, Charles - "Le peintre de la vie moderne" em *Écrits sur L'art*. Paris, Éditions Gallimard et Librairie Générale Française, Tome II, 1971:133-194.

proximidade com o dono deixa que ele conheça os negócios *por dentro* e raciocine como o patrão, respondendo quando solicitado e silenciando na hora certa. Abelardo II atende às ordens superiores e poderíamos dizer que atua "discretamente", como cabe a todo secretário, mordomo, enfim, auxiliar de posição secundária, cuja tarefa é iluminar a personagem principal deixando-a ganhar vulto. Acontece que Abelardo II tem vida própria. Conhece a sua função dramática, qual seja, ajudar a realizar a *espinafração* de classe, com que de fato contribui. Em primeiro lugar, dando as deixas para Abelardo I e, em segundo lugar, firmando divergências ideológicas quanto às iniciativas capitalistas do patrão. Longe da passividade que poderia resultar das intimidações do usurário, ele emite opiniões sobre os clientes, sobre Heloísa e sobre as estratégias do clero, demonstrando possuir pensamentos organizados e independentes. Isso fica demasiado evidente quando, depois de proclamar-se *o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro*, Abelardo II, em resposta ao questionamento do patrão, afirma:

Abelardo I: - *E o que você quer?*

Abelardo II: - *Sucedê-lo nessa mesa.*

Abelardo I: - *Pelo que vejo o socialismo nos países atrasados começa logo assim...
Entrando num acordo com a propriedade ...*

Abelardo II: - *De fato... Estamos num país semicolonial*

Abelardo I: - *Onde a gente pode ter idéias, mas não é de ferro.*

Abelardo II: - *Sim, Sem quebrar a tradição*

Atravessado pela ironia do usurário, este diálogo insinua uma instabilidade nas convicções de Abelardo II que, enquanto socialista, se deixa perceber como um desdobramento do patrão e por isso menos revolucionário, do que de fato lacaio das posições burguesas, mostrando-se disposto a substituí-lo no empreendimento capitalista.¹⁰⁸ Lida nesse viés, a conversa entre ambos aponta para uma inconstância que deverá ser confirmada tanto no plano ideológico - o socialista passa ao lugar do capitalista, o qual por sua vez finge acreditar na revolução comunista, imediatamente depois de ter colaborado com os fascistas -, quanto no plano formal, pois a declaração de intenções por parte do secretário não se presta a hierarquizar os conflitos da peça, de modo que eles retem pairando no ar, quase imperceptíveis, até o momento do desfecho, quando, no terceiro ato, ficamos sabendo do golpe praticado por Abelardo II. Em certo sentido, então, a volubilidade de opiniões que pretende definir um modo de ser burguês por excelência acaba repercutindo objetivamente na estruturação das situações dramáticas

¹⁰⁸ PRADO, Décio de Almeida - "O rei da vela" em *Exercício Finto*, São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, 1987.

Considerando a hipótese de que Oswald tenha intencionalmente apenas demarcado algumas possíveis oposições a Abelardo I por meio das quais os pontos de tensão ficariam em estado de latência, podemos concordar, para efeito de argumentação, que já no primeiro ato nos encontramos diante de duas personagens distintas. Pela caracterização física, pelos traços psicológicos e pelas idéias que sustentam, Abelardo I e Abelardo II são seres individualizados, mesmo que tais diferenças impliquem no fortalecimento do primeiro em detrimento do segundo, não raro encarregado de fazer eco às opiniões do patrão, o que, diga-se de passagem, faz parte da ambivalência em jogo, conforme acredito já ter demonstrado também em relação a Heloísa.

Enquanto Abelardo I se mostra insensível perante as agruras dos clientes, Abelardo II sente na pele o custo do dinheiro (*só se pode prosperar à custa de muita desgraça. Mas de muita mesmo...*). Um sabe defender o *sagrado direito de emprestar* à taxa que bem quiser, ao passo que o outro, atento aos direitos trabalhistas, sabe calcular o verdadeiro significado das novas leis sociais (... *Descanse. Eu entendo de socialismo. Olhe. A lei de férias só deu um resultado. Não há mais salário de semana ou de mês. É por dia de trabalho, ou por contrato. Somando bem, os domingos, feriados e dias de doença eram mais que as férias de hoje*). O banqueiro se irrita, xinga e bate o telefone quando contrariado; não cede nem faz acordos que não lhe convenham financeiramente, sendo na maioria das vezes autoritário e prepotente. Sua inteligência está canalizada para a captação de dinheiro, coisa que realiza com eficiência, perspicácia e lucidez, orientado pela coerência dos lucros capitalistas (*Sou eu que vou buscá-los para assinar papagaios?*). Em contrapartida, Abelardo II encarna o típico funcionário determinado e eficiente, que usa da violência contra os inadimplentes, mas sabe responder com gentileza aos visitantes. Trata o patrão sempre com respeito, embora ironize sua atividade *filantrópica*. Não recua diante das perguntas do patrão: assume sentimentos humanitários e expõe com honestidade os ideais socialistas que diz seguir.

Ora, é possível analisar a questão da seguinte maneira: a ação de Abelardo II gira ao redor de Abelardo I como mera projeção de suas idéias e sentimentos, tendo por missão iluminar a pessoa do burguês, sem com isso representar qualquer ameaça efetivamente caracterizada, reproduzindo então uma forma do sistema capitalista se perpetuar.¹⁰⁹ Ou podemos considerar a falta de aprofundamento dos conflitos, na maioria das vezes apenas aludidos, uma decorrência do próprio gênero farsesco no qual a peça se inscreve. Sendo assim, Abelardo II resulta ser uma criatura autônoma, embuída de motivações pessoais, embora não nos seja dado conhecê-las melhor, que testemunha as ações do usurário e tem poderes para interceder nos acontecimentos, ora a favor, ora contra ele. Neste caso, os antagonismos estão lá para quem

¹⁰⁹ "Alberto D'Aversa e *O rei da vela*", em *Dionysos*, n° 26, 1982: 155-63.

quiser ver. Apontá-los sem necessariamente torná-los ativos é, portanto, uma das características da dramaturgia oswaldiana que caminha na direção da fragmentação da estrutura dramática convencional, associando um universo ideológico internamente fraturado à desintegração do capitalismo. A atestar tal hipótese temos, por exemplo, as diferenças na visão do processo político do governo Vargas apresentadas em primeiro lugar pelo cliente (*E a Revolução de 30... Foi um mau sucesso que complicou tudo...*), em seguida por Abelardo I (*Pro pau com esse bandido. Lei contra a usura! Miseráveis! bolchevistas! Por isso é que o país se arruína.*) e complementado por Abelardo II, que está a par das reivindicações operárias encampadas pelo populismo de Getúlio.

Penso que tal procedimento salta à vista no segundo ato da peça, onde Oswald procurou distinguir o protagonista da velha burguesia cafeeira à proporção em que ia mapeando os desdobramentos políticos do capitalismo, especialmente o discurso fascista, glosado no interior de um vasto painel da sociedade brasileira. Ali, enquanto o espertíssimo usurário flerta com a família na tentativa de firmar o compromisso matrimonial encomendado, os familiares da noiva recorrem à sua “generosa” boa-vontade solicitando suas assinaturas e pedindo reforços bancários, como que a retomar por ângulos variados a premência daquela aliança. Contudo, a despeito de estar realmente de *tanga*, o tronco apodrecido não se dobra com facilidade aos agrados de Abelardo I. A começar por D. Poloca, tia de Heloísa por parte de pai, cujo lema é a tradição e a família, na mais legítima acepção imperial do conceito, a saber, limitada a um círculo restrito de titulares, inacessível aos milionários de última hora. É como intruso que D. Poloca se dirige a Abelardo I quando está em público, glosando uma atitude de nobre intransigente. Desgostosa com a degeneração de sua gente, apesar de admitir que a família esteja sendo salva há algum tempo por *alianças menores*, D. Poloca resiste o quanto pode às *relações fáceis e equívocas da sociedade moderna*. Mas tamanha intransigência não correspondendo à condição de miséria da família se presta bem para acentuar o sarcasmo do autor. Em especial porque Abelardo I, o protótipo da invasão plebéia no arraial da nobreza, desbaratina a frágil armadura da quixotesca baronesa só com a maneira direta e pragmática de conceber as situações.

Abelardo I: - *Me diga uma coisa, D. Poloca, se não fosse esse avacalhamento, permitame a expressão ... É de Flaubert!*

D. Poloca: - *Diga decadência. Soa melhor!*

Abelardo I: - *Bem! se não fosse essa decadência. É realmente, é mais suave. Como é que vocês, permita a expressão, comiam*

D. Poloca: - *Seu Abelardo, a gente não vive só de comida!*

Abelardo I: - Está aí um ponto em que eu discordo profundamente de Vossa Majestade! Não podemos mais nos entender. A senhora vive de aragens... Eu de bifés.

Outra vez, é o traço de vulgaridade que se contrapõe à fantasiosa sobrevivente de um mundo imperial sabidamente em ruínas. O jeito reles de colocar as coisas, acrescido do comportamento grosseiro e do inegável toque de humor negro, recorta a cena reativando um mecanismo de desmascaramento constante por intermédio do qual depreendemos essa maneira meio tosca, meio equívoca de Oswald desmontar as situações dramáticas. A colocação de Abelardo I nada mais faz do que eliminar o conteúdo espiritual que ainda poderia residir na fala de D. Poloca como substrato de um universo arruinado, de uma burguesia ultrapassada. Ele traz o problema para a objetividade dos fatos. Trata-se de saber, afinal, quem paga a conta. Como bom elemento farsesco, o protagonista oswaldiano se deixa identificar sobretudo pelos traços físicos. Nele o raciocínio ágil e ordinário derruba os esquemas mentais mais fantasistas, estufados pela ilusão romântica, mostrando-se com cara, mãos e barriga. Conduzindo os argumentos para a materialidade do corpo Abelardo I desmancha mais este potencial foco de tensão dramática localizado na resistência da tia de Heloísa. Além disso, faz com que a mais dura peça do baralho familiar acabe se rendendo, ao fim do segundo ato, às suas insistentes adulações, tentada pelos prazeres da cama e da mesa. Tudo porque, apresentadas as discordâncias, Oswald tratou de diluir as recusas de D. Poloca (o nome é um jogo com as conhecidas imigrantes polonesas prostituídas no Brasil por falsos agentes matrimoniais), situando-a no meio de uma série de sinais de degenerescência moral da família. De maneira que, ao lado dos vícios, taras, desvios sexuais etc, ela apareça como uma falsa virgem recalçada, que se liga aos emblemas da tradição por um problema de insatisfação sexual. E este em nada difere, por exemplo, da fome física que Abelardo I nutre por tudo.

É em particular durante o segundo ato que Oswald recorre a uma série de contravenções de ordem moral, provavelmente influenciado pela voga freudiana ligada a um certo anticlericalismo de esquerda, com o propósito de fixar o correlato entre a crise do sistema capitalista e a decadência dos códigos sociais. A relação entre o sexo e o dinheiro vem à tona numa pluralidade de formas nada ortodoxas tais como o lesbianismo, o homossexualismo, a bissexualidade e a assexualidade, todas convocadas para substituir o espaço dado pela comédia de costumes à relações triangulares de adultério, tidas até então como a única válvula de escape para o casamento convencional. De apreensão imediata, esses dados que supõem uma preferência sexual nem sempre concretizada são encontrados nos nomes dos familiares de Heloísa, como é o caso do irmão, Totó Fruta do Conde, e da irmã, João (Joana) dos Divãs, os

dois, cumpre dizer, restritos às fronteiras deste ato. Observe-se, contudo, que os sinais da acentuada libertinagem piscam repetidamente em todas as cenas, feito vagalumes na noite escura, iluminando até com certo exagero traços caricatos de um mundo interior, na maioria das vezes reprimido, que aqui surgem antes como prodigiosas fantasias do que como ações efetivas, estas sim pautadas pela sobrevivência, cuja necessidade, em contrapartida, leva à prostituição ou ao casamento de interesses. A expressão das ditas anomalias de comportamento sexual acontece sobretudo em tom de chiste, um pouco como troça preconceituosa, garantindo ao espectador o alívio da solução cômica. Assim, a manifestação das substâncias oníricas, que a dramaturgia de Strindberg ou mesmo de Wedekind pode ter sugerido a Oswald, ganha invariavelmente a forma de chalaça, onde se reconhece o gosto pela irreverência da puberdade misturado ao anedotário comum no universo masculino que Oswald recupera como conteúdo introjetado. Certamente, estamos lidando com mais uma variedade das sucatas que se acumulam no texto, às vezes como trocadilhos, frases-feitas, chavões, outras vezes como símbolos eróticos.¹¹⁰ Todavia, é enquanto expediente formal que a pilhéria traduz melhor a implosão destes padrões desgastados pelo uso. Principalmente no segundo ato, quando o amontoado de ditos graciosos acaba gerando uma perda de intensidade nas tensões vividas por cada personagem em separado (até porque Oswald não se interessa pela psicologia individual) e uma sensível diminuição no contato conflituoso que frente a frente poderiam desencadear como complicação do próprio enredo. A alusão às camadas obscuras da sexualidade, por exemplo, termina numa fórmula insólita de manipular as situações cênicas sem gerar qualquer consequência posterior.

Por outro lado, usado como fator de desqualificação dos membros da família quatrocentona, o procedimento alusivo se mostra extremamente valioso na elaboração de uma atmosfera meio histórica, meio imaginosa, que prepara sorratamente o anticlímax final. Colocando de outra maneira, por intermédio de facécias, argumentos pueris e jogos de frivolidade, Oswald logra concentrar no plano da linguagem os virtuais problemas de seu protagonista. Não havendo enfrentamento efetivo, os conflitos sofrem um significativo desmanche no âmbito das ações, de maneira que, convertidos em meros incidentes, constituem fator de dissolução dos possíveis antagonismos. Assim, a decomposição estrutural da intriga, circunscrita pela prospecção profana ao nível da linguagem sugestiva, ligada decerto ao imaginário, viabilizando uma correspondência com a perversão dos costumes, tem sua contrapartida no terceiro ato, quando, supostamente vinda do nada, explode de repente a

¹¹⁰ Para Mário Chamie, a sucata é a mediação objetiva com que Oswald fez sua incursão demolidora da sociedade burguesa, sob o influxo de um pan-sexualismo, porque na sucata do consumo "a inconsciência conscientizada se extroverte e se nega." Cf. *A Linguagem Virtual*, São Paulo, Edições Quiron/ Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

iniciativa do roubo por parte de Abelardo II. Tanto isto é verdade que a reação lacrimante de Heloísa, indicada nas rubricas e no tom de suas falas durante este último ato, num apelo paródico às soluções melodramáticas, funciona como prolongamento daquela irracionalidade evasiva que vimos tentando detectar como processo característico de uma atitude de classe.¹¹¹ Basta lembrar que Oscar Wilde em sua visão farsesca da sociedade vitoriana, concretizada em *The Importance of Being Earnest* (1895), recompôs o arcabouço da comédia de costumes promovendo uma interessante ondulação de tonalidades, em que as modulações das personagens se alternam conforme se manifestem na forma concisa dos epigramas ou no derramamento do melodrama.

O interessante é que, se do ponto de vista formal, Wilde oferece um parâmetro de mudança em relação às vitoriosas fórmulas preconizadas por Scribe e Sardou, as quais soube conduzir habilmente ao encontro de seus propósitos satíricos, do ponto de vista moral o dramaturgo inglês continua vinculado aos modelos do século XIX, merecendo por isso os ataques de Oswald que o relacionou, através da repetição paródica, à duvidosa moral da família bandeirante. Então, quando dialoga com a sogra, D. Cesarina, cuja máscara de matriarca se presta a valorizar o amor sacramentado pela união matrimonial, Abelardo I não passa de um sujeito infame, sem-vergonha, que se considera liberal no amor e, por isso, depois de flertar com ela, desacredita os sentimentos do casamento burguês, imitando uma cena convencional de ciúmes para explicar seu apoio desabusado aos *brinquedos brutos* da futura esposa, em festa nos braços do credor americano.

Bem, na verdade, esta conversa persegue o diapasão de Totó, que por andar de *asa partida*, permeia de lamúrias a situação familiar com que Abelardo I se defronta durante todo este ato. O fracasso amoroso de Totó comove o cobiçado coração de D. Cesarina, cujo afetamento no trato com o filho infantilizado pelo excesso de mimos, a quem se dirige sempre no diminutivo, como que complementa, por contraste, o jeito reticencioso dela agir diante do genro acafajestado. Ora, é nesse vai-e-vem de máscaras cambiáveis, afinadas por intermédio de variações sutis de dicção, sempre sob um tónus empostado e antinatural, que a peça de Oswald consegue ser original em seu estilhaçamento das convenções sociais. Em parte, porque na regência dessa dinâmica de conjunto está a citação paródica, pela qual a arte produzida com base no consenso moral da burguesia vai sofrendo um processo constante de desmecanização.

D. Cesarina: - Ah! Coitado. Depois que ele brigou com o Godofredo está outro...
Magro. Enfastiado...

¹¹¹ BROOKS, Peter - *The Melodramatic Imagination*, New York. Columbia University Press. 1985.

Abelardo I: - *Compreendo. Essas rupturas são dolorosas.. (tomando o leque sobre a mesa.) Mas que lindo leque...*

D. Cesarina: -*(Silêncio. Retoma o leque. Cena muda.) - Me dê o leque que guarda como um cofre as suas palavras ardentes... do baile...*

Abelardo I: - *Que guarda a mais terrível e secreta das confissões ...*

D.Cesarina: - *Me diga uma coisa, Seu Abelardo, o senhor não tem ciúmes?*

Abelardo: - *(Surpreso.) - Ora essa!*

(...)

D. Cesarina: - *(Levantando-se) Pois se o senhor não tem vergonha, Seu Abelardo, eu tenho! Olhe este leque! Este leque ainda é capaz de fazer muito estrago! (Deixa a rede)*

Abelardo I: - *Compreendo! É o leque de Lady Winderemere!*

D. Cesarina: - *Seu Abelardo não me olhe assim! Eu sou ligada pelo mais doce dos sacramentos ao mais digno dos esposos. Não! Nunca! A vida de uma esposa tem que ser uma renúncia, um sacrifício, uma purificação! Por mais dolorosa...*

Note-se que o trecho aqui reproduzido quer desfuncionalizar o motivo do leque, central para o desvendamento do adultério num tipo de peça como *O leque de Lady Winderemere* (1892). A transcontextualização paródica desnuda os alicerces construtivos da comédia vitoriana já que remete a uma segunda intenção satírica, marcando na sobreposição irônica sua distância crítica em relação ao texto de fundo.¹¹² Ora vejamos. O leque, usado por Wilde como símbolo da relação extraconjugal, se esvazia da conotação transgressiva para funcionar tão somente como depositário dos engenhosos estratagemas produzidos pela interpretação imaginosa de D. Cesarina, que se confessa seduzida pelas palavras do genro, mas finge descrer de seus galanteios, acusando-o de mentiroso e em seguida ameaçando desmascará-lo. Evitando a transgressão, que não é levada a termo, Oswald implode o fator de motivação da sátira wildeana, configurando-o como suporte de um falso moralismo. O leque se presta, é verdade, a acentuar a face bilontra do pretendente, mas, concomitantemente reacende o fogo de D.

¹¹² A palavra paródia, vindo da expressão grega que designa contra-canto, refere-se a uma forma de repetição alargada, onde há a incorporação do modelo original supondo uma diferença crítica relativamente a este. O texto de base que serve à paródia, por ser conhecido previamente, alcança uma identificação imediata no momento em que surge perante o leitor ou o ouvinte, permitindo que a repetição alargada atue com a sobreposição de dois níveis, um superficial e outro de fundo, a serem decodificados simultaneamente. Logo, a referência intertextual, presente em qualquer paródia, indica um ato de suplantação, que ao superar a própria fonte, goza a repercussão da mudança histórica. Mas, a intertextualidade produz igualmente uma inscrição de continuidade, de permanência, refletida na manutenção do modelo primário, que se fixa como paradigma. Ver. HUTCHEON, Linda - *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa, Edições 70, 1986.

Cesarina denunciando a hipocrisia de seu discurso. É nesse sentido que a paródia ao sistema literário constitui um dos instrumentos operacionais da sátira oswaldiana, à qual serve como uma espécie de solução de continuidade. Numa extremidade, a ruptura visa contestar, como se disse, os códigos da tradição teatral, enquanto na outra, auxilia o desmascaramento mútuo das personagens secundárias as quais, conforme temos visto, operam numa escala artificial e fantasista.

Brecht, no âmbito do teatro épico moderno, percebeu como poucos o potencial crítico contido nos registros paródicos. Querendo provocar o efeito de estranhamento, tratou de envolver os espectadores com o reconhecimento do conteúdo parodiado à medida em que, através da agressão, criava um distanciamento que se colocava como impecilio para qualquer espécie de identificação psicológica. Na peça *Santa Joana dos Matadouros* (1929-1931), por exemplo, Brecht operou uma verdadeira promiscuidade de estilos quando misturou a dicção elevada da lírica alemã aos diversos modelos verbais da sociedade, calcados ora na realidade dos trabalhadores, ora na retórica dos militantes políticos ou nos escritos da bíblia protestante. Ao forçar o contraste entre várias vozes dissonantes, Brecht tinha em mente, no comentário de Roberto Schwarz, *orquestrar a cena ideológica em sua amplitude e cacofonia reais*. Daí o uso paródico dos estilos resultar propositadamente agressivo, tanto pela artificialidade, quanto pela heterogeneidade que acaba projetando.¹¹³

Pois bem, se o *ethos* ridicularizador de Brecht mantém distância em relação aos discursos parodiados porque marca o traço caricato através de um estilo atonal e desarmonioso, no caso de Oswald, a relação crítica estabelecida pela repetição escarnekedora parece estruturar a própria forma paródica da peça, cujas criaturas emanam dialeticamente de um marco comum de intertextualidade. No esforço de superação organizacional dos elementos recuperados em sua funcionalidade interna, portanto menos no reestabelecimento de um estilo heterogêneo, reside, ao meu ver, a proposição paródica de *O rei da vela*, ao menos no que tanje à série literária. Sobretudo se pensarmos que, em relação ao modelo de Oscar Wilde, por exemplo, o uso dos paradoxos, o gosto pelos chistes e a atmosfera geral da farsa inglesa ainda estão aí, imprimindo à peça brasileira um modo cômico algo similar ao vitoriano. Verificamos, sim, a montagem de um mecanismo paródico de refração mútua, que extrapola as fronteiras do código estético, pelo qual tem vez o aproveitamento derrisório de todas as personagens secundárias, de modo que o rebaixamento simultâneo perca de vista a unissonância de uma referência fixa, conforme normalmente acontece na paródia literária, para se estruturar como produto multissono, em cuja base se encontram os vários objetos da sátira oswaldiana. Guardando a devida distância, poderíamos supor que embora expresse o inverso do pessimismo irônico e da sutileza de Ibsen,

¹¹³ SCHWARZ, Roberto - "Estudo" *A Santa Joana dos Matadouros* - BRECHT, Bertold, *Teatro Completo*, vol. 4, Rio de Janeiro, Paz e Terra, Coleção Teatro, 1990

que submete a finalidade satírica aos ditames do drama, depreciando todas as personagens, como em *Hedda Gabler*, e ao mesmo tempo vendo-as no lugar de seres humanos sofredores e até trágicos, Oswald demonstra habilidade idêntica para ver a todas as criaturas como objetos de sátira sem se restringir aos limites dela. O produto há de ser um misto dos ataques diretos à estupidez burguesa e do otimismo proveniente dos progressos na luta revolucionária.

Então, a maneira de realizá-lo terá sido a construção de uma dialética farsesca, calcada na ironia intra e extramural,¹¹⁴ que circunscreve para as criaturas dramáticas um ciclo de vida limitadíssimo, tal é, para continuar no mesmo raciocínio, o reconhecimento do leque a motivar a aparição de D. Cesarina. Efêmera, sua existência no palco não prevê qualquer aprofundamento ou contraponto de situações, o que obviamente a mantém prisioneira do gesto inicial de indignação contra o comportamento de Abelardo I. Porém, o fato de que permaneça na condição de personagem cômica, cujas entradas e saídas contribuem no máximo para desviar o projeto do protagonista, não significa que sua *raison d'être* esteja limitada à identificação de uma repetição no âmbito da literatura, pois o desmascaramento mútuo das personagens, desdobrando-se nas pequenas ações em curso à volta do usurário, se dá numa via de mão dupla: da caracterização para a função e vice-versa. Há por assim dizer um trânsito de máscaras a criar um circuito fechado, no qual os argumentos de uma personagem passam à outra, sendo que a última geralmente os devolve à primeira enquanto antagonismo. Esse rodeio contínuo de caracteres conta ainda com as perturbações criadas pelos contrapassos que conferem a quase todas as máscaras atributos conflitantes.¹¹⁵ Daí não causar propriamente espanto o paradoxo no qual está mergulhada a figura de Abelardo I, que, conquanto seja alvo de riso, explícita e organiza tal jogo, seja através dos comentários didáticos, seja por intermédio da técnica antiilusionista ou da parábola. Ora, a elaboração de uma personagem aguda, com sobrevida curtíssima, como a de D. Cesarina, parece ser tão eficaz nos seus objetivos satíricos quanto a

¹¹⁴ Segundo Linda Hutcheon, a “embrulhada taxonômica” envolvendo a sátira e a paródia se deve ao papel fundamental que a ironia, enquanto tropo, desempenha nas duas formas de avaliação crítica. Enquanto na sátira a ironia é utilizada para avaliar ou julgar com intenção corretiva, por isso tem um objetivo extramural, na paródia a estratégia retórica não se vincula necessariamente a um julgamento negativo, já que tendo um alvo intramural, dado pelos textos de fundo, ela representa um desvio que pode incluir o material imitado. A autora se fundamenta na pragmática para sustentar a idéia de um leque de *ethos* intencionais vinculados aos tipos de distanciamento crítico formalizados por uma e outra. Na sátira, reconhece o *ethos* desdenhoso e escarecedor, ao passo que na paródia, identifica um *ethos* marcado pelo ridículo e outro respeitoso, que representaria a moderna “incorporação suplantadora” dos objetos parodiados. Admitindo a sobreposição de *ethos*, teríamos a sátira paródica e a paródia satírica que atuam no sentido de orientar e desorientar o leitor, como o *Verfremdungseffekt* de Brecht. Cf. HUTCHEON, Linda - Op. Cit.

¹¹⁵ Haroldo de Campos estudou a vicariedade das personagens de circunstância segundo os dois eixos definidos por Saussure, o sintagmático e paradigmático. A subversão dos paradigmas, estabelecendo uma oscilação associativa, no seu entender, cria uma *ciranda de caracteres* cuja correspondência no plano ideológico é a *rotação tipológica*, em que não se põe em cheque a oposição principal, isto é, o capitalismo. “A estrutura de o rei da vela” *Correio da Manhã*, 27 de agosto de 1967 e “Da vela à vala”, *Correio da Manhã*, quarto caderno, 10 de setembro de 1967.

figura completa e orgânica de Abelardo I. Principalmente, porque o produto colhido a partir do contraste entre a fugacidade da imagem deste símile das matriarcas wildeanas e a permanência dos conteúdos que ela veicula é sem sombra de dúvida muito interessante. Efeito análogo extraímos da atuação brevíssima das outras criaturas femininas como a secretária, que se diz romântica e fiel ao noivo, mas vive pedindo aumento de salário e por isso permite as insinuações do patrão, ou a irmã de Heloísa cuja alcunha é um nome masculino, apesar do currículo nas melhores *garçonnières* de São Paulo. Estamos falando de João, ou melhor Joana, que perde o ricaço Miguelão, um bom partido, para o irmão Totó, trocado, por sua vez, por uma prostituta do Mangue, numa demonstração de que o “salve-se quem puder” desconhece preconceitos ou diferenças de classe social. Isso para não falar do intelectual Pinote, ex-futurista dedicado a escrever biografias de gente famosa, que declarando-se neutro não quer servir totalmente aos capitalistas porque teme uma possível revolução. E, em segundo plano, diria-se o mesmo das significativas menções feitas ao clero, aos militares bem como aos industriais pertencentes à nova burguesia urbana que fornecem a contranota das ações de Abelardo I.¹¹⁶

Quer dizer, a corrosão das *soluções prontas*, posta em cena por força da transmutação paródica e das intervenções distanciadoras, processos pelos quais os procedimentos teatrais são trazidos à vista, insere-se num único mecanismo de manipulação em que também toma parte o jogo de máscaras ambivalentes. Se Abelardo I na função de *raisonneur* coordena a movimentação das personagens, sobretudo porque detém as mensagens políticas, na posição de protagonista participa deste pingue-pongue em condições iguais, tornado-se junto com os comparsas apenas um boneco nas mãos do autor. A confirmar este argumento está o fato de que as personagens, na maioria das vezes, são entregues ao público de forma acabada, como estereótipos cuja existência dramática não prevê mudanças, ao passo que o protagonista embora tenha sua imagem derivada das ações propriamente ditas, as vê constantemente questionadas, desmentidas, descompostas ou tachadas, o que, há de se convir, visa dirimir perante o espectador qualquer dúvida acerca do falseamento de seus desígnios. Da secretária, ele ganha o rótulo de *Ga-ra-nhão!*, dos clientes enjaulados recebe a tarja de *Assassino!*,

¹¹⁶ Hierarquizando estas relações estruturais em moldura antiimperialista. David George afirma que a peça de Oswald consiste numa reação ao nacionalismo econômico de Vargas assim como a teoria da dependência representou uma reação ao desenvolvimentismo dos anos 50. Segundo ele, *O rei da vela* deve ser interpretada essencialmente como um desmascaramento dessa política nacionalista que resultou na ideologia do desenvolvimentismo e, neste sentido, compreende a manipulação de máscaras no interior de um contexto de dependência que produziu, num momento anterior, a antropofagia. Cf. “*The reinterpretation of a Brazilian Play: O Rei da Vela*”. I&L (Ideologies and Literature), Vol II, n 8, Sept/Out 1978: 55-64. Ver do mesmo autor *Teatro e Antropofagia*. Cf. também SINGER, Paul - “O Brasil no Contexto do Capital Internacional, 1889-1930” em *História Geral da Civilização Brasileira*. Sérgio Buarque de Holanda (ed.), Vol III.2, Rio de Janeiro, Difusão Editorial, 1977.

Canalha! Ladrão! que lhe é devolvida como troco pela classificação nos prontuários, da noiva ouve a irônica sentença pelo fenomenal sucesso capitalista - *Ficaste o rei da vela!*, e da boca de tia Poloca o comunicado a respeito dos limites que o dinheiro pode transpor - *O senhor é um burguês! Eu uma fidalga que teve a ventura de beijar as mãos de Sua Alteza Princesa Isabel, ouviu?* Enquanto Abelardo II, depois de ter sido desmascarado no roubo, acusa-o de *Pão Duro! Sujo! Demagogo!* Nota-se até com alguma facilidade a existência de um mesmo diapasão, dado pelas sonorizações intensas em que são pronunciadas tais sentenças exclamativas, unificando qualitativamente a participação das criaturas oswaldianas. Ora, a indiscriminação do ridículo, detectável nesta uniformidade de timbres que recobre a peça como um todo, transforma as ações em um verdadeiro duelo de títeres, emprestando a expressão a Haroldo de Campos.

Porém, esse desafio vocálico de fantoches raramente repercute no desenvolvimento da trama, onde o usuário desempenha o papel principal. Com exceção do momento em que Abelardo I, depois de contracenar com o irmão fascistoíde de Heloisa, decide financiar as milícias rurais, revendo suas posições anteriores. Ainda assim, a apresentação de Perdigoto, responsável pela nova definição política do protagonista, pouco difere do tom afrontoso e delatatório tão marcante nos diálogos da peça. Vale conferir.

Abelardo! - *O senhor é um crápula!*

Perdigoto: - *Quem é o senhor para me dizer isso?*

Abelardo! - *Um homem que matou a fome da sua família! Antes mesmo de entrar nela!*

Perdigoto: - *Cão!*

Abelardo! - *Insulta-me?*

Perdigoto: - *Estou habituado a isso! Na fazenda ainda uso o chicote...*

Abelardo! - *Mas não comigo, sabe? Insulta e maltrata os que trabalham... Os que lhe deram as belas roupas com que perde rios de dinheiro na Hípica e no Automóvel Clube... Felizmente isso acabou, meu amigo...*

Perdigoto: - *(cínico) Não jogo mais!*

Abelardo! - *Porque não tem dinheiro. Agora bebe. Sei que a fazenda se desorganizou durante uma semana toda! Porque o senhor que a administra em nome de seu pai foi tomar pifões de 24 horas com o administrador na Casa Grande. Foi retirado semivivo de uma forma de vômito. Sabe, um dia os colonos hão de levantar-lhe uma estátua de vômito, depois de tê-lo enforcado...*

Perdigoto: - *(Calmo.) Irão depois às cidades e à capital...levantar estátuas idênticas aos usurários.*

Abelardo! - *Miserável!*

Perdigoto: - *Ladrão!*

Abelardo! - *Diga o que quer!*

Nenhuma incerteza pareceria restar quanto à evidência de que o desnudamento farsesco se faz pela troca de insultos, xingamentos, ofensas e acusações, criando no rebaixamento do plano discursivo, à margem do qual se abrigam a empostação melodramática e a fantasia histórica, um curioso paralelo para a manipulação das máscaras, de modo que os vários matizes das personagens sejam apreendidos justamente pelo efeito grotesco das conversações. O sistema de falsificações se projeta então na escala anti-natural que dá apoio às falas, variando da frase mais aveludada à mais esganiçada, com as quais se espicam as iniciativas do protagonista, assim como os gestos dos figurantes e cuja clave está na provocação.

Haroldo de Campos, recorrendo aos conceitos de Schneegans, autor de uma “História da Sátira Grotesca”(1894), explica a necessidade das situações esquemáticas e das oposições óbvias para a construção da figura grotesca, que deve ser sempre de fácil compreensão.¹¹⁷ De acordo com o crítico, o transpasse grotesco se efetua na peça de que estamos tratando por meio de uma mecânica complexa de caracterização das personagens, baseada no caráter substitutivo dos processos antagônicos, que vivificam a todo instante as polarizações simples e claras. Se isto é válido para definir a dinâmica de manobra das máscaras, cuja plasticidade abrange um espectro ideológico bastante interessante, se presta igualmente a definir um modo grotesco de conceber formalmente as sobreposições do cômico ao sério, que aliás encontrou larga ascendência nos gêneros populares antes de ser redescoberto pelos dramaturgos modernos. Penso, a título de ilustração, na comoção do Sr. Belarmino, levado às lágrimas diante de seu genro e credor, Abelardo I, que segundo a rubrica, reage consternado ao gesto de gratidão, ao qual sobrevém, numa espécie de negação sardônica, o *enorme lenço vermelho* com que ele enxuga os olhos e a barba. O espanto ou o horror que poderia causar o choro de um homem arruinado se confunde com o efeito cômico provocado no gesto de puxar um lenço, cujo tamanho e a coloração conotam o deslocamento satírico. A hipérbole com isso migra para o plano dos significados, atribuindo à cena uma amplitude valiosa. Mário de Andrade, para quem se lembra, em carta a Tarsila, já se queixara dessa incrível imaginativa oswaldiana, que faz dos micróbios mastrodontes. Algo semelhante acredito que aconteça na cena de encerramento da peça, quando agonizante Abelardo I alterna momentos de lucidez e de delírio, que são acompanhados pelos fortes soluços de Heloísa. A notação cômica deste epígono melodramático chega, em primeiro lugar, através do trocadilho com as palavras vela e vala. A agonia final do protagonista se encerra com a gesticulação exagerada que procura distinguir entre os dois sentidos de seu destino. Um, dando fim lacônico às fantasmagorias burguesas, está representado na vala comum que substitui o seu grandioso projeto de túmulo, enquanto o

¹¹⁷ CAMPOS, H. - “A estrutura de O Rei da Vela” *Correio da Manhã*, 27 de agosto de 1967.

outro se propõe a escarnecer da própria agonia, fazendo-a contrastar com o tamanho diminuto da vela de sebo. Em ambos os termos, vala e vela, trata-se de um transporte de significantes calcado, de um lado, na dimensão hiperbólica dos gestos do moribundo e, de outro, na atrofia dos elementos emblemáticos associados na peça aos valores burgueses.¹¹⁸

Vemos que o humor oswaldiano se move neste terreno movediço dos paradoxos, das ambigüidades e da ironia, em suas conformações grotescas, operando fundamentalmente sobre a constante fusão dos contrários, tal ela se faz, em última instância na nossa imaginação. Talvez por isso, o momento alto da peça, em que Oswald consegue a melhor síntese de suas finalidades satíricas, se ache na última cena, onde os juízos de valor estéticos se confundem com os ideológicos, como pulsões que contraditoriamente se bifurcam e convergem. Aí, os *soluços enormes* de Heloísa são antepostos aos acordes da Marcha Nupcial e a *luz frouxa da vela* que Abelardo I deixa tombar é substituída pela *luz doce* focalizando o novo par, que recebe as saudações da família e do americano.¹¹⁹ Em parte, é a separação entre a sentimentalidade e o amor, presente na paródia à grandiloquência melodramática, que ecoa nesta confluência dissonante do casamento com a morte.

¹¹⁸ Não me soa mera coincidência que no depoimento concedido ao MIS, Piolim relembre uma de suas mímicas mais famosas intitulada “A Morte”. Nesta representação, que ele conta ter sido inúmeras vezes repetida entre 1920/1924, Piolim colocava uma vela acesa sobre a cabeça e atirava contra si com um revólver. Caía e depois ficava se estrebuchando, agonizando, até morrer. A hilariedade, segundo ele estava nesta deformação da morte, no fato de morrer estrebuchando sem parar.

¹¹⁹ Não custa lembrar que a dicotomia entre o real e o ilusório, entre o rosto e a máscara, representando inclusive uma dinâmica do riso aliado ao trágico, pela qual se justificam os absurdos e incompatibilidades das várias situações e personas, configurou o chamado Teatro del Grottesco produzido entre 1916 e 1925 na Itália e que teve como principais expoentes Chiarelli e Pirandello.

IV

O salto cósmico

O acirrado debate político que polarizou o mundo intelectual desde as primeiras horas da década de 1930 gerou também no nosso meio artístico uma grande cisão, responsável pela separação radical entre os simpatizantes do Partido Comunista e aqueles que apoiavam a Ação Integralista, fundada por Plínio Salgado em 1932. Como consequência quase imediata da divisão política, os artistas de São Paulo passaram a agrupar-se em dois movimentos distintos. O primeiro, sob a coordenação de Jaime Silva Teles e de D. Olívia Guedes Penteado, em cuja mansão a arte modernista se abrigara na chamada fase heróica, denominou-se Sociedade Pró-Arte Moderna e contou com a participação, entre outros, de Paulo Rossi Osir, D. Mina Warchavchik, Chinita Ullman, Carlos Pinto Alves, Vittorio Gobis, Anita Malfatti, Tarsila e Lasar Segall, criador dos painéis decorativos que enfeitaram os famosos bailes carnavalescos patrocinados pela SPAM. A primeira exposição coletiva organizada pelo SPAM teve início a 28 de abril de 1933. Objetivando alargar o contato do público com o meio artístico, a amostra reuniu três ou quatro quadros de cada autor brasileiro e algumas telas de pintores estrangeiros pertencentes às coleções particulares de famílias paulistanas, nas quais se incluíam Picasso, Lhote, Léger, Gleizes, Brancusi, etc. O segundo grupo, fundado praticamente no dia seguinte, a 24 de novembro de 1932, por Carlos Prado, Antonio Gomide, Di Cavalcanti e Flávio de Carvalho, que logo foi indicado para primeiro presidente, recebeu o nome de Clube dos Artistas Modernos. Sediado no prédio da rua Pedro Lessa n.2, o CAM pretendia congrega artistas de vanguarda através de recitais, conferências, manutenção de um bar, assinatura de

revistas, exposições, formação de uma biblioteca de arte, e, muito importante, através da defesa dos interesses da classe. Com poucos recursos financeiros, o Clube aos poucos foi se tornando conhecido pelas atividades experimentalistas e pelos animados debates políticos que promovia.¹²⁰ A acolhida dos temas polêmicos abordados pelos intelectuais de “esquerda” deu ao Clube um aspecto ideológico por vezes radical, agitado, mas sempre descontraído e quase debochado. Um dos eventos mais marcantes foi o Mês das Crianças e dos Loucos. Durante um mês inteiro, os trabalhos de pintura e escultura dos doentes mentais do Hospital do Juqueri, ao lados dos desenhos das crianças das escolas públicas de São Paulo, colocaram em evidência fenômenos psicológicos desconhecidos, que focalizavam as associações livres e as formas de fabulação distantes da disciplina rígida e tradicional da Escola de Belas Artes. No verão de 1933 Flávio de Carvalho lançou a idéia do Teatro de Experiência idealizado para ser um espaço de pesquisa das novas linguagens teatrais.¹²¹ Como engenheiro e escultor, ele se interessara também pela renovação da cena brasileira e levava a frente o projeto de abertura daquela pequena sala, reformada para dar assento a 275 pessoas, no espaço da loja térrea no prédio-sede do CAM. Entretanto, o motor idealista de todo o seu empenho em ver a casa aprovada pela censura logo se dissipou na dura realidade de uma política cultural tacanha e conservadora, mantida sob as rédeas curtas da delegacia de costumes do governo intervencionista de Getúlio. A sala que em novembro de 1933 abriu suas portas a uma seleta audiência de curiosos paulistanos, somando em número quase o dobro da quantidade de lugares disponíveis, foi vítima de uma forte intervenção policial após a terceira apresentação d’ *O Bailado do Deus Morto*, peça do próprio Flávio de Carvalho. Embora a peça tenha causado indignação e protesto devido à interpretação “subversiva” da agonia de Deus, os motivos alegados pela polícia se concentravam na inadequação das instalações do ponto de vista da segurança.¹²² Inconformados, os principais intelectuais de São Paulo e do Rio de Janeiro

¹²⁰ Dentre as conferências realizadas, poderíamos citar a de Nelson Tabajara sobre a China, de Tarsila sobre a arte proletária, de Jaime Adour sobre Raul Bopp, de Caio Prado Júnior sobre a Rússia, de onde acabara de regressar, de Mario Pedrosa sobre a teoria marxista na evolução da arte, de Jorge Amado sobre a vida numa fazenda de Cacau, e do coronel Regalo Braga sobre os índios xavantes.

¹²¹ Nas palavras de Flávio de Carvalho, o Teatro de Experiência fora planejado para funcionar com o espírito imparcial das pesquisas de laboratório. “Lá seria experimentado o que surgiria de vital no mundo das idéias: cenários, modos de dicção, mímica, a dramatização de novos elementos de expressão, problemas de iluminação e de som e conjugados ao movimento de formas abstratas, aplicações de pré-determinados testes (irritantes ou calmantes) para observar a reação do público com o intuito de formar uma base prática da psicologia do divertimento, realizar espetáculos-provas só para autores, espetáculos de vozes, espetáculos de luzes, promover o estudo esmerado da influência da cor e da forma na composição teatral, diminuir ou eliminar a influência humana ou figurada na representação, incentivar elementos alheios à rotina a escrever para o teatro ... e muitas mais coisas que no momento mes escapam.” Ver CARVALHO, Flávio - “A Epopéia do Teatro de Experiência e o Bailado do Deus Morto” em *Revista Anual do Salão de Maio*, N. 1, São Paulo, 1939.

¹²² A peça de Flávio de Carvalho tem apenas um ato subdividido em duas partes que por sua vez se encontram fracionadas em quatro quadros. Nela o autor retrata um Deus moribundo e analisa sua morte e sepultamento no meio dos homens que acreditam ter na divindade um porto seguro. Tudo se resume a palavras cifradas, espécie

protestaram contra a medida em forma de abaixo-assinado, que naturalmente de nada valeu. O desagradável episódio do Teatro, segundo Flávio, só prejudicou as atividades do CAM, praticamente encerradas em 1934.

Segundo atestam os relatos de Oswald, esta interdição do Teatro de Experiência marcou o início de uma série de dificuldades enfrentadas para encontrar diretores e companhias que assumissem a montagem de suas três peças escritas no período de militância comunista. Esse probleminha de ordem prática, na verdade essencial para o exercício pleno da arte dramática, talvez tivesse sido superado nessa sua primeira aventura no teatro revolucionário não fosse a má vontade do juiz integralista que indeferiu o processo movido por Flávio de Carvalho contra o Estado e manteve a suspensão das atividades do Teatro de Experiência sem que *O Homem e o Cavalo* sequer degustasse o sabor de uma noite de estréia.

Ainda na fase da Revista de Antropofagia Flávio de Carvalho conquistara a amizade pessoal de Oswald com suas polêmicas idéias sobre o homem primitivo. Em julho de 1930, ele viajou ao Rio de Janeiro como “delegado Antropófago” para participar do IV Congresso Pan-Americano de Arquitetos. A respeito do episódio, teatral ele mesmo conta que junto com Oswald planejara cair em cheio sobre o apalermado teatro da época, investindo contra o insuportável vício de copiar modelos consagrados no exterior. Para inaugurar o Teatro de Experiência, os dois acertaram escrever uma peça arrojada e atual. Como faltassem outros autores e os aluguéis do espaço continuassem correndo, decidiu-se que *O Bailado do Deus Morto* inauguraria o Teatro, o que acabou impedindo que a de Oswald desfrutasse, ao que me consta, de sua única oportunidade efetiva de subir ao palco.

de mantras e sons de expressão litúrgica. Predominam as batidas dos instrumentos de percussão, como o urucungo, o reco-reco, o tamborim, a cuica, o bumbo e o uquiçambe, que marcam o ritmo dos movimentos dos dançarinos, na maioria negros, vestidos apenas com lençóis brancos e máscaras de alumínio. Os movimentos compassados dos corpos contra a semi-penumbra do palco e o batuque forte dos instrumentos procuram criar uma atmosfera ritualística, permitindo a comunhão com a platéia. Flávio de Carvalho chegou a elaborar uma tese sobre a origem animal de Deus, na linha da teoria antropofágica, em que explica o surgimento do teatro a partir dos dois sentimentos antitéticos que dominam a existência humana - a fome e a satisfação. Segundo ele, a necessidade de sobreviver levou o homem a comer os animais e vegetais de seu meio. Mas também criou a quimera, o medo em relação ao animal deglutido. O exercício de repetição existente no bailado mímico e na liturgia permite-lhe superar este medo através de movimentos, ritmos e sons que representam as estações e o surto da vida, capaz de libertá-lo da fome. Flávio de Carvalho acrescenta que o binômio adoração-assassinato encontra-se na origem de diversos rituais praticados pelos povos primitivos. Para ele, os espetáculos da tragédia e da comédia apareceram quando o homem já controlava os distúrbios básicos da evolução associados à amnésia. Uma vez sob controle, ele conclui, o homem viu-se apto a executar o bailado mímico, primeira forma teatral do mundo. Cf. *A Origem animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. São Paulo, Difel, 1973.

Combinamos, Oswald e eu, cada um escrever um texto teatral que reunisse as nossas concepções de vanguarda, quer sob o signo da ação dramática, quer na discussão dos grandes temas transcendentais então em voga, mas mantendo a preocupação de abertura cultural e política que nos separava do oficialismo da época. Minha peça ficou pronta antes da dele (O Homem e o Cavalo) e esta é a razão pela qual O Bailado do Deus Morto foi escolhida para o espetáculo de estréia.¹²³

Convém mais uma vez insistir no caráter experimental das montagens que ambos programavam realizar no interior daquele teatro, a exemplo do que vinha sendo promovido ao ar livre pelo engenheiro antropófago que, desde a volta da viagem à Inglaterra, realizava investidas anticonvencionais em eventos públicos, como a provocativa participação, em 1931, na procissão de Corpus Christi, dando ensejo à conhecida Experiência número 2, quando ele caminhou em sentido contrário ao da multidão com o intuito de captar na fisionomia facial dos devotos a reação à sua presença. A heresia disso que ele designava como “estudo da psicologia das multidões” rendeu-lhe a fama de excêntrico e a antipatia dos intelectuais católicos. Mas fora o gosto pelo escândalo, Flávio e Oswald tinham em comum um interesse aguçado pela criação de formas atualizadas de desentorpecimento da alma cristã, a qual acreditavam continuar sendo submetida à renúncia, torturada pelos estímulos do pecado e presa às visões do passado. Tomando vias de experimentação paralelas, tanto um quanto outro procuraram dessacralizar os conteúdos teológicos da cultura ocidental cujas manifestações, no dizer de Oswald, estavam voltadas essencialmente para o tema da conversão. No caminho revolucionário, *O Homem e o Cavalo* tentava reabilitar a função pedagógica dos símbolos dispondo-os a favor da arte social, enquanto pela via terapêutica *O Bailado do Deus Morto* buscava recriar a atmosfera ritualística dos cultos primitivos como meio de expressar o maravilhoso do pensamento humano.

Flávio de Carvalho trabalhava com a idéia de explorar uma nova teatralidade a ser produzida pelo *entusiasmo biológico* inerente ao homem e que, no seu entender, começava a vir à tona numa parte do pensamento humano, descontente com a análise científica, em busca do desconhecido, como projeção de sensações recalçadas no passado, isto é, armazenadas durante anos pela civilização. A ânsia por algo desconhecido e por isso mesmo angustiante, sendo um sinal de revolta contra a milenar repetição de dogmas religiosos, exigia do teatro uma mudança no modo de copiar a vida, pedia-lhe formas advindas desta mesma *pesquisa insólita* a que o homem contemporâneo vinha se entregando. Como toda arte, na sua opinião, o teatro também devia ser gerado pelo *desejo não métrico* comum aos seres humanos e independente de instituições religiosas, familiares ou governamentais. Neste sentido, para ser moderno, ele não

¹²³ Cf. Acyr Castro “Flávio de Carvalho - Revolucionário Romântico” em *Jornal do Brasil*, Caderno B, 01 de agosto de 1972.

podia continuar sendo apenas uma cópia de sensações vividas ao longo do dia, nas quais uma parcela do público se reconhecia, por tê-las experimentado, enquanto a outra bocejava. A questão teatral se resumiria, em nosso tempo, a um único problema: como provocar uma reação intensa e fecundante em todos os espectadores indistintamente.

As orientações cênicas que Flávio de Carvalho publicou, em 1931, no tablóide comunista de Oswald demonstram uma atualização com respeito às técnicas que a vanguarda teatral estava utilizando no continente europeu. Seu artigo contém diretrizes para a experimentação na cena brasileira baseadas num conceito moderno de cenário, segundo o qual a noção convencional de *mise-en-scène* é ampliada de modo a valorizar os efeitos plásticos e sonoros.¹²⁴ Ligando-se menos aos temas e à interpretação dos atores, como ainda era rotina nos trabalhos de marcação das companhias nacionais, Flávio de Carvalho declarava a necessidade de o teatrólogo ser também um criador de cenários, capaz de conjugar os elementos inarticulados do espetáculo, pelos quais poderiam ser suscitadas diferentes sensações na platéia. Do seu ponto de vista, o espaço cênico passava a ser o fator de aglutinação de uma série de sensações, permitindo a criação de uma emoção profunda na assistência, emoção naturalmente variável conforme a percepção de cada espectador. A arte teatral consistiria então na apresentação de tais sensações, fossem elas visuais ou sonoras, colocadas em movimento dissociado no palco, porém unidas na apreensão emotiva do público.

*O cenário, os atores, o som, a iluminação, devem formar um aglomerado de causas em movimento, um conjunto emotivo sensacional, provocando no homem uma reação sublimativa, excitando o seu erotismo possivelmente contido pela civilização, jubilosamente fecundando sua alma com novos desejos.*¹²⁵

Evidentemente isto eliminava a necessidade de o cenário conter alguma significação objetiva ou correspondência com os objetos reais. Em compensação, valorizava o poder associativo do pensamento humano descoberto e explorado pela psicanálise freudiana. Para atingir o Inconsciente e despertar os conteúdos descomprometidos com a realidade vivida, Flávio de Carvalho advogava a existência de um contínuo teatro-cenário-assistência através do qual se interrelacionariam formas em liberdade, manifestações que talvez não encontrassem meio de expressão na palavra.

¹²⁴ CARVALHO, Flávio - "Teatro Antigo e Moderno" em *O Homem do Povo*, Ano I, n.3. 31/03/1931.

¹²⁵ Idem. *Ibidem*.

*O contínuo teatro-cenário-assistência, não é um dogma místico, criação de um decreto, como a virgindade de Maria ou a brancura do Espírito Santo, ele é um campo de expansão da imaginação do homem, ele simboliza o entusiasmo, ele é um meio sonoro visual e psicologicamente tátil de mostrar ao mundo quanto o homem pode raciocinar.*¹²⁶

Comparado à psicanálise, o teatro resulta nesta perspectiva terapêutica mais livre e independente, pois o cenógrafo não necessita de formas pré-existentes, desobrigando as associações do vínculo com o código verbal. Daí, por exemplo, a importância que ganham os sons desarticulados ou desestruturados. A separação dos componentes do espetáculo, elaborados isoladamente mas conjugados no plano mental, apontam assim para a superação das restrições impostas pelos espíritos antigos, que querendo impor limites ao pensamento do homem, segundo Flávio de Carvalho, tentam forçar uma união dos elementos do espetáculo no palco. Pode-se dizer que estamos diante de um ousado projeto teatral que, no despertar da década de 1930, quando no Brasil quase não se falava em revolução cenográfica e muito menos em sonoplastia, defende uma quebra na visão harmônica do espetáculo, faz desaparecer a noção tradicional de conjunto e elimina a quarta parede, na ânsia de abolir a separação entre palco e platéia. O que, convenhamos, por si só revela um grau de amadurecimento em relação às técnicas da arte de vanguarda merecedor de destaque em meio ao precário panorama dos espetáculos brasileiros - a despeito de sua efêmera realização.¹²⁷

A propósito, não é difícil perceber na sua noção de arte como dado estético capaz de desreprimir forças ocultas do pensamento, ou de efetuar o desrecalque do instinto sexual que se manteve sublimado por conta de uma ordem sócio-cultural, os princípios psicanalíticos para os quais Oswald também havia sinalizado poucos anos antes em seu Manifesto Antropófago (1928). A voga dos estudos psicanalíticos e sua repercussão no pensamento brasileiro durante as primeiras décadas deste século precisaria ser melhor rastreada para que pudéssemos avaliar com precisão seu peso no âmbito da produção estética. Como isto obviamente transcende os propósitos deste trabalho, cumpre de todo modo assinalar o fator de ruptura que a psicanálise, enquanto parâmetro teórico da modernidade, introduziu sob vários ângulos na obra do escritor que aqui estamos analisando.

A devoração antropofágica contra a catequese, por exemplo, numa operação invertida de absorção do inimigo sacro, leia-se todos os povos cristianizados, produziria na utopia oswaldiana a transformação do Tabu em Totem. Superior às rebeliões anteriores, a Revolução Caraíba, por meio da qual se instauraria o matriarcado de Pindorama, libertaria a consciência coletiva do Superego paternalista para seguir os instintos preservados como reserva imaginária

¹²⁶ Idem, *Ibidem*.

¹²⁷ Vale lembrar que Erwin Piscator publicou em 1929 seu *Das Politische Theater* e o primeiro manifesto do Teatro da Crueldade de Antonin Artaud data de 1938, quando se publica *Le Théâtre et son double*.

no pensamento selvagem. O eixo da repressão no Brasil, segundo Oswald, teria sido atravessado pela catequese trazida nas caravelas portuguesas, produzindo recalques históricos (aqui ele pensa nos males catalogados pelo pai da psicanálise) e impondo emblemas estranhos à cultura local. Com a reconquista do ócio e da comunhão - substratos míticos do inconsciente primitivo - possíveis a partir da liberação a que o progresso técnico conduz, a energia destes instintos desreprimidos passaria a convergir no matriarcado para as atividades lúdicas e criadoras.¹²⁸

Encontramos na *Revista de Antropofagia*, em sua segunda denteção, a explicação de Oswald para os fundamentos da operação antropofágica. O esquema proposto leva em consideração as tendências da psicologia moderna para concluir que toda ação humana reside na transformação do Tabu em Totem.¹²⁹ A Antropofagia, ele explica, à medida em que processa uma síntese peculiar das teorias da personalidade, pretende dar o grande salto e passar do finalismo físico-emocional em que se encontram a psicanálise de Freud, o Behaviorismo de Watson e a *gestalt* de Koffka e Köhler para o finalismo digestivo. Prefere chamar de *consciente antropofágico* a parte mais iluminada do homem - o sexo e o estômago. Mais próxima no terreno da psicologia antropofágica estaria a *gestalt*, organizando numa figura totalizadora a percepção do universo fragmentário e produzindo ao mesmo tempo o novo Tabu com que o homem parte para a aventura exterior, cósmica, exogâmica. Longe da metafísica, existe no homem do horizonte ptolomaico uma conduta telepática, a introversão, pela qual se opera a totemização do exterior e se cria o tabu para uso exogâmico. Para Oswald, a função antropofágica do comportamento psíquico se reduz a duas partes: totemizar tabus exteriores e criar novo tabu em função exogâmica. Com isso, a introversão objetiva elimina o subjetivismo, e o que foi "alma" se torna um simples aparelho mnemônico-telepático, sem pecado e portanto sem drama.

¹²⁸ Benedito Nunes identifica na raiz das idéias antropófagas de Oswald a articulação dos conceitos teóricos de Freud, Montaigne e Nietzsche. Segundo o crítico, foram no entanto as noções de Keyserling, enquanto plano de generalização filosófica da Antropofagia, que passaram incólumes aos trabalhos doutrinários da fase marxista do escritor. De Keyserling, a quem Oswald recepcionou em sua fazenda Santa Tereza do Alto, deriva a noção de bárbaro tecnicizado adaptada à utopia do matriarcado. A idéia de que o progresso representaria uma volta à infância da espécie aparece no retorno à alegria promovido pelo ideário antropófago. Cf. "Antropofagia ao Alcance de Todos" em *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, Obras Completas VI, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2 ed., 1978. Mas ao analisar a retomada dos conceitos da Antropofagia, depois do rompimento de Oswald com o comunismo, Luis Whashington Vita assinala a forte influência do existencialismo francês nas reformulações filosóficas da utopia do matriarcado. "Tentativa de compreensão do legado especulativo de Oswald de Andrade" em *Separata da Revista Brasileira de Filosofia*, Vol. VI, fascículo 4, out/dez 1956:544-554.

¹²⁹ ANDRADE, Oswald - "Antropofagia e Cultura", em *Revista de Antropofagia*, 15 de maio de 1929. Ver também "A Psicologia Antropofágica" em *O Jornal*, agosto de 1929, reproduzido em *Os Dentes do Dragão* (pesquisa, org. introd. e notas) Maria Eugênia Boaventura, São Paulo, Globo/ Secretaria de Estado da Cultura, 1990:48-55.

Trocando em miúdos, para um homem que está fora das éticas religiosas, não fazem sentido as moléstias geradas pelo recalque que se produz na dinâmica do prazer-desprazer de Freud, nem o estímulo-resposta de Watson, que não leva em consideração o homem não imaginário. Como alternativa, Oswald propõe, com base na então semidesconhecida teoria da *gestalt*, uma mirabolante equação para elucidar a existência metapsíquica do homem natural, e imagina o desembarque de Don Juan em um acampamento poligâmico de caiapós onde as piscadelas do herói teriam um sucesso de comicidade.¹³⁰ Em vista da ausência do pecado sexual, ele se pergunta que sentido teria no matriarcado o Complexo de Édipo.

Mas, antes de divulgar suas retificações à teoria de Freud, Oswald anotava no Manifesto Antropófago: *Estamos fatigados de todos os maridos católicos suspeitosos postos em drama. Freud acabou com o enigma mulher e com outros sustos, da psicologia impressa.*¹³¹ Ora, nesta altura, completamente embriagado pela filosofia antropofágica, Oswald parecia quixotescaamente fortalecido para enfrentar tempestades e ventanias. Dava um chega pra lá em todas as pesquisas do Ocidente com esta pseudocrítica do Espírito realizada em fórmula primitivista. Apontava os erros de Freud e de Marx com a mesma naturalidade com que deixava claro em seus epigramas algo tão prosaico quanto a rejeição aos temas surrados e monótonos representados em nossos teatros. Seu protesto contra a falta de criatividade do drama e da comédia, amarrados às fórmulas do teatro passadista, se sustenta na hipótese de um possível desnudamento das sublimações trazidas ao continente através da batina religiosa, utopia que ele constrói a partir do sistema psicanalítico, na certeza de que a sociedade primitiva desconhece os problemas do espírito e da propriedade. Oswald antropófago come as idéias de Freud e se desinteressa pelas peripécias que circundam o casamento convencional, de onde derivaram todas as nuances psicológicas exploradas pelo adocicado mimetismo filisteu, contra o qual, já vimos, ele se exercitaria a partir de 1933, redigindo *O rei da vela*, em que pesam outras restrições ao pai da psicanálise, por conta evidentemente de sua nova definição política.

Voltando então à vaca fria, vemos que em 1934, quando escreve *O Homem e o Cavalo*, Oswald deixa um pouco de lado os aspectos nacionalistas que inspiraram a cirurgia antropofágica da cultura brasileira, cujo slogan mais famoso é o *Tupi or not Tupi*, e se empenha na construção de uma universalidade proletária sob a ótica da doutrina marxista, que naquele momento impulsionava seus esforços para desentulhar a arte das ditas mazelas burguesas, a saber, a moral e a religião. Por isso, a exegese bíblica, perfazendo a história do cristianismo, serve-lhe de roteiro na afirmação da triunfante verdade socialista, colocada em curso no mundo

¹³⁰ A *Gestalt* fundada por Frederick Perls começou a ser praticada como conduta terapêutica por volta de 1920 em Viena. As primeiras publicações em semanários especializados datam da década de vinte, quando a nova visão sobre a personalidade humana passou a ser difundida também por Koffka e Köhler.

¹³¹ ANDRADE, O. - "Manifesto Antropófago" em *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*, *Obras Completas VI*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2 ed., 1978:11-19.

após a revisão do julgamento de Cristo, em que o profeta messiânico surge como antecessor do capitalismo, *espermatozóide feroz da burguesia*, agindo de acordo com os interesses do monopólio do azeite e por isso responsável pela divisão de classes, além de ser o preparador do imperialismo.

Nesta versão satírica dos alicerces do sistema burguês de dominação, é bom ressaltar, Oswald contava com os prognósticos otimistas do progresso russo anunciados pelo carismático Joseph Stalin, que mais tarde se revelaria o grande vilão da história. Quem sabe desavisado dos expurgos que logo se iniciariam em Moscou, Oswald redige a sua utopia stalinista num tom visionário parecido com o que fora praticado na arte soviética durante os primeiros anos da vitória bolchevista. Em contrapartida, a adoção da temática revolucionária, marcada pelos fortes traços do didatismo doutrinário, facilitou a introdução de conceitos modernos e atualizados de *mise-en-scène*, em que repercutem as recentes preocupações do escritor com o caráter popular da arte socializada. Tendo vestido a camisa vermelha, Oswald não esconderia seu entusiasmo pelo teatro participante, combativo, de choque, erigido para reeducar o mundo no caminho da verdade de Marx, no que, aliás, ele compartilha do sonho de outros dramaturgos comunistas. Insistindo na saúde da arte popular, não hesitaria em colocar reparos ao teatro de câmara, sobre o qual se desenvolveram as pesquisas de Bragaglia e de Pirandello e que na década de vinte ele aplaudira em primeira mão.¹³² Contra a clausura do gabinete - do teatro que abrigara toda a arte do século XIX como *um minarete de paixões pessoais* - Oswald opunha o teatro de estádio, ao ar livre, teatro de multidões, capaz de mobilizar a massa e satisfazer sua vontade, um teatro voltado para a emoção e a catarse do povo.¹³³

O curioso é que apesar deste alarde propagandístico sobre o teatro de arena, *O Homem e o Cavalo* está longe de conformar uma simples transposição das técnicas da vanguarda russa, cuja arte de divulgação e propaganda ganhou proporções gigantescas, alargando seu campo de atuação para as ruas e praças públicas por intermédio de esculturas, painéis, monumentos arquitetônicos e letreiros de glorificação da revolução bolchevista do tipo das chamadas “janelas” que a ROSTA, Agência Telegráfica Russa, fez colar nas lojas, nas estações e nos trens contendo informações atualizadas diariamente. Embora a peça de Oswald se assemelhe em muitas coisas à arte monumentalista, que através da dobradinha Maiakóvski-Meyerhold encontrou sua expressão teatral mais dinâmica e vibrante, há nela uma carga imaginativa e uma

¹³² ANDRADE, O. - “Do Teatro, que é Bom...” em *Ponta da Lança, Obras Completas V*, Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1971:85-92.

¹³³ Em suas memórias, Vassili Kamiénski conta que ele e Maiakóvski sonhavam com “o teatro revolucionário de massa dos anos futuros, quando seria possível colocar numa arena gigantesca milhares de pessoas e centenas de automóveis e aviões, para que a epopéia heróica das conquistas de Outubro fosse recitada diante de milhões de espectadores.” em *Jiz s Maiakóvskim*: 207-208, reproduzido em RIPELLINO, A.M. - *Maiakóvski e o teatro de vanguarda*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1971: 235.

carpintaria pictórica que passa ao largo dos esquematismos um tanto rígidos e óbvios das primeiras caricaturas do sistema capitalista. Uma prova disto se encontra no fato de que o próprio escritor retrucaria as críticas feitas por Paulo Emílio contra a obscuridade e a oratória política da peça, tentando elucidar a complicação daquele amontoado simbólico:

*É uma peça de alta fantasia onde coloco o homem na transição - entre o cavalo de guerra e o turf (sociedade burguesa) e o cavalo "a vapor" (sociedade socialista). Para pôr em choque os dois mundos, faço o professor varar a estratosfera e ir buscar no velho céu das virgens e de Pedro a gente mais reacionária que há. Essa gente vem encontrar aqui primeiro o Fascismo, depois a Revolução e a Socialização.*¹³⁴

Como era de seu feitio, Oswald reagira irado às acusações do jovem amigo, crítico de cinema e também escritor, a quem desagradavam a “declamação” romântica e a excessiva obscenidade do texto, devolvendo-lhe os argumentos com calúnias e provocações. Sentindo-se vítima de uma intriga lançada por gente *invejosa e parasitária* que buscava *afastar da massa os verdadeiros escritores que a querem servir*, Oswald acusa Paulo Emílio de ser outro *piolho da Revolução*, dizendo que este tipo de gente derrotada se aproveitava da discriminação contra os intelectuais, incentivada aqui pelo obreirismo retardatário, para tentar comandar a produção cultural revolucionária e *lançar no público proletário a desconfiança sobre a lealdade e a utilidade* de escritores sérios, como Aníbal Machado e Jorge Amado. Parece bastante significativo o fato de que naquele momento Oswald se incluísse entre os boicotados e reclamasse da incompreensão em relação a sua fantasia revolucionária, onde convivem de forma, no mínimo, inusitada os chavões da cartilha partidária e as iluminações inventivas da ficção científica, conforme já observou Sábato Magaldi, sugerindo o descompromisso do texto com o “paraíso soviético”.¹³⁵ Ora, se a crença nos argumentos socialistas incomodava pela natureza verbosa da eloquência política presente na peça e que hoje soa ingênua em vista da mitificação do regime, em contrapartida, a adesão ideológica do texto oswaldiano jamais

¹³⁴ ANDRADE, Oswald - “Bilhetinho a Paulo Emílio” publicado em *A Platéia* em 25 de setembro de 1935 e reproduzido em *Estética e Política*, Op. Cit.: 50-52. Ver a respeito GOMES, Paulo Emílio Sales - “Um discípulo de Oswald em 1935” em *O Estado de S. Paulo*, 24 de outubro de 1964.

¹³⁵ MAGALDI, Sábato - “A mola propulsora da utopia” em *O Homem e o Cavalo* (Obras Completas de Oswald de Andrade), São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-14.

implicou um confinamento a qualquer disciplina estética, como também não o fora para os cubo-futuristas russos que acreditaram o tempo todo na autonomia da forma, desprezando o sacerdócio realista na certeza de que os acontecimentos de Outubro não reprimiriam a liberdade do artista na escolha de seus meios.¹³⁶ Daí o desligamento da realidade, rompendo com os princípios clássicos de verossimilhança, conduzir a sátira oswaldiana ao encontro de uma complicada representação alegórica que lhe serve de gancho para a elaboração de uma simbologia complexa e imaginativa da extraordinária síntese histórica empreendida pelo socialismo. Seria injusto exprimir do texto apenas o leite talhado da fraseologia política, quando seu maior vigor reside na dramaticidade das imagens desencadeadas pela espiral simbólica que Oswald cria, numa sucessão febril de associações livres, esta sim de difícil apreensão, porém, original e nada perecível.¹³⁷

Dividida em quadros, *O Homem e o Cavalo* se estrutura segundo o modelo colhido nos autos e mistérios medievais nos quais a perspectiva do Juízo Final é o que define a trajetória das personagens. Entretanto, a transição pela Terra, que no teatro sacro justifica a submissão do homem a uma série de sofrimentos e privações como preparação para a verdadeira felicidade a ser desfrutada no Paraíso, é substituída pela lógica revolucionária em razão da qual se mostra a passagem de um sistema político a outro, invertendo assim o *locus paradisiaco*, do Céu para a própria Terra, onde as potencialidades do trabalho humano se realizam plenamente. Esta mudança da ordem capitalista, situada no paraíso celestial, para o coletivismo socialista, que tem início na Terra mas depois ganha dimensões interplanetárias, recebe tratamento simbólico na troca de uma metáfora animal por uma metáfora mecânica, marca futurista da peça. Desse modo, a razão revolucionária se impõe ao mesmo tempo como dado ordenador e desarticulador do texto, cujo princípio de organização não se localiza na realidade mas em sua figuração, o que lhe permite uma tremenda maleabilidade, pois facilita o afrouxamento das amarras espaço-temporais.

Estruturalmente, os nove quadros relativos às estações do teatro sacro compõem dois movimentos contrapostos. O primeiro deles, formado pelos cinco quadros iniciais, corresponde à fase capitalista que antecede a revolução e na qual prevalecem os valores reacionários e

¹³⁶ Ver RIPELLINO. Op. Cit.

¹³⁷ Contestando as palavras elogiosas de Jorge Amado publicadas no *Boletim de Ariel* de maio de 1934, Samuel Rawet afirma que *O Homem e o Cavalo* antes de ser revolucionária, pelo seu grotesco, revela uma atitude anti-burguesa, no sentido tomado pelos românticos, transformada agora em anti-capitalista, mas sem conseqüências. Para Rawet, o *excesso de cerebralismo e uma alucinação individualista, amoral*, frustram a essência do gênero - o teatro - e fazem-no atingir o oposto, o anti-espetacular, o anti-cênico. Oswald, segundo ele, se mantém no plano intelectualista e confuso que lhe impede de semear a renovação teatral emparelhada com a do romance e da poesia. Cf. RAWET, Samuel - "Teatro no Modernismo: Oswald de Andrade" em *Modernismo - Estudos Críticos*, José da Gama Saldanha Coelho (org), Rio de Janeiro, Revista Branca, 1954: 110-111.

conservadores da burguesia. Enquanto o segundo movimento retrata as realizações do socialismo vitorioso com sua projeção no futuro, introduzindo uma dimensão planetária do sucesso bolchevista que se insere na tendência ao “cosmismo” pela qual se alargavam aos espaços do universo as realizações da epopéia revolucionária.

À luz das conquistas da emergente sociedade soviética, Oswald constrói uma trama ao redor da figura de São Pedro, apóstolo de Cristo que vive no Céu rodeado de antigos companheiros da época em que se faziam suntuosas festas no Paraíso. Essa gente ociosa e entediada em clima de convescote celeste aproveita a chegada do Prof. Icar, porque uma vez morto ele atravessa a estratosfera, para retornar à Terra. Conduzidos de volta em sua estratonave, desembarcam na Inglaterra, em pleno campo de Epson, onde reabilitam a velha Barca de São Pedro. Ainda como viajantes presenciam temerosos o início da guerra fascista convocada pelo Poeta-Soldado. Chegando finalmente ao cais, são surpreendidos pela rebelião dos marinheiros e estivadores em cuja liderança está o próprio condutor da Barca. Depois do confronto, a revolta chega a seu fim com a instauração do regime socialista por meio do qual eliminam-se todas as propriedades e os antigos privilégios, transformando os sobreviventes burgueses em mendigos jogados à porta de uma grande indústria. À medida em que a revolução vai ganhando proporções interplanetárias, após o julgamento de Cristo, o prof. Icar não consegue vislumbrar perspectivas para os seus planos de conquista do Prêmio Nobel e por isso opta pelo suicídio. São Pedro, porém, sempre inconformado, resiste solitário nutrindo-se da nostalgia capitalista: planeja abrir uma vendinha.

Maiakóvski é citado pelos estudiosos da obra de Oswald como provável modelo para esta sátira-alegórico-circense do sistema capitalista.¹³⁸ Em especial porque na qualidade de dramaturgo, o poeta russo soube aproveitar as formas da arte popular e adaptá-las à sua filosofia política. É o caso da estrutura emprestada aos mistérios medievais que serve aos propósitos satíricos de *O Mistério Bufo*, de onde Oswald possivelmente incorporou os esquemas básicos de *O Homem e o Cavalo*.¹³⁹ Definido por Maiakóvski como um “espetáculo

¹³⁸ Ver a respeito PEIXOTO, F. “Uma dramaturgia lúcida e radical” em *O rei da vela*/ ANDRADE, O - São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1967: 123; MAGALDI, S. - “A mola propulsora da utopia” em *O Homem e o Cavalo*/ ANDRADE, O. - São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-14; CLARK, F.M. - “Oswald and Mayakovsky: O Homem e o Cavalo and Mystery-Bouffe” em *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XVI, n 2, Mayo 1982.

¹³⁹ Maiakóvski se aproxima dos mistérios medievais nem tanto pela temática bíblica mas pelo uso alegórico que resulta na mistura do cômico com o solene, desembarcando num misto de sacro e burlesco comum aos textos da Idade Média. Tornou-se bastante freqüente na época de esclarecimento das metas revolucionárias o retorno às formas populares e religiosas de arte mais conhecidas pela população, sobretudo pelos habitantes das áreas rurais, fortemente influenciados pela igreja ortodoxa russa, como estratégia didática. Paradoxalmente, os dias de luta subseqüentes à queda do regime, despertaram no povo russo uma avidez pelos espetáculos e diversões. Tudo era motivo de festa. Comícios, procissões, cerimônias e cortejos simbólicos transferiam para a rua o anseio de viver uma vida ilusória em contraposição às enormes privações como o frio, a fome e as doenças que devastavam o país ainda submerso na guerra civil. Os espetáculos de massa constituíram então uma

heróico, épico e satírico de nossa época”, *O Mistério Bufo* sofreu resistência e enfrentou provocações da classe teatral até ser finalmente levado à cena sob a direção de Meyerhold, em novembro de 1918, como parte das comemorações do primeiro aniversário da revolução, em Petrogrado. Mesmo assim, o apoio ostensivo de Maiakóvski ao governo bolchevista e a veemência de seu posicionamento político numa época de grandes incertezas fez que os atores profissionais do conservatório dramático boicotassem a produção de Meyerhold. Ao anúncio de convocação para a seleção dos atores, compareceram alguns poucos curiosos para quem a peça foi lida e os croquis dos cenários foram mostrados. Os estudantes recrutados na última hora preencheram alguns papéis e o próprio Maiakóvski foi obrigado a atuar em três deles. Passada a estréia, as blasfêmias ofensivas do texto continuaram chocando o público e a crítica especializada, que lhe fez oposição mordaz nos jornais, apesar da aprovação pessoal de Lunacharski, primeiro Comissário do Povo para a Cultura, que embora fosse a favor do realismo tradicional, nunca apresentou restrições às experiências futuristas chegando a publicar no *Pravda* de Petrogrado um artigo em apoio à comédia, em que desculpava as “aberrações” da montagem.¹⁴⁰ As maiores reservas se dirigiam à visão extravagantemente futurista do poeta-dramaturgo sobre a sociedade revolucionária, apresentada como a Terra Prometida através de uma carpintaria mecanicista que ganhou reforço nas pinturas suprematistas de Kasimir Malévitch, a quem coube desenhar os cenários e os figurinos. Os adversários de Maiakóvski imediatamente lançaram-lhe acusações violentas difundindo a idéia de que sua peça era por demais obscura para o proletariado, culpando-o de ser ininteligível para o novo público. Por muito pouco a peça não foi excluída do repertório oficial.¹⁴¹

O Mistério Bufo nada mais é do que uma paródia da narrativa bíblica sobre a Arca de Noé. O “segundo” dilúvio, em meio ao qual a peça tem início, simboliza a revolução que está a inundar o planeta, obrigando os sobreviventes a se dirigirem para o Pólo Norte, onde os sete pares puros, representando a burguesia, e os sete pares “impuros”, em nome do proletariado internacional, decidem construir uma arca, naturalmente executada pelos “impuros” que neste momento ainda são explorados pelos capitalistas, e navegar em direção ao monte Ararat. No interior desta arca, depois de se livrarem dos opressores, a quem lançam ao mar por terem comido todos os alimentos, tentado restaurar a monarquia coroando o Negus abissínio e instalado a burocracia republicana, os trabalhadores se preparam para encontrar a verdadeira felicidade que lhes será mostrada pelo Homem Simples. Preferindo um novo “sermão da

poderosa força aglutinadora canalizada para a divulgação dos objetivos do governo revolucionário. Cf. CAMARGO, Joracy - *O Teatro Soviético*, Rio de Janeiro, Cia Editora Leitura, 1945; RIPELLINO, A.M. - Opus. Cit.

¹⁴⁰ BAUN, Edward - *The theatre of Meyerhold - Revolution on the Modern Stage*, London. Methuen Ltd. 1986.

¹⁴¹ Cf. RIPELLINO, A.M. - Op. Cit: 88.

montanha”, ele afirma que o objetivo agora não é mão o monte Ararat mas sim a Terra Prometida. A partir desta revelação, os “impuros” abandonam a arca, sobem nas árvores e, por entre as nuvens, começam uma travessia de demolição mítica dos valores burgueses, sempre em busca de algum alimento. Chegam primeiro a um Inferno inócuo onde são recepcionados pelos demônios sob a liderança de Belzebu e acabam se convencendo de que o mal das fábricas e dos pobres é bem pior do que os males presenciados no Inferno. Numa esfera acima, recepcionados por Matusalém, se deparam com a falta de provisões e o tédio dos anjos enfileirados no Paraíso diante dos quais reclamam da falta de conforto material. Roubam a luz de Jehová a fim de dar-lhe um uso prático na eletrificação e, em seguida, eliminam o Paraíso, anunciando-se como os novos profetas. No último estágio das lutas que antecedem o estabelecimento do novo mundo, os impuros derrotam o exército das ruínas e reabilitam as máquinas e os objetos com os quais rumam para o futuro “a todo vapor”. Por fim, chegam aos portões da Terra Prometida e temem ter voltado a uma cidade russa qualquer, mas redescobrem o Paraíso na Terra, que se revela, nas descrições do lanterneiro, a utopia mecanizada do socialismo. Aguardando a sua chegada estão os únicos serventes do futuro - as ferramentas, as máquinas e os objetos.

Creio que, na hipótese de Oswald ter folheado *O Mistério Bufo*, o que parece bastante provável, ele teria tido em mãos a edição revisada da peça, que data de 1921 e contém o conhecido prefácio de Maiakóvski convocando todos os seus futuros leitores a conservarem o caminho por ele indicado (a forma) mas alterarem a paisagem (o conteúdo), a fim de que as personagens se mantivessem sempre em dia. Empresa que ele mesmo declarava ter iniciado na tentativa de acompanhar os últimos acontecimentos da vida política russa. Maiakóvski considerava sua comédia apenas um esqueleto que precisaria ser continuamente preenchido e retocado para adaptar-se às circunstâncias do momento. E de fato, as referências ao noticiário político recente são perceptíveis em vários trechos da peça, impregnada pelo ritmo ardente do trabalho que Maiakóvski realizou para a ROSTA, entre 1918 e 1920, onde criava diariamente vinhetas informativas.

Entre os ajustes realizados para a montagem de 1921 em Moscou estava, por exemplo, a inclusão das personagens Lloyd George em lugar do antigo oficial italiano e Clemenceau em vez do francês, todos dois engrossando o caldo daquelas aparições alegóricas que sustentam os interesses capitalistas em nome do imperialismo, da aristocracia, da diplomacia etc. Outra novidade estava na figura do intelectual frívolo e da Mulher das caixas de papelão, uma variante da Mulher histérica da primeira versão. Bem mais significativa, a meu ver, foi a criação do Conciliador, fazendo paródia ao discurso moderado dos Mencheviques ao se esforçar para conciliar os lados opostos, mas cultivar o desentendimento permanente com ambos. Completamente novo também é o ato que descreve o País das Ruínas, dramatizando a luta do governo revolucionário para superar a crise econômica e ingressar na era industrial indicada no

último ato com o aparecimento de todo um arsenal de objetos-personagens. O fascínio pelas maravilhas da ciência pode ser pressentido já no episódio do Inferno quando Maiakóvski aproveita a ocasião para incluir o tema atualíssimo da eletrificação, em pauta nas discussões do Congresso Soviético de 1920.

A imagem que assumem os “puros” nesta variante reforça o aspecto apalhado que Maiakóvski mais tarde iria explorar em seus escritos para o circo. A ridicularização do Conciliador se tece no mais genuíno estilo do picadeiro, bem como o desfile dos tipos apresentados no primeiro quadro, que se aproxima em muito das paradas de abertura dos espetáculos circenses.¹⁴² A atuação perfeita do jovem ator Igor Ilinsky, que se tornou célebre pelas interpretações das personagens políticas de Maiakóvski, como *O Percevejo*, calcando-se na hilariedade dos palhaços, encarnou a figura do Menchevique por intermédio da mímica clownesca espelhada por sua vez na atuação do *clown* verdadeiro, Vitáli Lazariénko, que no papel de diabo entrava em cena escorregando por um cano e fazia truques acrobáticos. Para enfatizar o ridículo, o Conciliador trazia uma peruca vermelha, capa de cauda esvoaçante e um guarda-chuva aberto, sugerindo sua prontidão para alçar vôo em qualquer direção. A montagem como um todo seguia a chave circense de sua caricatura. Celebrava a vitória na Guerra Civil de forma carnalizada, em contraste com o estilo solene das comemorações oficiais. O mesmo contraste estava refletido nos figurinos refeitos por Victor Kiselyov que atribuiu aos “puros” a aparência vigorosa de um poster político, com apliques e recortes de jornal, e aos “impuros” a imagem monótona dos macacões azuis de trabalho, obtendo assim um resultado mais extravagante e ruidoso do que qualquer efeito retórico que o texto poderia causar.¹⁴³ Quanto ao cenário, desta vez, as estruturas arquitetônicas substituíram os painéis pintados ao fundo. Uma série de plataformas conectadas por escadas indicavam o local da ação, criando um espaço de cenas múltiplas com três planos que imitavam os expedientes do teatro medieval. Uma rampa larga chegava até os primeiros assentos da platéia que no último ato, transcorrendo sobre cubos espalhados nas laterais do palco, era convidada a subir e se misturar com os atores de modo a participar efetivamente da ação.¹⁴⁴

¹⁴² Cf. RIPELLINO, A. M. - Op Cit.: 98.

¹⁴³ BAUN, E. - Op. Cit: 160.

¹⁴⁴ Conforme foi dito há pouco, os dramaturgos da vanguarda russa empenharam esforços para se desfazer dos enfeites da cena burguesa. Enquanto aguardavam a possibilidade de tomar as praças públicas tratavam de ampliar as salas de espetáculo livrando-se dos bastidores, da cortina, dos adereços de papel e de toda espécie de exagero ornamental que julgavam pertencer ao cenário realista. Deixaram o palco nu e expuseram os recursos técnicos do teatro, como holofotes, cordas e escadas, de modo a revelar os truques e segredos da cena, acabando assim com as fantasias e as ilusões do público. Mas, é preciso dizer, o teatro revolucionário russo não nasceu de repente. Ele vinha sendo preparado pelos trabalhos anteriores de Meyerhold e de seus mestres, Stanislavsky e Nemirovitch Dantschenko, que atingiram resultados inovadores ao utilizar a boca de cena e explorar o espaço tanto horizontal quanto vertical, buscando uma síntese de todas as expressões e movimentos cênicos através dos gestos, do balé e da pantomima. Essas modificações permitiram que a arte dramática se libertasse das rubricas e

Não seria errado deduzir que a influência do texto de Maiakóvski sobre Oswald se exerceu através dos trabalhos de Meyerhold, consagrado na Europa pelo menos desde março de 1913, quando esteve em Paris a convite de Ida Rubinstein para dirigi-la em *La Pisanelle*, de D'Annunzio a quem foi pessoalmente apresentado. Meyerhold nesta ocasião travou contato também com o onipresente Apollinaire, ídolo do nosso protomodernista, que em 1912 circulara no continente pela primeira vez desbravando os territórios da vanguarda literária. Pela mão de Apollinaire, Meyerhold foi introduzido ao circo Medrano que tanto prestígio desfrutaria logo em seguida junto aos intelectuais do nosso modernismo. Não se deve esquecer, por outro lado, que a Rússia pré-revolucionária fazia parte do roteiro das grandes companhias européias que excursionavam pelo mundo interligando os continentes com uma rapidez comparável hoje à velocidade dos meios de comunicação eletrônicos. Este terá sido certamente o caso do célebre cantor italiano, Giovanni Grasso, ao qual Oswald se afeiçoara por ocasião da visita ao Brasil, em 1910, e que coisa de dois anos depois se apresentou em Petersburgo onde esteve na companhia de Meyerhold. Marinetti, pai do futurismo italiano, excursionou pela Rússia nos primeiros meses de 1914, proferindo conferências e divulgando as idéias do polêmico manifesto que o nosso Oswald se orgulhava de ter trazido em suas valises na volta da excursão de 1912. Portanto, ninguém estranharia se o nosso dramaturgo, inclinadíssimo a fazer amizades fulminantes e cheio de contatos internacionais, tivesse topado, direta ou indiretamente, durante as frequentes viagens que fez à Europa nos anos vinte, com a notícia sobre as modernizações que o diretor russo andava implementando nos métodos teatrais de seu país.

Mais do que renovar o repertório, Meyerhold se engajara na reformulação do estilo de interpretação naturalista, adotado por seu mestre Stanislavsky, e na recriação do espaço cênico. A partir das técnicas tradicionais da *commedia dell'arte*, do teatro de máscaras e de improvisação, ele desenvolveu primeiramente o método da “estilização”, em que estados de espírito contrastantes, personalidades opostas e aparências incongruentes se misturam com o objetivo de mudar constantemente o espectador de um plano a outro. Explorando coloridos fortes e criando sínteses inesperadas, esta forma de grotesco tem origem no reconhecimento do lado irracional e fantasioso da existência, de uma realidade subterrânea e profunda em direção a qual a imaginação do espectador deve ser estimulada, inclusive através de uma concepção escultural do cenário.¹⁴⁵ Como método, a “estilização” pretendia usar a capacidade associativa

criasse novas modalidades interpretativas. A liberdade em relação ao texto veio ao lado das modificações cenográficas. A visão pictórica do cenário, por exemplo, cedeu lugar à visão arquitetônica, revolucionando os velhos processos baseados em perspectivas sobre um único plano. As sombras pintadas no papel, os telões de fundo e os desenhos que iludiam a vista foram substituídos por perspectivas autênticas, subordinadas a uma técnica de cubos e volumes, sempre ajustada aos movimentos corporais dos atores e aos efeitos de luz. Sobre a evolução dos trabalhos de direção na Rússia ver Joracy Camargo - Op. Cit.

¹⁴⁵ Por força escultural do *set* entenda-se o uso inovador da luz. Atraído pelas técnicas do teatro simbolista, no início de sua carreira, Meyerhold deixou-se influenciar pelas idéias de Appia, defensor da unificação dos

da imaginação do espectador para enriquecer a teatralidade anti-naturalista dotando-a de contrastes, jogando com a mescla do alto e do baixo, do cômico e do trágico, de maneira a atingir com sua originalidade a plenitude da vida ¹⁴⁶

É verdade que na época da produção de *Mistério Bufo*, o estilo de Meyerhold já não guardava nenhum vestígio de suas preocupações iniciais com o drama simbolista, mirando-se cada vez mais nas fontes populares, transformadas em uma espécie de manifestação de patriotismo como alternativa para a função do teatro na nova sociedade. O ritmo das cenas, a agilidade verbal das personagens, a estrutura e o timbre do espetáculo reportam às formas de teatro burlesco que floresciam nas tradicionais feiras russas por ocasião das semanas do Carnaval e da Páscoa. As cantigas populares, o palavreado grosseiro, e as falas alegres ecoam no texto de Maiakóvski, destinado a uma audiência simples e inculta que se transferira para as salas de espetáculo. ¹⁴⁷ O brilho e o colorido das diversões plebéias, esta espontaneidade estrondosa das festas populares, se mantém na recriação circense de Meyerhold que se inspirou nas máscaras dos barrações para conseguir transmitir a visão farsesca da peça e ao mesmo tempo difundir os acontecimentos de Outubro. As formas rústicas e pitorescas das atrações das feiras surgem estilizadas e aprimoradas com intuítos propagandísticos, de orientação massificante, nas páginas de Maiakóvski e nas marcações cênicas de Meyerhold, idealizador da biomecânica e entusiasta do construtivismo, uma tendência marcante em seus espetáculos durante toda a década de 1920.

Podemos entender com isso que embora os debates da vanguarda teatral não estivessem sendo acompanhados pela dramaturgia brasileira em cada um de seus passos, afastados que estávamos das pesquisas pós-simbolistas, dificilmente ecos daquele laboratório permanente, no qual vibravam as inflexões futuristas, dadaístas surrealistas e expressionistas, fossem ignorados por aqui. É isso pelo menos o que atestam as sistemáticas notícias de Oswald na imprensa paulista durante a década de vinte, ao lado de Antonio de Alcântara Machado, e as anotações bissexatas de Flávio de Carvalho, para não ir muito longe. Nunca nos faltaram autores, ao contrário do que desabafou Abadie Faria Rosa, apesar do público ter-se contentado até praticamente às vésperas da primeira Guerra Mundial com o repertório e as montagens das

diversos níveis da realidade cênica através do efeito de *chiaroscuro*. Meyerhold desenvolveu a partir da "estilização" um tipo de drama não realista que procurava criar meios de expressão para uma "síntese interior" dos fenômenos. Em busca disso, enfatizou basicamente a atuação física dos intérpretes, a música e a luz. Mas, as restrições do teatro ilusionista o empurrariam para mais longe, de encontro a um teatro hiperdinâmico. STYAN, J.L. *Modern drama in theory and practice: Expressionism and Epic Theatre*. Cambridge University Press, 1991: 75-75-88.

¹⁴⁶ MEYERHOLD, V - "El grotresco como forma escénica" - (1912) em *Textos Teóricos*. (trad. selección, notas, bibliografía) Juan Antonio Hormigon. Madrid, Alberto Corazon Editor, s/d: 177-183.

¹⁴⁷ RIPELLINO, A. M. - Op. Cit.

companhias estrangeiras.¹⁴⁸ E a inércia do teatro brasileiro, com raras exceções estagnado nas fórmulas adocicadas da comédia de costumes e prisioneiro da sintaxe portuguesa, não deixa de ter algo a ver com a mentalidade provinciana de nossas instituições republicanas, concentradas no Rio de Janeiro sob a fachada modernizadora de uma política pública elitista e anti-popular. A própria afirmação nacionalista do pós-guerra coordenada pela chamada geração Trianon que teve em Gastão Trojeiro um nome de repercussão interestadual com seu aplaudido *Onde Canta o Sabiá* (1921) desenhou um panorama leve e sentimental dos subúrbios cariocas, sobre o qual conhecemos bem as opiniões ácidas de Lima Barreto. Talvez, por uma ironia do destino, tivemos de pagar tardiamente o preço de uma traiçoeira reviravolta outubrista, que apenas nas sombras se assemelhou à de 1917, para ver a nossa cena teatral transformada em arena política.

Então, como que saído do nada, na linha interativa dos espetáculos soviéticos de massa Oswald simula em seu *O Homem e o Cavalo* uma integração ao plano da ação dramática distribuindo vozes que saem do interior da platéia e opinam sobre o irreverente julgamento de Cristo, ao fim do qual a hipótese progressista de sua peça é sentenciada pelo Camarada Verdade. Na primeira de uma série de intervenções alguém retruca o desafio anti-comunista de Tereza de Jesus, auto definida como capanga do marido, depositando um vivo apoio à resitência burguesa com o escarneador *Viva usted e viva su amante!* Na maioria das vezes, as falas artificialmente atribuídas ao público chegam para corroborar a operação demolidora em curso no palco, onde prosseguem as acusações contra o profeta, considerado agente da II Internacional, traidor do movimento popular revolucionário, e acusado de reincarnar, na expressão de São Pedro, Constantino, o *célebre derivativo dos fascismos históricos*. Uma nova versão para sua morte, objetivando *elucidar as origens humanas do Rabi*, é lançada da assitência pela voz de um Romancista Inglês que depois de apartar a luta de esgrima entre o bandido de histórias em quadrinhos, Fu-Man-Chu, e o mosqueteiro D'Artagnam, protagonistas de um ligeiro entremez, desmistifica o esquema do Calvário.

Indiscutivelmente, todo o episódio é de grande impacto. Oswald arrisca alto tentando criar por meio de pontos de vista distintos, emitidos de vários lugares do teatro, um painel multifacetado e contraditório dos interesses que se unem em torno da religião. Nesta exegese, O Soldado Vermelho naturalmente fala em nome da revolução; Um Pequeno-Burguês *sincero*, sensível ao renovado martírio de Cristo, anuncia da platéia a sua conversão; no palco, São Pedro trata de limpar a cara denunciando aos bolchevistas o complô de Cristo; Vozes Lá Fora

¹⁴⁸ Abadie Faria Rosa, primeiro diretor do SNT, deixou registrada sua lacônica declaração de que no Brasil nunca houve teatro: "É um gênero de literatura só compatível com os países que já atingiram a sua maturidade mental. Houve apenas entre nós arte de representar. Representaram-se com honestidade peças estrangeiras, dramas românticos e operetas brejeiras. Quanto à produção nacional, não passou de mero diletantismo. Todos os nossos homens de letras escreveram pelo menos uma peça." em ARAUJO, Henrique Oscar da Silva - *O Teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro, Minc/Inacem/ Cenacem/ Livraria Ver e Ler, 1985.

gritam viva ao P.R.P. e estabelecem assim um paralelo entre a política do partido brasileiro e a ação dissimulada de Cristo; e por fim, Um Poeta Católico declama da platéia um verso de solidariedade ao Barão Barrabás de Rotschild, representante das aspirações sionistas, que embora não mantivesse ligações com o monopólio do azeite, acaba igualmente condenado ao Calvário. Pela brevidade das incursões, o ritmo frenético das seqüências de idéias atiradas sobre a assistência como fortes batidas de percussão e pela aparência caleidoscópica dos materiais, unindo pedaços de romance, versos passadistas, fragmentos de almanaque, burlas transformistas e *gags* de comédia de pastelão, o episódio insinua seu parentesco com os métodos de decomposição do Excentrismo futurístico. Baseado nas idéias do Manifesto de Marinetti, que contrapunha o teatro de café-concerto às análises do teatro psicológico, o Excentrismo russo imprimiu uma dinâmica veloz e impetuosa ao espetáculo concebendo-o de forma sintética como uma sucessão incessante de entradas, truques e exhibições acrobáticas.¹⁴⁹

Na intenção satírica, estas personagens alegóricas lembram ainda a iniciativa de Maiakóvski em reunir no círculo do Paraíso as figuras decorativas de Tolstoi e Rousseau, que ali aparecem ironicamente como encarnações do idealismo. Mas em número e na destinação, os caracteres oswaldianos excedem o modelo citado porque chegam a constituir o princípio mais geral de funcionamento do texto fundado num verdadeiro inventário de falas combinadas. A fim de retratar sarcasticamente o sistema burguês de opressão, por exemplo, Oswald recorre à dupla Lord Capone de Mister Byron, cujos títulos trocados firmam uma zombeteira parceria baseada na indisposição contra a URSS e na marginalização que os confraterniza. Incompreendidos e rejeitados pela classe dominante, que julgam desunida por causa da concorrência, eles comparecem em cena para esclarecer os interesses do capital, assimilando para si os argumentos que justificam a violência. Byron, o aristocrata conservador, em nome da nobreza agrária defende a necessidade de controlar os trabalhadores, enquanto Capone, nascido no liberalismo americano, prega a sonegação de impostos, defendida com metralhadoras, e acredita na fome como pior castigo para o trabalhador revoltado.¹⁵⁰ Com efeito, Oswald obtém um rendimento incrível a partir da aproximação anacrônica de elementos distanciados do ponto de vista histórico, mas que, por seu próprio afastamento, acabam identificando os pontos de continuidade do pensamento conservador e do reacionarismo de classe, como se pode

¹⁴⁹ BERNARDINI, Aurora Fornoni (org) - *O Futurismo Italiano: Manifestos*. São Paulo. Ed. Perspectiva, 1980.

¹⁵⁰ Apelidado de Lampeão de Chicago, Al Capone é tomado pelo jornal comunista de Oswald como símbolo sinistro da decomposição do capitalismo. Ele representa simplesmente o roubo pelo roubo *na civilização que agoniza na América milionária, sob o signo puritano de Cristo*. O símbolo da bandidagem internacional parece ter inspirado o jornalista a criar o primeiro concurso de gozação em seu tablôide que pretendia apurar *Quem é o maior bandido vivo do Brasil?* depois de Rui Barbosa, é óbvio, porque já estava morto. *O Homem do Povo*, Opus Cit. 28 de março de 1931.

comprovar na reação ao boicote do Mestre da Barca, que resolveu abandonar seu posto e arregimentar forças rebeldes no levante dos marinheiros:

- O Mestre da Barca:* - *Respeito, sim, para os que trabalham. Vocês nos dividiram em autômatos. Presos à máquina, dependendo dela. Chicoteados pela fome! Reduziram-nos a homens fragmentários, isolados da criação e da vida!*
- Mister Byron:* - *Chama a policia!*
- Lord Capone:* - *Telefona!*
- O Mestre da Barca:* - *Chamem todas as policias do mundo, eu saberei revoltá-las. Que são os soldados senão explorados como nós!*
- Lord Capone:* - *Forma uma milicia de filhos de rico!*
- Icar:* - *Não há mais ricos.*

As frases subversivas do Mestre da Barca recheadas pelas teses marxistas que pregam o fim da expropriação dos meios de produção e a libertação de todos os trabalhadores explorados, inclusive dos soldados, faz pensar no discurso agonizante de Abelardo I, em *O rei da vela*, que também aludia ao potencial subversivo das forças armadas, numa referência direta à dissidência do movimento tenentista liderada por Prestes, como exemplo de solidariedade dos martirizados. Nas duas peças que aqui estamos analisando, Oswald mobilizou o discurso parafascista como estratégia para ironizar a reação da burguesia ao avanço das idéias revolucionárias. Neste caso específico, a intenção satírica do autor vai às raias do ridículo, expondo o desespero com o “naufrágio” da Barca por intermédio de um patético pedido de socorro de parte de seus tripulantes mais emblemáticos: *Save our souls!* grita Capone. *Save our ships!* acrescenta Byron.

Note-se que a construção tradicional das personagens é rompida pela eliminação da dinâmica de motivações. Com a crise da noção de individualidade psicológica, as criaturas perdem sua existência própria e passam a ser fantoches do autor, que radicaliza seu poder de manipulação contrariando motivos ou abandonando suas criaturas pelo caminho. O descompromisso com a coerência de uma unidade pessoal transparece por isso na fragmentação dos discursos e na atomização das ações que vão transcorrendo independentes umas das outras, embora guiadas pela perspectiva da revolução. Por não constituírem células internamente motivadas, as personagens dão corpo às alegorias da peça, movimentando, em forma de cartel, as frações do pensamento burguês satirizadas nas sínteses oswaldianas.

Mencionado há pouco, o aspecto iconoclasta das mensagens demonstra que o procedimento destrutivo abrange também as estruturas formais do texto. Oswald coleciona uma galeria de estampas transferidas diretamente das artes plásticas, das histórias em quadrinhos, da literatura de folhetim, do cinema, da política, da bíblia e da música, com cujo auxílio produz uma

absoluta reciclagem no espetáculo, que às vezes chega a se parecer com uma latrina do mundo, depósito de detritos culturais convertidos em trastes do teatro psicológico. Assim, é quase inevitável que os vários referentes incorporados à linguagem teatral ampliem os efeitos do anticonvencionalismo para os próprios métodos empregados em cena, como é bem o caso da voz afeminada do Divo, parodiando uma cantoria de louvação aos canhões da guerra fascista em chave operística (*Eu sou o patos da destruição! Pela raça branca! Pela classe rica! Pelo rei cormudo! Pelo altar vendido! Heil! Duce! Heil! Duce! Heil! Duce!*), no intuito provocativo de combater o encantamento da ópera tradicional, produto de consumo da aburguesada elite brasileira capaz de pagar os caros ingressos do Municipal.¹⁵¹ Algo análogo aparece na Voz de Eisenstein, que irradia pelo alto-falante um hino de louvor ao trabalho anônimo e pacífico, numa alusão enaltecedora à modernidade técnica do comunismo. Sintoma do otimismo meio ingênuo de Oswald, a mensagem construtiva da sociedade coletivista e mecanizada curiosamente liga-se ao criador da montagem cinematográfica, um dos nomes de proa da vanguarda russa. Aluno de Meyerhold em 1922, Eisenstein passou a ardoroso defensor do teatro excêntrico, associado diretamente ao gênero do *music-hall*, parente próximo das fórmulas propostas pelo futurismo de Marinetti. Eisenstein pensava em fornecer agilidade, intensidade e agressividade ao espetáculo teatral por meio de uma sequência de atrações enganchadas umas nas outras, espelhando-se nos números de café-concerto. Nasce deste teatro de atrações a noção de montagem aplicada pela primeira vez no cinema em *A Greve* que ele filmou em 1924.¹⁵²

Pois bem, a fala de Eisenstein em *back*, sobre ser mais um crédito tolo de Oswald às realizações do novo regime, reiterando a impositação política da peça, precisa ser entendida na função de frangimento sonoro de valor expressivo no esvaziamento da concepção hamônica da cena. É preciso sublinhar o fato de que Oswald tenha procurado explorar ao máximo a capacidade auditiva do espetáculo, sem o que certamente este submergiria numa sequência massante de paráfrases.¹⁵³ Quanto a isto, além do alto-falante, ainda por via do qual a retórica

¹⁵¹ Renato Cordeiro Gomes, em seu estudo sobre *O Santeiro do Mangue*, interpreta o suporte operístico do plural de vozes que se articulam na estrutura do poema à maneira do teatro de revista e do circo, afastando-se da retórica e do bom tom com uma linguagem de bordel diferente do que se encontra em *La Traviata*, a primeira ópera em que uma meretriz ocupa o papel principal. “*Plural de Vozes na Festa (?) do Mangue*” tese doutorado, (mimeo), Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Julho 1985.

¹⁵² Sobre a forma da montagem cinematográfica ver EISENSTEIN, Sergei - “A Dialectical Approach to Film Form” em *Marxism & Art: Writings in Aesthetics and Criticism*, Berel Lang and Forrest Williams (ed.), London/New York, Longman, 1978: 357-371.

¹⁵³ Em estudo recente, José João Cury identifica com precisão os procedimentos do discurso parodístico nas peças de Oswald enfeixados basicamente em seis tipos: supressão/adição, ampliação/diminuição, inversão, esquematização/desdobramento, deslocamento, condensação/fragmentação. Cury define o método oswaldiano como uma “estilização pela intertextualidade” e aponta as passagens coladas na Bíblia, em especial nos evangelhos de São João, São Lucas, São Marcos e São Mateus, e nos escritos políticos de Lênin, Proudhon,

de Stalin divulga a metáfora leninista de *O Homem e o Cavalo*, o rádio desempenha um papel central no contato do público com as mensagens didáticas. A visão marxista da alienação, vulgarmente conhecida entre nós pela definição do futebol como ópio do povo, surge em forma chiste na constatação de que a algazarra popular captada pelos viajantes do Ícaro em ondas curtas não passa de uma pelada no Brasil.

Os recursos sonoros projetados para ativar a percepção do espectador, como estímulo à sua participação crítica enquanto decodificador, no sentido que Brecht lhe daria, tem reforço valioso nas indicações cenográficas. Em especial no quinto quadro, intitulado S.O.S., quando segundo a rubrica o cenário desmembra a platéia em duas partes. Trabalhando com noções de perspectiva e profundidade, Oswald determina que por trás dos estaleiros, onde a Barca de São Pedro se encontra estacionada, uma visão noturna da metrópole se projete sobre o palco através de grandes arranha-céus iluminados. De frente para a cidade industrial, a audiência é então envolvida no ambiente de guerra com o estouro dos bombardeios, partindo do outro lado dos assentos, no lugar em que começa o motim da divisão naval. Com isso, os disparos de canhão seguidos pelo ruído dos ataques aéreos ampliam o espaço cênico obtendo um efeito desalienador. A ligação do palco à platéia, que se vê incorporada à ação no exato momento em que as forças revolucionárias irrompem contra a Barca de São Pedro, transforma os espectadores em um tipo de barricada viva. Paralelamente, gritos anônimos e palavras de ordem do Soldado Vermelho reproduzem o tom de comício, preparando a atmosfera para a insurreição da massa, sugerida por fim com as estrofes da Internacional. O tumulto estrondosamente construído em cena para demonstrar a derrota do velho mundo de algum modo compensa os outros deslizamentos cometidos no texto, por vezes levado ao desgaste, porque Oswald não controla sua inclinação pela pirotecnia verbal. Aqui, em compensação, a verve humorística é reanimada pelo conjunto das vozes atiradas ao centro da arena que como um caldeirão efervescente deixa as falas borbulharem no ridículo, destruindo-se umas às outras.¹⁵⁴ Sob os raios dos holofotes e os sons da guerrilha revolucionária, o desespero da burguesia recebe tratamento burlesco e a movimentação rápida, jogando com o dinamismo dos

e Engels. Cf. "*O Teatro de Oswald de Andrade: A intertextualidade como procedimento estruturante*" Tese de Doutorado, (mimeo), ECA/ Universidade de São Paulo, 1987.

¹⁵⁴ A atuação suicida das personagens oswaldianas foi muito bem resumida por Flávio de Carvalho neste breve depoimento concedido por ocasião da morte do dramaturgo: "os seus personagens de novela ou de teatro, quando se manifestavam, tradicionalmente se detruíam a si mesmos pelo ridículo. Esta atuação-suicídio era de grande efeito dramático e extremamente convincente; o espectador nunca se apiedava do personagem auto-destruído. O sentido, fome do mundo, ante um espetáculo apetecedor de pedaços aproveitáveis, trouxe a antropofagia que apareceu em Oswald de Andrade, via seu interesse emotivo agudo por esse mundo. O mundo se apresentava à sua sensibilidade de poeta como chave simples do início das coisas que mais captavam o seu apetite de poeta, eram as formas cruas e os atos genéricos que mais cativavam o seu paladar literário." Cf. "Oswald de Andrade", em *Diário de São Paulo*, 21 de novembro de 1954.

planos recria numa intensidade nunca vista no teatro brasileiro o assalto da marinha ao poder, suponho que inspirado n' *O encouraçado Potemkin*, de 1925.

Momento de grande ressonância dramática é aquele indicado na rubrica de encerramento do terceiro quadro. Oswald determina que ao som da trompa heróica de Lohengrin siga-se a passagem de uma valquíria nua, mascarada contra gases asfixiantes. Ela deve atravessar o palco e a platéia montando um cavalo de guerra, um tanto similar do ponto de vista da movimentação à motocicleta militar que na peça de Maiakóvski cruza o palco para trazer o dinheiro americano que financia a construção da arca, abrigando os sobreviventes ao dilúvio comunista. Mas, enquanto instrumento satírico, em lugar da alusão musical à wagneriana cavalgada das valquírias, Oswald prefere com este deslocamento físico no palco remeter ao uso das partituras wagnerianas em prol da ideologia nazista. Vale dizer que, desta maneira, o movimento cênico, ao transpor a notação musical para uma linguagem plástica, aponta em Oswald uma concepção libérrima dos procedimentos de intertextualidade. Isto é, o jogo de citações confere ao seu estilo uma natureza moderna em relação às cópias do nosso teatro engordado até então à custa do mero pasticho. Ele se compraz em recortar os cânones estéticos. E esta aversão pelos modelos acadêmicos inaugura uma sistemática paródica edificada nas colagens dadaístas e nos cartazes programáticos, sem deixar de aproveitar ainda, à maneira surrealista, as sugestionabilidades das palavras. Consideremos sobretudo que Oswald condiciona suas recriações ao desmascaramento de esquemas ideológicos, dando ao artesanato estilístico uma função desentorpecedora, tal se constata nas inscrições do tipo DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO que abre a peça com um plágio desabusado do *slogan* integralista transcrito em termos rebaixados para lançar na fogueira o moralismo fascista.

De fato, todas as rubricas do cenário contêm elementos sugestivos da dicotomia estabelecida entre o velho e o novo mundo, contrapondo em termos dualistas capitalismo/comunismo, burguês/proletário, fascista/socialista, católico/ateu, família/prostituição e daí por diante. Tem-se a impressão de que o ideal coletivista vai sendo erigido sobre os escombros de um passado contaminado pelos adereços da arte oficial. Uma monumentalidade metafórica, dada pela incrível profusão de substâncias imagísticas, que não raro se sobrepõem umas às outras, corresponde no plano estilístico às grandiosas conquistas da sociedade sem classes, enquanto os parques acessórios decorativos se revestem de grande valor icônico. Para simbolizar a derrocada dos valores crissãos, por exemplo, Oswald solicita a presença de um carrossel e de um ascensor inutilizado que debocha da ascese espiritual. Em contrapartida, o portão enorme de uma edificação industrial marca no sinal positivo de grandeza a vitória dos princípios construtivos do socialismo. Como reforço, Oswald deixa mendigando na entrada da fábrica os sobreviventes da antiga sociedade, cujo símbolo está na velha sanfona de São Pedro, que emite nostálgicos acordes, como melancólicos solfejos de um realejo interiorano. Talvez mais

eficiente neste exercício de reinscrição de signos seja A Barca de São Pedro, assinalada no apontamento cenográfico como o *Vaticano sobre uma jangada*, onde há um *dancing* no andar superior dirigido pela rainha Cleópatra. A vinculação da referência sacra à jangada nordestina e sua ocupação profana como prostíbulo consegue produzir um inesperado e produtivo choque. A proximidade do ícone religioso com um bordel que tem na direção a rainha egípcia, travestida de cafetina elegante, achincalha de uma só vez com toda a herança da cultura greco-latina que convive, à la Oswald, de forma decaída com os ingredientes do folclore brasileiro. O efeito surpresa provocado pela síntese desmistificadora faz pensar no *Verfremdungseffekt* de Brecht, mas pode muito bem descender das recomendações de Apollinaire para quem era justo que o dramaturgo se servisse de toda e qualquer miragem.¹⁵⁵

Este por assim dizer exercício de semantização ganha densidade no plano da ação. Diante do colapso da Barca, Cleópatra deixa-se picar por uma cobra enquanto os marujos avançam sobre o seu corpo, num ato simbólico de superação. Como guardião do capitalismo, São Pedro grita exigindo pateticamente uma injeção antiofídica. Entendido sob uma ótica política, o suicídio de Cleópatra tem tudo a ver com o autoaniquilamento de Abelardo I, em *O rei da vela*, pois ambos sugerem um modo de o capitalismo chegar ao seu epílogo. Mas, em si mesmo, o significado do gesto cresce pelo que ele comporta de paródico em relação às soluções convencionais e melodramáticas da dramaturgia passadista. Oswald tanto destitui a morte de seu sentido espiritual, quanto desobstrui a cena de uma conotação lacrimante. Sem falar que, na função de anticlímax, a morte voluntária se presta a dinamitar a própria estrutura do drama burguês onde não raro a tensão dramática culmina justamente no suicídio de um dos protagonistas. Assim, o desfecho retruca as soluções convencionais, que Oswald interpreta como mecanismos de evasão fabricados pelo individualismo, com uma autodestruição inócua.

Outra leitura paródica da dramaturgia de gestação novecentista fica evidente na retratação que Oswald faz do Céu. A ação das quatro Garças confortavelmente sentadas sobre banquinhos não traduz outra coisa senão o ambiente doméstico de uma reunião de sociedade, igual a tantas que aparecem nas comédias de costumes do início do século. Imitando um sarau elegante, elas se divertem contando piadas, declamando, cantando, aprendendo inglês, fofocando e bordando. O tédio que Maiakovski utilizou para desmoralizar a eternidade celeste aqui se repete nos mesmos bocejos e bordados com que as falecidas contornam a ociosidade. O toque de originalidade pessoal do nosso escritor reside, todavia, no contraste deste parasitismo de classe com uma absoluta histeria sexual causada, segundo só Oswald poderia imaginar, pela frustração das quatro virgens, que guardaram em vão sua castidade para o prometido festim celestial. O tom de histeria enfurecida marca na ânsia de satisfação física a ironia com que ele

¹⁵⁵ Ver APOLLINAIRE, G. - "Prólogo" . *As Mamas de Tirésias*. Ed. Max Limonad. 1985.

vê o descanso das almas cristianizadas e a repulsa que sente pelas delicadas nuances psicológicas do teatro realista.

A operação desmitificadora inside com igual ou maior virulência nas várias inflexões que instrumentalizam o coral de vozes orquestradas na peça. O espírito piadístico de Oswald, lembre-se de seus poemas-piada, impregna a leitura política de formas absolutamente heterodoxas, concebidas de acordo com as tintas fortes da caricatura popular, a fim de desmoralizar os emblemas do capitalismo, estabelecendo um correlato linguístico para sua imagem decaída. A primeira equivalência se fundamenta na visão do capitalismo como estágio anterior, espécie de infância, do socialismo, sob cuja perspectiva os quadros caminham. Atendendo a ela, o universo burguês é apreendido por intermédio do registro infantilizado dos habitantes do Céu, apresentados ao público em seu estado de completa alienação. A inconsciência histórica que, conforme foi dito, os transforma em totalidades ensimesmadas, criaturas sem rastro trazidas à luz apenas para cumprir os desígnios do autor, imprime às falas o tom de brincadeira que uniformiza os diálogos dentro de uma escala diminutiva. Nela se enquadram os trocadilhos, as anedotas e pilhérias responsáveis pela conversão da vida num simples passatempo para crianças de dois anos de idade. O tratamento lúdico da linguagem comprime as situações dramáticas aos ângulos estreitos destes jogos de palavras, que se sucedem rapidamente, impondo um ritmo frenético às cenas, em complemento ao frenesi sexual e guerreiro a que fazem menção. Ao mesmo tempo, pelo caráter onomatopaico de parte das expressões salta à vista a natureza poética das impositações em que se inscrevem diversas modalidades do universo infantil, dentre elas a cantiga de roda, os recitativos e as adivinhas.¹⁵⁶

Ora, a reminiscência infantil marca um apreço pela regressão espontânea ao seio materno, um desejo incosciente de retorno às raízes, que sob certos ângulos pode ser apreendido na nostalgia oswaldiana pelas cidadezinhas interioranas ou pela festa popular, conforme apontou Décio de A. Prado a respeito de *O rei da vela*. Em *O Homem e o Cavalo*, a expectativa pela chegada do balão de alumínio do Prof. Icar, tábua de salvação das almas semi-desencarnadas, lembra em tudo a caça da meninada aos balões de São João. Encerrando o terceiro quadro, a correria desenfreada para ver quem alcança primeiro a bola de metal prateado, é um momento de reencontro com a folclórica alegria das comemorações populares. Os gritos de *Cai! Cai! Balão!* fazem eco a uma experiência registrada com ternura na memória de quem como Oswald cresceu numa cidade provinciana como era a São Paulo de 1900. Mas a criançada vira criancice e a razão política faz que os olhos vejam as legendas nacionais como índice de enraizamento

¹⁵⁶ Benayoun nos mostra como as charadas, adivinhas e acrósticos constituem sementes do *nonsense*, que ao lado das calinadas, disparates e banalidades representa um componente essencial dentro do acervo de inutilidades colecionado pela vanguarda literária. Cf. BENAYOUN, Robert - *Les dingues du nonsense: de Lewis Carroll à Woody Allen*. Paris, Balland, 1984.

numa condição semi-colonial e atrasada em relação à marcha revolucionária que avança tomando conta do mundo. Daí o sarcasmo do Prof. Icar, imediatamente contraposto à euforia infantil da recepção, responder pelo desprezo do autor com um comentário duvidoso, onde se flagra o sinal invertido da adjetivação irônica: *Que povo bonitinho!*

Isto não impede que num momento seguinte Oswald lance mão do sincretismo da cultura brasileira para avacalhar com as lições de catecismo obrigatórias em sua formação católica rigorosa e tradicional. É para a superstição contida no imaginário mítico e lendário da população que remete a figa monstruosa pendurada no teto da estratonave do Prof. Icar, conforme reza a rubrica. A miscelânea do repertório afro-brasileiro, alimentando a credence popular com bentinhos, amuletos, patuás, ramos de arruda e talismãs, se presta neste contexto materialista a desmerecer o misticismo, demonstrando seus esquemas de falsificação. Perante a notícia de que um cometa atingiria a nave, São Pedro tenta debelar o perigo puxando uma cantilena imitativa das tradicionais preces de oratório. O pedido de clemência e salvação, dirigido hilariamente ao *deus da zona* em nome das prostitutas assassinadas, converte a fé dos idólatras moralistas em um conjunto arbitrário de palavras mágicas similar às abracadabras infantis.

*São Pedro: - (...) Minhas almas benditas! Que morreram degoladas!
e aquelas três
Que morreram a ferro frio!
E as três pesteadas!
Juntas todas três!
Todas seis!
e todas nove
Para darem três pancadas
Toc! Toc! Toc!*

*Todos: -Toc! Toc! Toc!
São Pedro: -No coração do perigo.
Todos: -Amém!
Tesconjuro! Tesconjuro! Tesconjuro!*

Faço notar que a cruzada antimoralista pertinente à totalidade da obra oswaldiana parece adquirir uma contundência irreversível na dramaturgia da década de 1930, seja em função da visada dialética, que descarta os conceitos que prefiguram uma condição espiritual para o homem, dispensando portanto a redenção divina, seja pelo fato de o gênero teatral se revelar para o escritor um canal aberto à exposição das reações psíquicas coletivas - quando sujeitas a determinados estímulos processados no ambiente - uma vez que este gênero independe, como não terá sido no caso da prosa, das investigações sobre o foco narrativo, em torno das quais a

literatura modernista continuava se debatendo naquela fase de pesquisa social.¹⁵⁷ Eu arriscaria inferir a partir desta abertura da dramaturgia oswaldiana para os domínios coletivos, principalmente no que se refere à construção de personagens representativas de um olhar segmentado em bloco, isto é, de grupo, ou melhor dizendo, de classe, o marco que decisivamente reorienta seus investimentos estéticos no plano da linguagem, tomada a partir daí como um rico manancial de fórmulas soterradas no inconsciente, com as quais, entretanto, não se devem confundir as desrepressões freudianas, cuja natureza individual e burguesa ele critica. Seu modo de manejar os fragmentos discursivos como registros simbólicos, não apegados a uma psicologia da pessoa, mas oriundos de uma organização capitalista, da qual ainda era possível rir, a meu ver, é de grande modernidade para a nossa dramaturgia à época, apesar dos descontos que obviamente devemos lhe conceder pelo tratamento um tanto eufórico do assunto político.

Um dos pontos altos da peça é a confluência dessa manipulação das formas verbais com a atomização da idéia de personagem. Em vez de oferecer uma chave de acesso ao mundo interior, as falas, pelo contrário, achatam as criaturas à superfície, atestando seu papel de máscaras descartáveis, concebidas na função de legenda. Ora, tanto maior será o impacto deixado pelo vazio que a falta de profundidade produz quanto mais o intuito satírico estiver colado na construção verbal. E isso acontece, aliás de maneira bastante feliz, no suporte discursivo que Oswald consegue dar ao câmbio de máscaras de São Pedro, líder das almas desencarnadas que transitam pelo purgatório terrestre antes da revolução. Pensado como sátira ao comportamento oportunista, típico daqueles que hesitam em aderir à verdade socialista mas temem assumir até as últimas consequências suas posições burguesas, possivelmente inspirado na figura do Conciliador de Maiakovski, São Pedro muda de opinião conforme os temores se avizinham. Exige respeito a fim de moralizar o paraíso celeste, porque conhece as ameaças da física moderna, mas depois nega o passado na Terra Santa, pois precisa comprovar a conversão ao materialismo. No horizonte dessa oscilação nas atitudes do apóstolo de Cristo, é óbvio, está a causa de Marx, objetivada pela Voz do Soldado Vermelho, cuja fala insufla a massa trabalhadora no célebre estilo da oratória comunista baseada no mote do Manifesto: *Proletários de todo mundo, uni-vos!*

¹⁵⁷ Observe-se que em defesa de sua peça, Oswald se queixa da incapacidade de José Lins do Rego atingir com sua narrativa a retratação de uma consciência coletiva: "Zé Lins não passa na forma de um 'narrador', como no conteúdo não vai além de um 'psicólogo'. Sua obra-prima até agora é *Bangüê*, onde aparece o processo de transformação das forças produtivas em certa região do Brasil. Tudo isso, porém, individualizado numa decadência feudal que vai da dor-de-corno à venda das terras patriarcais. Em *Moleque Ricardo* há mesmo uma perda de potência do escritor. E nesse, como nos livros anteriores, ele não alcança mais que o drama individual. Que é o *Moleque Ricardo*? Um indivíduo que toma consciência de sua classe." Cf. "Bilhetinho a Paulo Emilio" Op. Cit.:50

O intuito de retratar o *jogo desesperado da burguesia* se concretiza então nas alterações por que passam as entradas de São Pedro em cena. Se, no primeiro quadro, a advertência sobre os riscos do mundo mergulhar no materialismo histórico ganha expressão na forma ordinária com que São Pedro fala às quatro garças, a quem chama de *cadelinhas e bichanas*, a respeito das descobertas de Einstein, no quinto quadro, é através da demagogia política que ele se dirige aos trabalhadores do cais para apresentar as contrapropostas reformistas. Com argumentos que parodiam as teses burguesas sobre o despreparo do povo ele tenta abafar a rebelião, mas é desmascarado pela declaração do Soldado Vermelho: *Para comer e trepar todos os homens estão preparados!* Não funcionando a *tapeação* política, porque a saída conciliatória não cola, outra alternativa surge da boca de São Pedro, que trepado num salva-vidas, em êxtase, segundo indica a rubrica, lidera a ladainha dos comparsas:

São Pedro: - *Como as vagas da multidão se elevam*
Dementes, furiosas
Nada há salvação
Só uma!
Uma só!

Mister Byron e
Lord Capone: - *Só uma!*

Icar: - *Uma só!*
São Pedro: - *Contra a ventania das massas!*
Dementes, furiosas
Não há salvação
Só uma!
Uma só!

Mister Byron,
Lord Capone e Icar: - *Só uma! Uma só!*

A exemplo do refrão mágico anteriormente citado, este ridiculariza um ritual de exorcismo repetindo uma seqüência de palavras hilárias desprovidas de qualquer significado místico. O esvaziamento de sentidos, enquanto denuncia do caráter ilusória da religião, se acentua à medida em que os apelos, primeiro voltados para Cristo, assumem uma entoação ridícula dirigindo-se à Mãe, ao Centurião romano, a Papai Noel, a Mefistófeles e a Allan Kardec. A zombaria contida no terço de banalidades que faria inveja a qualquer poeta Dadá torna risível a impotência dos que resistem ao avanço do proletariado. É assim que, uma vez instaurada a

revolução, já no sexto quadro, São Pedro resgata a condição de devoto do Senhor, profetizando a condenação daquela *loucura*, enquanto a Voz de Stalin irradia através do alto-falante a glória das conquistas socialistas. Desta feita, a estratégia persuasiva objetivando instruir didaticamente os espectadores a respeito da simbologia animal assimilada pela peça - *do cavalo camponês ao cavalo da indústria construtora de máquinas* - ganha como contraponto a dicção elevada das profecias de São Pedro, que responde ao *patos da construção* proletária reivindicando a gênese do universo pela mão de Deus. Assim, a convocação stalinista - *Edificai um novo mundo...* é retrucada pela exortação irônica que faz propaganda do conformismo cristão estilizando a notação bíblica:

São Pedro: - *A liberdade de pecar.*
Icar: - *E de ofender a Deus.*
Mme Icar (irônica): - *A sabedoria morrerá com eles.*
São Pedro: - *Ignoram que é a mão de Deus que faz todas as coisas.*
Interrogai os animais, eles vos instruirão! Consultai os pássaros do céu e os peixes do mar, eles vos revelarão. Falai à terra, ela vos responderá!

É preciso considerar que Oswald persegue o rastro destas atitudes oportunistas de São Pedro calcando suas máscaras em arrazoados que talvez soem demasiadamente artificiais a um leitor de hoje. Mas, o jeito de submeter os argumentos constitutivos do objeto de sua sátira a uma colisão com os conteúdos políticos, embora formulados em termos retóricos também muito desgastados, é que indica a sensibilidade moderna no tratamento com a matéria teatral. O uso de uma modulação nas vozes, emitidas segundo as mudanças de altitude dos vários registros que servem de apoio ao texto, confere aos atritos sociais uma concretude estética inovadora. A imitação paródica exerce função essencial neste coral de vozes discordantes e conflituosas na medida em que sinaliza a marcação crítica, em geral com tom pejorativo. Inscreve-se nesta mesma pauta o rebaixamento da linguagem que força a dicção das personagens a um descenso, ora materializado no infantilismo, como já foi demonstrado, ora na vulgaridade. A calúnia humorística caracteriza uma das expressões estilísticas de Oswald, capaz de sair com tiradas geniais e às vezes com frases infames. O traço burlesco que perpassa as suas sínteses se aproxima sempre de um certo grau de mau gosto com que pretende agredir o espectador.

Quanto a isto, interessa avaliar a caricatura do Poeta-Soldado, espécie de déspota esclarecido do século XIX, inspirado no ideal patriótico e militarista que em nosso tempo

conduziu ao nazi-fascismo. Fazendo menção indireta aos intelectuais inscritos nas fileiras do integralismo, o vate de Oswald deturpa as pretensões regeneradoras dos descendentes de D'Annunzio substituindo o refinamento característico da poesia estetizante pelo vocabulário reles com o qual prega a higiene do mundo. Espécie de Prometeu invertido que traz a destruição, ao invés de dar aos homens o fogo da civilização, ele se prepara fabricando uma lança elétrica com a ponta do raio que achou na Caverna dos Cirrus. Autoproclamado o *gênio oficial da guerra*, revela ter sido mordido em criança pelo Cavalo de Átila - germe das revoluções conservadoras.¹⁵⁸ Sua primeira pregação se dirige às quatro Garças, a quem convoca desafiando: *Não sabem que a finalidade da mulher não é trepar nem parir!* Misto de herói militar e guardião da ordem moral, o Poeta-Soldado entra em cena, anunciado ao som de uma trombeta, para dirigir ofensas a elas, que considera parasitas, vadias e malfazejas.

Em parte, o modo ordinário e vulgar dele atuar é que cria a conotação caricata da violência.¹⁵⁹ Ademais, a tarefa restauradora subentendida em seu programa militarista toma proporções absurdas a partir do estado de transe delirante que suas falas reproduzem. A exortação guerreira satiriza a ideologia fascista, por exemplo, explicando a necessidade da intervenção militar para resolver a crise do desemprego das fúrias e dos raios. O desatino chega quase a explicitar-se no disparate da conclusão: *Quem quiser me entender me entenda! Quem tiver ouvidos ouça!* Mas Oswald não se satisfaz em estilizar a loucura. Permite que a alucinação pelas armas ache um meio de se autodestruir em cena, depois de ter cumprido sua função antiilusionista.

O Poeta-Soldado: - *Eu sou o companheiro de leito da morte! A morte é o cabaço da necessidade! Como é que um espermatozóide pretende ser imortal! Que és tu, espectador, senão um espermatozóide de colarinho! E por isto te recusas a conhecer a verdade que a guerra traz nas artérias. Cantemos o nosso hino! Entoemos a nossa loa! Kip! Kip! Burra!*

As Quatro: - *Kip! Kip! Burra!*

O Poeta-Soldado: - *Pela Camisa do Repouso! A camisa onde o homem dorme!*

Todos: - *A Camisa de Morfeu! Kip! Kip! Burra!*

O Poeta-Soldado: - *Pela Camisa da Guerra! Preta, parda, multicolor!*

¹⁵⁸ RIBEIRO, Maria Lucia Campanha da Rocha - *Oswald de Andrade: A caixa mágica da invenção*, Rio de Janeiro, MEC/ SNT/ Secretaria da Cultura, (Coleção Prêmios, n. 31) 1982.

¹⁵⁹ É oportuno mencionar que Oswald lascou o pau no programa ultranacionalista de Plínio Salgado acusando-o de pretender ao final das contas entregar o Brasil a Mussolini e a Hitler ou então fazer um *patriótico Harakiri com a afiada faca do imperialismo japonês*. Refere-se na imprensa de forma debochada ao joguete imperialista do chefe do Integralismo apelidando-o de Plínio Pano Verde, Plínio Esteves Salgado Tombola, Plínio Farol, Plínio Rifa, Plínio Truta, Plínio Roleta, Plínio Boliche e Plínio Jaburu. Ver "A retirada dos dez mil" em *A Platéia*, 23 e 24 de julho de 1935.

Todos: - *A Camisa de Marte! Kip! Kip! Burra!*
O Poeta-Soldado: - *Pela Camisa do Amor que move o mundo!*
Todos: - *A Camisa-de-Vênus! Kip! Kip! Burra!*

Duas coisas chamam de imediato a atenção. De um lado, a agressividade dirigida contra a platéia chega pela voz de um maluco conservador que prega o poder da força e tem, portanto, motivação para tal violência. Por outro lado, a mesma mensagem caluniosa contra o espectador burguês se autoconsome com a entoação de uma loa imbecil, que converte o entusiasmo dos camisa-verde em um grito de guerra de bonecos de chumbo. Ocorre que o procedimento antiilusionista não perde efeito. Justamente porque do ponto de vista teatral o *nonsense* espelha uma condição de passividade da platéia, que logo se vê refletida nas vozes do coro imbecilizado. A preocupação com a expansão das idéias nazi-fascistas induziu Oswald a escrever, em 1937, um pequeno ato dramatizando o pronunciamento de um líder político partidário das idéias de Hitler. Através de um jogo satírico com a situação de palanque, cria-se um contraste entre a exaltação alucinada da massa e declarações disparatadas do líder carismático, cujas palavras primam pela absoluto vazio de sentido. Em delírio, a multidão aplaude até as palavras de ordem de um Burro que acompanha o político, dando seu consentimento desvairado para as arbitrariedades do discurso da força.¹⁶⁰ A imagem hiperbólica do disparate autoritário e a caricatura idiotizada do povo, que se deixa manobrar por uma oratória roceira, emprestam à sátira a força de um libelo político lançado contra a ditadura fascista que se acobertava então sob o populismo de Getúlio. Porque, naquele momento, as ameaças ainda rondavam às claras, conforme testemunhou Oswald ao ler o texto na Biblioteca Municipal de São Paulo, em 1945.

Dada a intensidade com que se efetua em *O Homem e o Cavalo* a implosão ideológica do ultranacionalismo fascista é quase uma consequência natural que encontremos parte de seus destroços também no plano da ação. Não devemos estranhar, por exemplo, que o Poeta-Soldado seja o protagonista da única intriga armada na peça. Armada mas não concluída. Os primeiros sinais de intriga ocorrem durante a viagem de retorno à terra, quando ele conspira, junto com as Garças, contra São Pedro, transformado de repente em judeu pobre, na tentativa de desviar o rumo do balão, apressar a marcha com uma aceleração superior à velocidade da luz e chegar em Berlim *anteontem, no meio do auto-da-fê*. As convicções raciais, entretanto, perecem rapidamente com a chegada do balão à Inglaterra onde *nunca mataram judeus! só escondido*. O plano de limpeza étnica idealizado pelo Poeta-Soldado dura apenas o tempo de percurso até a ilha britânica e sua malograda conspiração fica com jeito de uma mera *brincadeira de balão*, para emprestar as palavras ao personagem. Assim, a descontinuidade da

¹⁶⁰ ANDRADE, O. - "Panorama do Fascismo" em *Problemas*, Ano I, N.2, 15 de setembro de 1937.

trama, baseada na permanente troca de desmentidos, contribui para a construção de um mecanismo farsesco de retratação que retoma por vários ângulos o descompromisso com as convenções teatrais. O próprio retalhamento do objeto paródico ganhando consistência na estruturação fragmentária dos episódios desarticula um tipo de notação realista e, por assim dizer, prepara o espectador para a possibilidade de compartilhar a dimensão simbólica dos elementos da cena.

É o que no meu entendimento transcorre na composição quase pictórica do episódio da guerra fascista, elaborado teatralmente na forma de um delírio alucinante que se anuncia sob o impulso retórico do Poeta-Soldado. Observe-se que Oswald trabalha os materiais em fuga, organizando a construção geométrica da cena segundo as regras do parcelamento paralelístico do espaço. A paisagem do Campo de Epton situada ao fundo do palco é vista na perspectiva de São Pedro e do Prof. Icar que, ocupando uma posição central sobre a paliçada, assistem juntos ao tumulto da convocação fascista. Duas tênues linhas demarcando a visão privilegiada do foco fazem a mediação entre a realidade da ficção. Em complemento a elas o som à princípio longínquo da algazarra cresce pouco a pouco no horizonte da corrida como uma miragem distante no meio do deserto. Conforme os cavalos se aproximam dos dois observadores, que se incumbem de traduzir os movimentos para a platéia, o barulho se avoluma e o tumulto ganha proporções bélicas, misturando num zunido ensurdecido o relincho ininterrupto dos animais e o som agudo das cornetas. A vibração comedida do público elegante instalado nos camarotes ingleses vai por seu turno dando lugar ao grande alarido produzido pelos gritos histéricos de uma multidão empolgada que tenta a todo custo beijar o herói fascista, como um ídolo de aventura policial. Captada através da descrição visionária dos dois viajantes, a cena carece de sustentação sonora a fim de ser realizada em toda a sua amplitude dramática. As didascálias exigem por isso um grandioso aparato musical, do tipo que hoje comportaria um filme de Spielberg, por exemplo, com efeitos de guerra capazes de fazer o público embarcar neste clima de transe.

Sob o aspecto objetivo, no entanto, a situação é bastante clara. Trata-se de uma corrida de cavalos disputada durante o Grande Pêmio de Epton, o tradicional evento britânico que reúne anualmente a aristocracia europeia. Mas é neste reduto conservador da sociedade inglesa que a imaginação irrefreável de Oswald promove a reencarnação fascista. Por meio de uma escandalosa fantasia de penetração anal, reanima-se o delírio guerreiro da burguesia e como por um encanto produzido pelo melodiosa cantoria lírica do Divo todos os cavalos se transformam em condutores da mensagem belicista. Em pleno conagraçamento festivo Oswald imagina o estrondo das potencialidades bélicas armazenadas no interior do barril de pólvora que é a memória coletiva. Transformados em personagens fantasma, os cavalos introduzem aqui um elemento de fantasia marcado pelos vestígios de um tempo mítico, sugerindo-se na imagem

fragmentada de uma reminiscência que o autor escava nas camadas arqueológicas da História. O aparecimento dos animais se processa em forma de revelação, iluminando pedaços de uma totalidade fugidia, inapreensível, mas cuja existência reporta a uma unidade possível na memória, que surge como reduto das nossas reservas culturais. Os cavalos equivalem no palco ao que o estatuário representa nas pinturas de De Chirico, onde tempo-espaço se embaralham numa única solitude de bronze.¹⁶¹ Contêm propriedades dramáticas capazes de traduzir a mesma atmosfera de perturbação e angústia transmitida pelas telas metafísicas de De Chirico, sem perder o caráter dialético que Oswald empresta à presença coisificada dos símbolos.

Sabemos por suas memórias publicadas em vida que Oswald possuía uma coleção valiosa de pinturas modernas, dentre as quais três telas de De Chirico, penduradas no *living* de sua casa. Em 1953, estando já bastante doente e precisando custear os caros tratamentos médicos, o escritor tentou vender ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que começava a montar seu acervo, o conjunto das obras particulares. Como mantivesse uma relação de admiração e afeto com as telas preservadas ao longo dos anos, apesar das privações que tornaram sua vida difícil em vários momentos, Oswald jamais se dispôs a dismantelar sua galeria de trinta e cinco quadros para sustentar as necessidades do dia-a-dia. Pelo contrário, batalhou até o fim da vida pelo ideal modernista tentando montar no Brasil um museu de arte moderna onde as gerações futuras pudessem aprender com o testemunho dos grandes artistas deste século.¹⁶² Dai o empenho em convencer a curadora do Museu a adquirir a coleção na íntegra.

*A minha coleção é, dizem, uma das melhores coleções particulares de pintura moderna do Brasil. Fui eu mesmo que a organizei, em Paris, comprando em trato direto de Picasso, Chirico, Chagall etc. São obras, hoje raras, da fase inicial e extinta dos mestres modernos da Europa. Tenho um grande Chirico de 14. Uma dessas sombrias e faiscentes **Piazza d'Italia**, por cujo título os surrealistas brigaram. Uns denominavam-no **Le dêquent du poète**, outros **L'enigme d'une journée**. Seja como for é uma das mais famosas telas da Europa e das que contribuíram para a criação do Surrealismo. Tenho um *guache* de Picasso da época bárbara e abstrata que não se encontra mais. Um Léger do cubismo, o célebre **L'Homme à la pipe**. Uma autêntica jóia de Portinari e obra-prima de Tarsila **O Sono**. Enfim, 35 peças de mestres estrangeiros e nacionais, sendo 15 de estrangeiros e 20 de nacionais.¹⁶³*

¹⁶¹ Segundo a crítica especializada, as estátuas de De Chirico habitam dentro de seu imaginário como o palco cênico no teatro, uma mistura de poeta e ator tendo em comum o mistério da presença evocativa. Cf. CARRIERI, Raffaele - *Pittura Scultura D'Avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano, Edizioni della Conchiglia: 101. Sobre a pintura metafísica ver ainda RAYNAL, Maurice - "La Peinture Metaphisique" *Histoire de la Peinture Moderne*. Genève, Éditions D'Art Albert Skira, Vol. 9, 1958:197.

¹⁶² Ver a este respeito seu texto "Museu de Arte Moderna", 1937, coleção Adelaide Guerrini de Andrade, reproduzido em *Estética e Política*, (org) Maria Eugênia Boaventura, Op. Cit.299-301.

¹⁶³ Oswald acrescenta à carta uma relação discriminando os demais pintores e obras. Cf. Carta a Niomar, 1 de dezembro de 1953, Fundo Oswald de Andrade, Centro de Documentação Alexandre Eulálio / UNICAMP. Há

Acima do valor puramente comercial, hoje significando um montante milionário, a coleção nos diz muito mais sobre familiaridade do escritor com as técnicas da vanguarda pictórica, indissociável em termos estéticos da vanguarda literária. Como não pensar na convivência intimista com as cores, as texturas e as geometrias da pintura pós-impressionista quando se lê “O Escaravelho de Ouro”?¹⁶⁴ Como ignorar a filiação cubista ou a vertente surrealista nas reinvidicações formais em meio as quais a metafísica de De Chirico ocupa sozinha o vácuo da pintura narrativa, sem romper com o legado neoclássico? Oswald dialoga com todos e na calada da noite experimenta o prazer de quem acumula a sabedoria sob o próprio teto. O seu De Chirico, embora considerado precursor dos surrealistas, é o que rompeu com o movimento de Breton por discordar da tônica no irracionalismo. Ao contrário dos admiradores da psicanálise, o italiano criado na Grécia e formado na Alemanha acreditava na existência de uma lógica interior, segundo ele, sutil porém sempre lógica. Preferia a metafísica a Freud, pois nesta há sempre um exercício de racionalidade e lógica. O quadro metafísico existe no escuro, guardado na memória individual. E a operação mágica do pintor consiste em trazê-lo à luz, convertendo em público um mistério privado.¹⁶⁵ Por isso, o que diferencia em certa medida a técnica de De Chirico daquela praticada pelos cubistas é a expansão de uma atmosfera lírica e onírica em oposição à ênfase abstracionista na forma e nos sentidos.¹⁶⁶

Em sua conferência sobre o ciclo histórico da arte burguesa, Oswald comenta a abertura que a pintura de De Chirico, incitada pela transferência simbólica da psicanálise, representou em relação às obras ultra-românticas, preparando o aparecimento explosivo da fauna interior trazida à luz pelos surrealistas. Entretanto, sob a ótica materialista da análise, a pintura que fez estalar por dentro as estéticas convencionais emite o último espasmo abortado pela arte individualista, como uma espécie de morte do cisne romântico. Oswald recusa as formas de protesto que culminaram na absoluta esquizofrenia da arte mas reconhece o valor das técnicas

junto com esta carta um recibo assinado por De Chirico em 1924 pelo pagamento do quadro “Enigma de um Dia”.

¹⁶⁴ Ver o ensaio “*Passagem do Inferno*” de Vera Maria Chalmers na revista *Remate de Males* n.6, Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, 1986; também republicado em *Santeiro do Mangue e outros poemas*/ ANDRADE, O. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

¹⁶⁵ Tendo iniciado a pintura metafísica em 1911, depois do encontro com Apollinaire, ele próprio dono de uma concepção mística da função poética, De Chirico se manteve fiel às idéias metafísicas, aprofundadas de diversas maneiras em sua obra, até pouco antes de morrer, quando afirmou: “Eu acredito que, como de um certo ponto-de-vista, a visão no sonho de alguém é uma prova de sua realidade mental, assim a revelação de uma obra de arte é uma prova da realidade metafísica de certos acontecimentos fortuitos que às vezes vivemos. Por exemplo, qualquer coisa provoca em nós a imagem de uma obra de arte, imagem que na nossa alma evoca uma surpresa, às vezes uma meditação, mas sempre a alegria da criação.” Entrevista concedida ao *Jornal do Brasil*, Caderno B, 22 de novembro de 1978.

¹⁶⁶ Ver a este respeito SOLBY, James Thrall and Alfred H. Barr Jr. - *Twentieth Century Italian Art*, The Museum of Modern Art, USA, 1949: 17-23.

novas e a importância da resistência antiacadêmica. Com um aceno de adeus para o passado, o olhar do crítico se volta para as pesquisas de De Chirico, gigante no domínio do patrimônio cultural, que se afigura uma exceção dentro da galeria de falsas liberdades colecionada entre as manifestações sucessivas de rebeldia contra o capitalismo.

*Desse passado é preciso distinguir, além das conquistas técnicas, o largo patrimônio das riquezas acumuladas pelo inconsciente cultural, pelos instintos em transe pela reflexologia dos milênios mediterrâneos, rolando no plano inclinado da liberdade. São as sondagens interiores de Giorgio de Chirico. É a contribuição estética de Gromaire e de Miró.*¹⁶⁷

A famosa série de praças italianas de que faz parte *Enigma de um Dia* é fruto da leitura apaixonada das descrições de Nietzsche cuja filosofia De Chirico assimilou na passagem por Munique junto com as idéias de Schopenhauer e as teses de Weininger sobre a relação do simbolismo sexual com as formas geométricas. A sua pintura metafísica representa um reencontro com as raízes mediterrâneas por via da filosofia alemã aprimorada durante a estadia em Paris. Expressa uma inspiração no passado que se apresenta em forma de revelação nos elementos colhidos na tradição clássica e que se ligam à experiência da infância vivida com a família na Grécia. A inesperada presença dos elementos de sonho dentro de uma paisagem real, engendrada por uma bizarra justaposição que segundo Apollinaire fazia com que a chave de sua pintura estivesse no elemento surpresa, tudo isso, bem ou mal pode ser avistado na forma com que Oswald organiza os materiais simbólicos em *O Homem e o Cavalo*.

Se considerarmos que o artesanato metafísico se constrói sobre uma visão arquitetônica das linhas projetadas na evolução das arcadas labirínticas com vínculo nos efeitos de luminosidade e no jogo de sombras oníricas, poderemos identificar na carpintaria teatral de Oswald um certo parentesco com a elaboração de uma visão subjetiva da realidade exterior. Principalmente em razão da tentativa que o dramaturgo empreende de sujeitar a concepção arquitetônica do espetáculo, moldado em termos de monumentalidade cênica, à afluência de imagens interiorizadas que saltam do subconsciente como pequenos flagrantes de narrativa, em forma de mitos, lendas e fábulas, questionando a própria razão histórica. Pedacos de ossada, ratos pisoteados, bestas apodrecidas, aquecedores ou aspiradores elétricos, os cavalos oswaldianos carregam consigo as ruínas de *vinte séculos de ascensor*, corpo e imagem de uma quinquilharia mental soterrada pelo apocalipse em que se transformou para ele a ação revolucionária. A

¹⁶⁷ ANDRADE, Oswald - "Elogio da Pintura Infeliz", Conferência realizada no II Salão de Maio, em 1938, publicada no *Dom Casmurro* em setembro do mesmo ano 1938 e reproduzida em *Estética e Política* (org.) Maria Eugênia Boaventura, 1992:146-153.

aparição dos animais desperta o sentimento de desconforto que a contemplação do quadro metafísico propicia. O estranhamento causado pelas negras fachtas sombrias que se estendem tela a dentro é resgatado nas imagens inesperadas da animália desgovernada, saltando no abismo do despenhadeiro mental. Na representação visionária do futuro, o passado é vertiginosamente atirado contra o espectador, obrigando-o a revolver-se no tûmulo ou a hastear a bandeira vermelha

Todavia, nem só de detritos vive a utopia oswaldiana. A visada profética enxerga com ironia a própria consolidação do novo regime elucidada na fala das crianças que brincam com os cavalinhos de madeira na creche socialista. A expansão cósmica dos ensinamentos de Marx não dispensa uma sutil desconfiança no futuro da ciência que mumifica os exemplares orgânicos do capitalismo. A fuga hilária do burrinho de Cristo que depois de ter sido condutor de Moisés e cavalo de Átila, é endereçado à Christian Science de Marte, como exemplo de besta capitalista, mostra um pressentimento genial de Oswald em relação ao dogmatismo stalinista. O mesmo se pode dizer do corretivo aplicado ao cambista e do desfile ordeiro de escoteiros marcianos que visitam a Terra para servir de modelo aos que resistem à Verdade. Mesmo os latidos de Swedemborg e as lágrimas de Mme Icar, encerrando o capítulo da aventura revolucionária sem abrir mão da propriedade privada, posta em evidência na ossada do seu falecido marido, no fundo, equivalem a um sorriso sarcástico de quem prefere acreditar no demônio a crer na profecia humana.

V

O dilúvio sublime

Quando em 1937 Oswald ocupa as páginas d'*O Estado de S. Paulo* para declarar que 1930 foi o “divisor das águas modernistas” pois decidiu o aproveitamento de 1922 jogando a vanguarda estética para uma posição de vanguarda política, a cisão do grupo modernista já havia se consumado na feição verde-amarela da vertente paulista reunida em torno da plataforma ufanista de Plínio Salgado que desejava promover uma restauração da vida cultural e institucional do país com vistas a instaurar um Estado Nacional forte inspirado no fascismo italiano.¹⁶⁸ Antonio Arnoni Prado nos mostrou com clareza de que maneira o sentido reformista do programa dos dissidentes de 1922 acusa a permanência das aspirações de remodelação conservadora das nossas elites ilustradas que encamparam as propostas da vanguarda literária num esforço de acomodação à nova ordem, cujo desdobramento logo implicaria o descarte das conquistas da Semana e a transformação do intelectual em poderoso reinventor da brasilidade, espécie de alquimista capaz de com um estilo eficaz revelar a vida do país e conquistar a redenção do nosso homem.¹⁶⁹ Nesse percurso identificado com a consciência hegemônica, em que se reivindica um lugar privilegiado para a literatura como expressão da unidade nacional é que está delineada a passagem de um processo de ruptura

¹⁶⁸ ANDRADE, O. - “O divisor das águas modernistas” em *O Estado de S. Paulo*, set. 1937; reproduzido em *Estética e Política*. Op. Cit.: 53-56.

¹⁶⁹ PRADO, A. Arnoni - *1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1983.

estética para uma quebra política, onde repercute a retórica revolucionária do ideário integralista.

Dez anos antes, em março de 1927, ao comentar a renúncia do mandato modernista, Oswald já acusava os detratores de seu pensamento primitivista, os que em 1924 insinuaram que o Manifesto da Poesia Pau-Brasil era *o mais nefando esforço de colonização mental que se pudesse aqui tentar*, de adotarem para si as suas idéias mudando apenas o título e a maneira de expor. Depois de ironizar com um trocadilho *o fuscante talento do Sr. Cassiano Salgado del Picchia*, o escritor que até novembro de 1926, embora dando como inevitável a cisão do grupo, afirmava que Plínio Salgado *trouxe a certeza da vitória para as correntes modernistas*, passa a reivindicar, sem rancor, segundo ele, a iniciativa de ter despertado a literatura para as fontes de inspiração nacional. É óbvio que, naquela altura, a falsificação dos princípios do primitivismo pau-brasil lhe parecia apenas um sinal de falência da aventura verde-amarela.¹⁷⁰ Mas, a derrocada do projeto ufanista que apaziguou os intelectuais dissidentes com a conservadora elite paulistana e contou com o apoio do alto clero e da classe média mobilizada contra as ameaças do comunismo só começaria mesmo com o anúncio da nova carta constitucional que deu início ao Estado Novo, em novembro de 1937.

Escrevendo em agosto de 1937 para a revista *Problemas* sobre o recém lançado livro de Plínio Salgado, *Geografia Sentimental*, Oswald lança mão do esquema interpretativo da “esquerda” brasileira para contrapor seu diagnóstico da hipoteca do país ao capital estrangeiro àquele apresentado pelo líder da “revolução antiimperialista” que teima em desconsiderar *as revoluções sérias da nossa história*, como a Inconfidência. Na linha dos radicais combatentes da frente anticapitalista, em cuja pauta entrava a defesa da nacionalização dos recursos naturais como forma de impedir o controle inglês ou americano, Oswald sintetiza o resultado histórico da nossa condição econômica: *somos um país de sobremesa*. Segundo esta análise estrutural das manifestações da nossa crise, a constante instabilidade financeira ocorre porque a comercialização exclusiva de produtos supérfluos, como a banana, o cacau, o coco, o café e o fumo, nos obriga a figurar *no fim dos memos imperialistas*. Se, longe das cogitações lendárias da *Geografia Sentimental* de Plínio, o país aproveitasse as riquezas minerais, construísse a indústria pesada e desse lastro ao seu papel-moeda, deixaria de mergulhar na degradação e, em vez de açúcar, sonha Oswald, o povo teria pão. Enquanto isto não ocorre o doce substitui a farinha melando os espíritos gulosos para quem Plínio Salgado se traveste de salvador da pátria. É com rapadura que o líder dos camisa-verde quer inflamar antropófagos recentes. O que ele deseja é *açular as populações de vermes que residem nos Butantãs intestinais do nosso*

¹⁷⁰ Ver “Feira das Quintas” coluna assinada por João Miramar no *Jornal do Comércio* em 4 de nov. 1926: 11 de nov. 1926: 27 de jan. 1927 e 31 de março de 1927.

povo, cantando poentes, borboletas e sinos de igreja como quem faz doce de ovos ou pé-de-moleque.

A nova metáfora digestiva extraída da teoria econômica explica ainda o atraso cultural do hesitante público paulistano, que comparece às salas de teatro em busca de *quindins* que o *doceiro* Procópio Ferreira oferece todas as noites. Para Oswald, a família do imigrante enriquecido que ocupa as frisas do Municipal não consegue nem acompanhar os dramas amorosos de Bernstein, Bataille e Nicodemi que dirá aplaudir as tentativas de criar um teatro de verdade. A ignorância da platéia bandeirante coloca-se como um entrave para a imagem séria do país, tão distinta do *Brasil de folhinha* mostrado pelo chefe integralista. É o *Brasil de cocada* surrupiado pelos impérios coloniais, que deu muitas glórias à coroa na versão de Anchieta e agora ameaça a cena com diabos ideológicos. Pensando nele, Oswald indaga: *Teremos sempre um teatro de jesuítas para um público de botocudos?*¹⁷¹

A preocupação com o público malformado, conforme se disse há pouco, faz parte da abertura para o social perceptível nos trabalhos artísticos da década de 1930. Do romance nordestino de José Lins do Rego e de Jorge Amado ao didatismo revolucionário da dramaturgia oswaldiana há uma mesma tentativa de sensibilizar o público para a realidade injusta de nosso meio e fazê-lo atuar nas mudanças. A leitura histórica dos problemas que afligem o país não deixa de comparecer também na dicção laudatória dos dissidentes, que, na opinião de Arnoni Prado, imprimem uma espécie de retórica emblemática da nova ordem a ser instalada pela “brasilidade integral”.¹⁷² Nas artes plásticas, os testemunhos de Santa Rosa, Teruz e Sigaud assinalam a propensão aos temas sociais presentes ainda nos quadros de Tarsila e Lasar Segall, que trouxe à luz as imagens violentas da perseguição e a grandiosidade pictórica do movimento migratório. O desenvolvimento da pintura mural de Cândido Portinari, premiado nos EUA em 1935 pelo quadro *Café*, dá alento ao olhar engajado dos artistas que, em clima geral de retração, tentam aprofundar o seu relacionamento com o público. A generalização do inconformismo modernista chega assim à fase de consolidação das conquistas e de integração com o meio.

A verdade é que todos precisavam sobreviver naqueles dias de imensas dificuldades monetárias e de temperatura nada eufórica. Oswald, ao final de 1936, encontra-se oficialmente

¹⁷¹ ANDRADE, O. - “País de Sobremesa” em *Problemas*, São Paulo, 15 de agosto de 1937: 54-57; reproduzido em *Estética e política*. Op. Cit.: 164-168.

¹⁷² O verdeamarelismo se apresentava como uma atitude de combate cujo objetivo era colocar a arte a serviço do pensamento social dando-lhe uma nova função social: pensar brasileiro o Brasil. Ou seja, substituir os “ismos” importados pelos símbolos da mitologia indígena, como o corupira e o carão, introduzir motivos brasileiros, mudar os processos engendrados pelo pessimismo alienígena e impor uma mentalidade apropriada ao destino da nação. No último estágio desta revisão crítica o fenômeno literário se transforma em expressão das inquietações sociais, capaz de traduzir a necessidade de renovação e a reação ao momento histórico na sensibilidade do povo.

casado com Julieta Bárbara Guerrini, filha de um abastado industrial de Piracicaba, com quem convivia desde 1935, depois de um ligeiro namoro com a pianista Pilar Ferrer, que ao seu lado frequentava o CAM. Na restrita cerimônia de casamento de Oswald com Julieta foram seus padrinhos Clotilde, irmã da noiva, Casper Libero e Portinari. Passada a fase mais romântica da militância comunista ao lado de Pagu e parcialmente superadas as perseguições desencadeadas pela malograda Intentona, quando, a exemplo de outros ativistas do partido, teve de driblar a polícia política de Getúlio, Oswald se afasta da luta revolucionária para retomar as atividades profissionais que lhe permitiriam sustentar o novo lar. O isolamento em consequência do recrudescimento político e a natureza capitalista desses negócios seriam comentados por ele em entrevista à *A Gazeta*, em 1945, sob o signo das alianças burguesas da Conferência de Ialta: *Que produz aqui a literatura como resultado, quando se faz dela não meio venal de vida e sim um apostolado? Caro que fui obrigado a voltar às atividades burguesas, justamente a fim de manter a minha independência nas letras e na política.*¹⁷³

A geração de artistas plásticos surgida nesta fase de “pacificação” do modernismo em grande parte se centra também nas atividades de profissionalização das tarefas criativas, tentando sobreviver da própria arte. Muitos são autodidatas, gente com poucos recursos financeiros que vive do trabalho manual, da produção de artesanato ou da profissão de letrista e a partir de 1935 passa a se reunir no atelier de Rebollo ou no palacete Santa Helena.¹⁷⁴ Guardam em comum o fato de não terem feito sua formação no exterior, ao contrário dos primeiros vanguardistas como Anita Malfatti, Tarsila do Amaral, Victor Brecheret e Lasar Segall, apesar da predominante descendência italiana. Esses artistas oriundos de camadas sociais menos favorecidas, como Volpi, Zanini, Fulvio Penacchi, Rebollo e Clóvis Graciano, ao lado de Manoel Martins e Humberto Rosa, realizaram em 1937 a primeira exposição da Família Artística Paulista, a qual se seguiu outra em 1938 e a última, em 1940, no Rio de Janeiro. Fazendo uma pintura de caráter mais meditativo do que contestatório, o grupo paulista se propunha a repensar a trajetória de 1922, sem pretensões de introduzir novas rupturas. O assentamento das conquistas da Semana se revela no cuidado com as pinturas intelectualizadas, contidas e sombrias que, na opinião de um crítico, contrastam com a intensidade cromática, o humor e a aparência de rudeza formal dos tempos heróicos, como que antecipando as boas maneiras compositivas que a chamada geração de 1945 proporia para a literatura.¹⁷⁵

Em lugar da ação isolada, das intervenções individuais, o período imediatamente posterior à Revolução de 1930 se caracteriza pela formação de grupos, agremiações e associações que

¹⁷³ “Luiz Carlos Prestes, como acaba de vê-lo Oswald de Andrade” em *A Gazeta*, São Paulo, 10 de abril de 1945; reproduzido em *Os Dentes do Dragão*. Op. Cit.: 92-96.

¹⁷⁴ PONTUAL, R. - *Arte Brasileira Contemporânea*. Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro. Edições Jornal do Brasil, 1976.

¹⁷⁵ PONTUAL, R. - *Idem* Ibidem.

visavam as realizações coletivas. São Paulo passa a contar com quatro exposições coletivas a partir de 1937 - o Salão de Maio, o Sindicato dos Artistas Plásticos de São Paulo, a Família Artística Paulista, e o Salão Paulista de Belas Artes -, dando sinal da vitalidade de nossas artes plásticas, bem ou mal atualizadas em relação às técnicas e experiências da vanguarda internacional. Este espírito gregário que reinava à época reuniu em 1935 intelectuais de diversas áreas de atuação no efêmero Clube do Quarteirão sediado no casarão de Flávio de Carvalho, em Higienópolis. Criado para promover cursos, debates, conferências e exposições o Clube objetivava a divulgação *do patrimônio intelectual, cultural e artístico do país*.¹⁷⁶ Por três meses discutiu-se ali a criação de comissões destinadas ao desenvolvimento cultural do nosso meio - literatura, música, artes plásticas, ciências - e elegeu-se a diretoria, da qual constavam Anita Malfatti, Geraldo Ferraz, Oswald de Andrade, Paulo Emilio, Sérgio Milliet e Décio de Almeida Prado, embora nenhuma das iniciativas planejadas tenha se concretizado.¹⁷⁷

Paralelamente, a atuação do Estado na esfera cultural dava demonstrações de apoio à consolidação das propostas modernas, contra as quais ainda pesavam algumas prevenções por parte do público e de setores artísticos. O suporte oficial ampliava o alcance das renovações introduzidas pelos pioneiros paulistas. A reforma no ensino da Escola de Belas Artes da capital federal, sob o comando de Lúcio Costa, acenava para a abertura de espaços até então dominados pelo academicismo e pela disciplina neoclássica. As encomendas oficiais a Portinari e a flagrante reformulação arquitetônica do projeto de Le Corbusier para o edifício do Ministério da Educação construído em 1937, no mesmo ano da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, encaminhavam as reivindicações modernistas para uma posição de conciliação gradual. As sugestões de Frank L. Wright, que nos visitou em 1931, foram bem acolhidas pelo governo getulista, assim como as idéias de Mário de Andrade resultaram, em 1936, na criação do Departamento Municipal de Cultura de São Paulo pelo qual ele acabou ficando responsável.

Para Oswald, apesar de continuar o preconceito do público desinformado contra a arte contemporânea e permaneceram as restrições por parte dos que reagem ao experimentalismo, o triunfo de fevereiro de 1922, naquela altura, parecia indiscutível. E mais, como resultado do esforço vanguardista de alguns poucos, a nossa arte estava se aproximando, cada vez mais, do movimento mundial. Tratava-se de avançar para superar um atraso que não decorria da contingência de termos nascido na América. Afinal, a arte mexicana era a melhor prova de que nós também poderíamos pertencer aos museus e pinacotecas especializadas do mundo. *Por que*

¹⁷⁶ Primeiro dos oito artigos dos estatutos do Clube. Cópia datilografada. Cf. Fundo Oswald de Andrade CEDAE/ UNICAMP.

¹⁷⁷ Informações fornecidas por Décio de Almeida Prado em entrevista a Maria Augusta Fonseca em *Oswald de Andrade: biografia*. São Paulo. Art Editora/Secretaria de Estado da Cultura. 1990: 211.

o Brasil não poderá também se colocar bem no mundo plástico? ele argumentava no intuito de defender a urgência da fundação de um museu dedicado à arte moderna, onde os estudiosos e curiosos pudessem aprofundar o conhecimento das técnicas novas com o exemplo dos mestres europeus.¹⁷⁸

O cotejo da nossa produção artística com as expressões internacionais dava impulso a uma tendência de equilíbrio entre o cosmopolitismo da formação técnica e o interesse pela pesquisa dos temas nacionais em pintores como os irmãos Rego Monteiro e Cícero Dias, preocupado com a fixação dos assuntos regionais. A volta de Vicente Rego Monteiro ao país contribuiu para uma divulgação maior de pintores importantes da Escola de Paris apresentados ao público nas exposições que ele ajudou a organizar em Recife, no Rio de Janeiro e depois em São Paulo. Ao todo noventa quadros, desenhos e gravuras de Picasso, Braque, Lhote, Léger, Masson, Gris, Gleizes, Miró, Vlaminck, De Chirico, Herbin, Campigli, Marie Laurencin, Laurens e Marcoussis puderam ser apreciados. Alguns mestres do cubismo voltaram a ser destaque na referida amostra de 1933 da Sociedade Pró-Arte Moderna, que colocou lado a lado 39 artistas modernos, entre brasileiros e estrangeiros.

O mais interessado em sintonizar nossa vida cultural com as tendências da atualidade foi, porém, o I Salão de Maio, organizado por Flávio de Carvalho, Quirino da Silva e Geraldo Ferraz, em 1937. Hasteando a bandeira do experimentalismo, as três exposições promovidas pelo Salão de Maio colocaram em debate as últimas teses do abstracionismo e do surrealismo, assustando os mais refratários aos movimentos de renovação vindos do exterior. Em 1938, Di Cavalcanti, Segall, Guignard, Cícero Dias, Tarsila, Brecheret, Gobbis, Goeldi, Gomide e Volpi foram vistos junto com o surrealista inglês Ben Nicholson e os mexicanos Leopoldo Mendes e Diaz de León, além de outros representantes da arte européia. O Salão de 1939, organizado apenas por Flávio de Carvalho, contou com a presença de Alexander Calder e Josef Albers (EUA), Alfredo Magnelli (Itália) e de representantes do Uruguai (Gervasio Munõz), França (Jean Helion), Inglaterra (Eileen Holding), Alemanha (Duja Gross), Áustria (Bernardo Rudofsky), Grécia (John Xceron), Suíça (Jacob Ruchti), Hungria (Yolanda Lederer Mohalyi) e Tchecoslováquia (Arne Hosek), sendo lembrado pela historiografia como uma espécie de precursor das Bienais de nossos dias. Em seu Manifesto, o III Salão de Maio assumia a necessidade do desvio das formas rotineiras para o desenvolvimento atual de uma percepção psíquica e mentalista do mundo. Advogava o abandono da percepção visual em prol da sensibilidade emotiva, prevendo a arte futura como expressão cada vez mais apurada da inteligência e da emoção. A revolução estética implicaria, segundo o Manifesto que reivindicava a classificação de “movimento” para aquele elevado intercâmbio artístico, uma

¹⁷⁸ ANDRADE, O. - “Museu de Arte Moderna” Coleção Adelaide Guerrini de Andrade, 1937: reproduzido em *Estética e Política*. Op. Cit.: 299-301.

polarização de *forças anímicas básicas*, como marca de um momento de luta. Estes dois pólos estariam, naquele instante, no abstracionismo e no surrealismo, manifestando uma única tentativa de destruir as formas da arte figurada.

A luta entre abstracionismo e surrealismo são manifestações de um único organismo - porque são forças antitéticas que caracterizam duas coisas que vão sempre juntas no homem: ebulição do inconsciente e a antítese valores mentais. Uma não pode ser separada da outra, sem decepar e matar o organismo arte. Cada uma dessas equações define o Aspecto Humano: surrealismo mergulha na imundície inconsciente, se contorce dentro do "intocável" ancestral. A arte abstrata, safando-se do inconsciente ancestral, libertando-se do narcisismo da representação figurada, da sujeira e da selvageria do homem, introduz no mundo plástico um aspecto higiênico: a linha livre e a cor pura, quantidades pertencentes ao mundo de raciocínio puro, a um mundo não subjetivo e que tende ao neutro. ¹⁷⁹

Sabemos que a reação conservadora às renovações estéticas se manifestara de forma dissimulada, uma década antes, no programa verde-amarelo dos intelectuais da falsa vanguarda, filiados a partir de 1932 ao integralismo. Sabemos também que, entre os artistas plásticos, a contraposição ao espírito contestatório da vanguarda dos anos vinte, revivido de certo modo no experimentalismo do I Salão de Maio, se refletiu na reunião dos pintores de formação menos cosmopolita em torno da primeira exposição da Família Artística Paulista, ainda em 1937, que vinha manifestar uma inclinação para o ajuste da arte ao momento de balanço e de análise a respeito dos danos colhidos, após quase duas décadas de rompimentos radicais desde a exposição das telas cubo-futuristas de Anita Malfatti, em 1918, sobre as quais Oswald chamou a atenção na imprensa, contrariando as acusações lançadas pelo cacique Monteiro Lobato.¹⁸⁰ A pausa para uma avaliação do percurso modernista soava como um pedido de tregua, registrando suas marcas no tom reflexivo das obras, seja no âmbito das artes plásticas, seja no campo literário.

Posição bastante diversa parece ter tomado Oswald face às teses lançadas pelo Salão de Maio. Sem deixar de reiterar em todas as oportunidades a importância fundamental das conquistas da Semana para a atualização estética e cultural do país, o insistente partidário das vanguardas históricas, uma vez disciplinado na análise materialista, passa a assumir uma atitude ambígua em relação às interpretações subjetivas das vertentes abstracionistas e surrealistas. Embora reconheça na exaltação das representações mentais um fator de resistência do artista, de luta contra as exigências do mercado e de negação destrutiva que confere dignidade à obra

¹⁷⁹ "Manifesto do III Salão de Maio - 1939" em *RASM- Revista Anual do Salão de Maio*, n.1, São Paulo, 1939.

¹⁸⁰ ANDRADE, O. - "A Exposição Anita Malfatti" em *Jornal do Comércio*, 11 de janeiro de 1918 e reproduzido em *Estética e Política* (org.) Maria Eugênia Boaventura Op.Cit.

de arte, portanto a torna revolucionária, como no caso da pintura de Max Ernst, por exemplo, Oswald vê no abandono das representações figurativas e na demolição dos assuntos um mergulho da sensibilidade moderna no mundo autista da arte. E este processo de interiorização em função do qual nasceram o expressionismo e o surrealismo, em sua opinião tem os dias contados.¹⁸¹ Porque nele há os sinais de uma época de individualismo cristão que se desmancha para deixar lugar a um novo ciclo de harmonia em relação ao habitat humano, no qual se reserva um lugar para a nova engenharia de Léger. Na utopia marxista de Oswald, a sociedade organizada em termos de ação e solidariedade dispensa a cultura do drama, o drama da inferioridade, alimentado pelo temor do pecado e da morte. Mas, a arte feita para as multidões, esta não pode dispensar sua função moralista e educativa. O aspecto pedagógico define a destinação propagandística dos elementos sociais exaltados na tematização do trabalho, da greve, das perseguições etc. A sociedade dos tempos futuros, no seu entender, está anunciada nos assuntos coletivos da pintura mural mexicana, como a de David A. Siqueiros, que fez uma longa e concorrida palestra no Clube dos Artistas Modernos, e da arte de cartaz de Käthe Hollwitz, cujos trabalhos foram expostos também na sede do CAM.

Salvo engano, Oswald, agora de relações estremecidas com Flávio de Carvalho, a quem ofende em público chamando de *figura da decadência cristã*, repudia as manifestações dos fenômenos identificados com a *exaltação do indivíduo*, cujas bases afirma terem sido fixadas pelo cristianismo. Sob o rótulo religioso, interpreta a reivindicação histórica dos direitos individuais, que tem tido por derivativo a violência militar ou a paranóia, duas únicas saídas para a superação do sentimento de inferioridade que o isolamento da pessoa, segundo ele, criou. De acordo com sua análise materialista, o tratamento de temas burgueses foi incentivado pela pintura pós-renascentista que abandonou a paredes das basílicas para se fixar no cavalete. A democracia trazida pelo modelo anônimo, pela figura humana sem credenciais heráldicas nem alos divinos, marca o início da era individualista. Com a ascensão da burguesia ao poder, no século XIX, os princípios de liberdade individual são exacerbados e o artista perde sua função de guia da sociedade, estando obrigado a manter-se com os próprios recursos, dentro de um mercado competitivo, em que sua arte é tão somente uma mercadoria. Começa neste momento, conforme a leitura histórica de Oswald, a fase de evasão do artista, que se recusa a fazer *o retrato apologético de uma sociedade de arrivistas e corsários garantidos pelo Estado*. Mas, ele acredita que as várias formas de protesto da *pintura infeliz*, porque destituída do espírito solidário que animou o ciclo harmônico das civilizações antigas, realizam sua curva emocional e histórica justamente na simbologia angustiada das análises interiores produzidas pelo expressionismo e pelo surrealismo. Sem pretender denegrir tais formas de expressão do

¹⁸¹ ANDRADE, O. - "Elogio da Pintura Infeliz" Conferência realizada no II Salão de Maio, maio de 1938 e publicada em *Dom Casmurro*, set. 1938; reproduzido em *Estética e Política*, Op. Cit.:146-153

divórcio do artista com a sociedade, Oswald, no entanto, imagina uma estética do futuro, onde em vez da fauna interior é a geometria do habitat que desenha *a nova arquitetura da vida*.

Publicada em 1937, *A Morta*, não por acaso, traz por tema exatamente o conflito do poeta moderno que, após um período de isolamento, toma consciência da própria clausura e diante do chamamento da ação consegue afinal se libertar da demonologia interior. Trata-se de uma trajetória subjetiva, torturada e convulsa, que pretende contestar a arte de evasão, em desarmonia com a realidade empírica. Neste percurso, em que arte e sociedade ainda estão apartadas, delinea-se a cartografia de uma vida subterrânea e solitária, manifesta em forma de patologia na análise de si mesma.

O fio que acompanha o drama do artista contemporâneo nos é fornecido pelo conflito central entre o Poeta e sua musa Beatriz. Elaborada como drama passional, a história de amor e desafeto coloca em questão o processo de criação poética solidificado no subjetivismo lírico. Os vínculos sentimentais do impulso criador são expostos ao ridículo em toda a sua contundência. Por meio de um drama subjetivo, escorado na paródia ao cânon clássico, Oswald investe desta vez contra a arte não interessada, criando uma grande farsa alegórica que ridiculariza o próprio fazer literário dentro da sociedade industrial-capitalista.¹⁸² Assim, este *ato lírico em três quadros* tem como único sujeito constituído o próprio Poeta, cujas emanções psíquicas demonstram o processo de convivência caótica que o abate, antes de conseguir sair dos esconderijos líricos e *desembocar nas catacumbas políticas*. Como um contundente fragmento de solilóquio, o lirismo subjetivo da peça flagra a desintegração labiríntica do indivíduo, incapaz de exercer plenamente sua função social. Contorcendo-se, o Poeta delira em voz alta a história de seu tormento pessoal.

Vale dizer que no decênio de 30 o gosto pela análise psíquica se difundiu muitíssimo na prosa narrativa contemporânea do fascismo, do stalinismo e dos movimentos raciais. O chamado romance empenhado também trouxe à luz algumas modalidades de realismo psicológico em que são enfocados os processos de interiorização dos problemas sociais, dentre as quais podemos citar o memorialismo, o intimismo, a auto-análise e as sondagens oníricas. A ficção de Hemingway, Dos Passos, Malraux, Faulkner, Cornélio Pena, Cyro dos Anjos e outros dão exemplo do tipo de técnica narrativa aprimorada para se ajustar a um tempo em que a tônica é a participação do intelectual à serviço da causa comum, criando modos atuais de concretizar esta dialética de vínculo e oposição ao meio. O trabalho com a matéria psicológica

¹⁸² Na opinião de Maria Lúcia Campanha da Rocha Ribeiro, o estatuto paródico da peça dá força à destruição da obra acadêmica, dissecando a relação de interdependência entre a produção artística e a sociedade: "Velemos, pois, pelo ilustre defunto: uma arte cristalizada que se vai - que Deus a tenha - para ceder lugar à expressão dinâmica e caótica de uma humanidade nova, pois do Caos nascerão os novos deuses antropófagos nesta cosmogonia iconoclasta do infausto banquete das Academias." em *Oswald de Andrade: A caixa mágica da invenção*. Op. Cit.

prioriza os conteúdos da consciência enfocados por intermédio de regressões da memória, fantasias, sonhos e reflexões. Isso implica naturalmente a troca da referência temporal cronológica pela medição do transcurso do tempo subjetivo, dado pela duração psíquica dos acontecimentos, como conhecemos em Proust e Virginia Woolf.

Ora, o desequilíbrio interno do artista emparedado pelas exigências do mercado sobe ao primeiro plano da peça de Oswald através da diluição do espaço na atmosfera onírica em que o mergulho no eu dirime os contornos do ambiente e desloca o eixo do tempo para o ritmo da pulsação mental. Bastante evidente no primeiro quadro, definido como um panorama de análise, o universo psíquico se configura a princípio no País do Indivíduo.

No espaço da atuação cênica aparecem marionetes gigantes, que figuram um desdobramento dos fantasmas psíquicos representados pelas personagens localizadas nos camarotes laterais. A relação entre esses duplos se confirma no contraste entre a gesticulação exuberante das marionetes e o lento movimento dos seres imaginários a elas correspondentes. Do mesmo modo, a fala indireta, chegando por intermédio de microfones, lembra que as personagens não possuem vida própria. Em número de quatro (Beatriz, A Outra, O Poeta, Hierofante) elas emergem como de um sonho, uma fantasia, recebida por sugestão do clima irracional e do ambiente noturno que vem da iluminação fornecida apenas pelas chamas da fogueira. Ainda conforme as indicações da rubrica, o estado doentio da arte é atestado pelo único ser em ação, A Enfermeira, surpreendida na fadiga de uma noite de vigília.

Previdido pelo Hierofante, o público sabe de antemão que assistirá ao *indivíduo em fatias*. Como parte de um mundo em ruínas, em estado avançado de decomposição, a plateia compartilha com as personagens da paisagem doentia, onde um misto de assepsia hospitalar e esterilidade orgânica germina da disposição minimalista dos elementos - um cenáculo de marfim e um banco metálico - a que poderíamos associar inclusive uma alusão paródica à imagem da última ceia de Cristo, se considerarmos as metáforas digestivas de Oswald.

Óbvio no primeiro quadro, o parcelamento do herói está dissimulado no segundo, onde a cena mostra uma praça pública para a qual confluem várias ruas. O País da Gramática, porém, deixa entrever a categoria imaginária do mapeamento em exercício, voltado agora para um embate de ordem formal. Neste quadro, o Poeta atravessa o palco tumultuado das codificações, sob a vigilância permanente das Academias. Vigora nesta região da psique a censura, insitucionalizada por via da norma e da estética oficial e produzida em proveito dos poderes constituídos, denunciando a subserviência de certa literatura aos interesses da minoria hegemônica.

Já se disse que vem de Monteiro Lobato, especificamente de *Emília no País da Gramática* (1934) e do conto “O colocador de pronomes”, a concepção das alegorias que aí desfilam o mundo em forma de dicionário, ligando-se mais de perto à ridicularização do universo escolar

das cartilhas e antologias oficiais.¹⁸³ Oswald aproveita a hierarquização da linguagem, estruturada em categorias gramaticais fixas que condicionam as relações sociais, para estabelecer uma dicotomia de fundo ideológico. O paradigma gramatical serve de sustentação para o confronto alegórico em que tomam posições contrárias os Conservadores de Cadáver, em nome dos integralistas, e os Cremadores, representando as idéias marxistas. Os primeiros, protegidos pela Polícia poliglota, formam o mundo dos mortos, oficialmente apoiado pela normatização da língua cristalizada na literatura acadêmica. Representam a cultura da classe dominante que entre nós tem larga tradição na figura do intelectual-bacharel, associado ao poder através de cargos públicos, funções políticas ou diplomáticas. Em contraposição à elite ilustrada, que usa o vernáculo quinhentista prolongando o sistema colonial de dominação, os Cremadores vinculam-se aos barbarismos, galicismos e solecismos, pregando a revolução purificadora pelo fogo. Em um discurso inflamado, que lembra por breves momentos o tom de comício de *O Homem e o Cavalo*, O Cremador prega a rebelião dos explorados pela fome. Mas, neste caso, a revolução social não se concretiza, porque, precisamos reafirmar, a ruptura é subjetiva. De modo que a contenda vivida como embate individual acaba se resolvendo na censura decretada pelo Juiz de classe, que obviamente condena os vivos a continuarem sob a dominação dos mortos.

Curiosamente, ao tomar a matéria subjetiva a fim de formalizar sua crítica à arte da sociedade individualista, Oswald atribui o potencial de ruptura libertária à experiência pessoal do Poeta, que, fechado em seu próprio abscesso, se prova capaz de voltar à Ágora, depois de cremar Beatriz. Diante da tumultuada *vanguarda que luta pela libertação humana*, o Poeta hesita até que, por fim, resolva eliminar de vez os *símbolos dialéticos do sexual*. Logo, a trajetória perturbada do artista é vista como um sinal de resitência. Deixando para trás o refúgio na psicologia freudiana, de onde afloram as imagens surrealistas, o Poeta ganha traços heróicos no gesto incendiário que põe termo ao seu exílio noturno. A iniciativa atende ao chamado da ação queimando a própria alma, fonte de todo mistério, origem dos sentimentos forjados pelo temor a Deus. Assim, a morte psíquica lança às chamas a arte que se prostituiu para responder às exigências do mercado e a arte dividida entre a ação e a metafísica religiosa, numa possível alusão aos poetas católicos da geração de 30, no Brasil, que também recorreram

¹⁸³ Jackson, Elisabeth Anne - "Paródia e Mito em A Morta de Oswald de Andrade" em revista *Travessia: Revista de Literatura Brasileira*. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 5 (8/9) jan-jun 1984: 20-31. Monteiro Lobato, como se sabe, foi alvo dos ataques de Oswald desde o episódio da exposição de Anita Malfatti em 1928. Apenas por ocasião do I Congresso Brasileiro de Escritores é que Oswald reconheceria publicamente a importância de Jeca Tatu para a nossa literatura moderna.

às técnicas surrealistas, como Murilo Mendes e Jorge de Lima, autores de *Tempo e Eternidade* (1935).¹⁸⁴

O terceiro quadro, que se intitula País da Anestesia, representa o estado de incoscência da matéria teatral através de uma simbologia mórbida. Os brasões entumulados da mitologia burguesa ganham voz nas alegorias bíblico-literárias que ocupam o palco, ao lado do Poeta e sua musa. Situada sobre um composto híbrido de carvão e alumínio, a cena tem lugar num aeródromo que serve de necrotério, transformando-se em patrimônio simbólico das ossadas do ocidente. Neste último quadro, Oswald utiliza um procedimento dramático similar ao que ele explorou em *O Homem e o Cavalo*. Assim como na epopéia do socialismo, a desmistificação dos conteúdos da fábula cristã converte o episódio na necrópsia da cultura burguesa enquadrada no âmbito das reuniões mundanas de sociedade, onde a arte não passa de um divertimento banal como também o são o jogo e a cartomancia. O tédio das personagens reunidas desta vez no cemitério e não no céu dessacraliza o sentido eterno da alma cristã e, numa atitude contestatória, confere à literatura pós-romântica o estatuto de mero *brinquedo de sociedade*.

O espetáculo como autocosumação resume a proposta apresentada aos espectadores pelo Hierofante que, depois de se introduzir como um pedaço de personagem, adverte a assistência para que não se horrorize com a própria autópsia. Por meio do exame de consciência do artista marginalizado a peça se propõe a dessecar uma existência psíquica coletiva como forma de castigo. A imitação punitiva expõe sobre a mesa de um *banquete babilônico* a substância da cultura burguesa, de maneira que o espectador deguste sua própria destruição. Isto está previsto, por exemplo, na ocupação dos camarotes pelos atores, durante o primeiro quadro, e na integração da platéia à ação, ao fim do terceiro quadro, quando os atores descem a rampa que liga o palco à platéia para ocupar a primeira fila dos assentos.

O gesto de rebeldia torna o escritor o principal adversário da platéia burguesa, a qual ele culpa pelo banimento social do artista. O desafio contra a assistência caracteriza por isso uma atitude de protesto da dramaturgia moderna, herdeira direta das revoltas românticas. A obra de arte convertida em gesto subversivo, de acordo com Robert Brustein, se fundamenta na reconstituição imaginativa de um mundo caótico e desordenado.¹⁸⁵ Mas, o refúgio na esfera da fantasia entra em conflito com o mundo material de que se deseja evadir, criando uma

¹⁸⁴ Mário da Silva Brito nos informa que, na primeira versão de *O Santeiro do Mangue*, havia uma irônica dedicatória de Oswald "Aos poetas/ Wolfgang Goethe/ de Weimar/ Paul Claudel/ de Paris/ Murilo Mendes e Jorge de Lima/ do Rio de Janeiro" seguida dos nomes de alguns amigos e dos "michês em geral" e das "Senhoras Católicas em particular" estando estes riscados, como se o autor os tivesse excluído. Cf. "O Santeiro do Mangue" em *O Santeiro do Mangue e outros poemas*. São Paulo, Globo/Secretaria de Estado da Cultura, 1991: 9-15.

¹⁸⁵ BRUNSTEIN, Robert - *O Teatro de Protesto*. (trad. Álvaro Cabral) Rio de Janeiro, Zahar Editora, 1967.

polarização permanente entre a ilusão e a realidade. Em *A Morta*, a tensão constante entre a idealização da ruptura e a ação efetiva de revolta constitui a dialética central do drama. E seu paradoxo está no fato de que o sofrimento desesperador do Poeta é que consigna o sentido satírico da tematização desse subjetivismo rebelde.

Note-se que Oswald procura criar uma alternância na dinâmica de interiorização do foco subjetivo, mimetizando através dela o movimento oscilante da consciência. Isto se reflete na saída das personagens do palco, durante o último ato, a fim de assistir, do lado de fora do “subconsciente”, ao drama passional que envolve o Poeta e Beatriz. A variação de ponto de vista está marcada cenicamente na lentidão com que os cadáveres se deslocam na descida do palco, em oposição ao caminhar obsessivo e frenético do Poeta atrás de sua amante. Vale lembrar que a reconstituição do vai-e-vem febril da consciência atormentada do artista serve ainda aos propósitos paródicos da peça, já que ironiza o caráter idealista do arrebatamento romântico. Existem, além disso, indicações precisas a respeito da tentativa de construir em cena duas realidades simultâneas, funcionando a partir da projeção onírica, que sejam capazes de retratar a luta do Poeta consigo mesmo, a fim de conseguir ultrapassar o bloqueio do Superego. A explicitação do procedimento, que trabalha com a justaposição de uma realidade externa, dada pelo presente, e outra interior, fornecida pelo pretérito, em que surgem as figurações simbólicas da vivência passada, encontra-se no seguinte diálogo do primeiro quadro:

A Outra: - *Onde não há plano não há sanção.*
O Poeta: - *Há sempre dois planos e um espetáculo.*

Retomado adiante pelo Hierofante, no momento em que os cadáveres se instalam na platéia, ampliando o espaço da ação:

O Hierofante: - *De que serve aqui o subconsciente? Onde se unem os dois planos, o latente e o manifesto*

Se no palco figuram as imagens do subconsciente, caracterizando o território do Ego, na platéia podemos pressupor a localização do instrumento censor que reprime a manifestação dos conteúdos da fantasia, atuando como princípio de realidade. Oswald redimensiona a ação do Superego situando na platéia a origem das proibições impostas enquanto limite para a convivência do Poeta com a sociedade. A demarcação espacial da divisão interna do artista, proscrito pela ascensão da burguesia ao poder, dá indicações de que a afasia da obra de arte moderna, neste caso, é provocada pela ação externa de um Superego com o qual está associada a censura do Estado centralizador.

- Beatriz: - *Estamos fora do social!*
 O Poeta: - *A polícia só me permite esbravejar no teu dramático interior.*
 O Hierofante: - *Poeta!*
 O Poeta: - *Eles tomaram o Estado, eu fiquei com a mulher. Criei uma alma de cova. Por isso busco o drama e busco o teu cheiro.*
 Beatriz: - *Cantas a tua missa de corpo presente!*

O controle exercido pela intervenção policial do governo de Getúlio, naquela altura em sigilosa articulação golpista, justifica por outro lado a organização obscura do assunto, que corresponde ao próprio processo de fechamento político. A teatralização da falta de comunicação do escritor com seu meio, representada por intermédio de uma atração mórbida pelo sepultamento da alma, surge portanto como sintoma da recente estruturação do aparelho estatal, que banuiu a esquerda brasileira da legalidade.

Assim, a afasia da obra de arte desvinculada de sua função social tem implicações de natureza formal no silenciamento da farsa oswaldiana, impregnada de pausas, lacunas, reticências e falas entrecruzadas, que evocam a impossibilidade de expressão plena da lírica. Por força desta suspensão do diálogo com o mundo exterior, produzida pelas formas elípticas do texto, a tensão que imobiliza o protagonista vem à tona de maneira alusiva na linguagem metafórica da peça. Desse modo, a mediação das imagens imprime ao conflito subjetivo uma dicção falsamente elevada, onde se esconde a intenção irônica do autor, que na expressão de Mário da Silva Brito construiu uma *farsa solene*.¹⁸⁶ Ainda ao nível do texto, a mimetização do processo criativo, ou seja, a peça enquanto metaobra, se evidencia na escolha do teatro como ícone desse confinamento - *Praticamente este edifício só tem forros fechados. Habitamos uma cidade sem luz direta - o teatro*. Desprovido de qualquer interferência externa, o espaço fechado e pouco iluminado da sala de espetáculos comporta os vários sentidos implícitos na clausura, que é da psique mas também é, segundo mostrei acima, da ordem política.

Tomando por outro viés, a reclusão no universo da experiência individual simboliza também o encarceramento do espírito religioso, amarrado à fé e dependente do confessorário, que não permite o exercício da liberdade absoluta, nutrindo os homens com sentimentos de angústia existencial. Como estímulo ao bloqueio que impede o acesso do Poeta à realidade “objetiva” encontramos a presença irreal de uma porta lacrada. Sem marcação cenográfica, esta abertura simbólica da consciência permanecerá trancada até que o Poeta perceba a fresta de luz em Beatriz, sua parte mais atuante. Enquanto isto não ocorre, a porta onírica representa toda forma de opressão - a ética, a jaula, a métrica, a religião e a justiça de classe. Qualquer

¹⁸⁶ BRITO, Mário da Silva - *As Metamorfoses de Oswald de Andrade*. São Paulo, Comissão Estadual de Cultura. 1972.

referência a uma possível liberdade, como, por exemplo, a confissão, apresenta-se como um mero truque, uma tapeação, que somente aos crédulos convence. Esta menção à porta como *jogo de cena* previsto para desmascarar as saídas ilusórias não deixa de lembrar as *soluções no palco* ridicularizadas por Oswald em *O rei da vela* e as *soluções mágicas* que analisamos n' *O Homem e o Cavalo*.

Por isso, em sinal de descrédito ao sentido enigmático da alma humana, ao mistério do *sentimento inaugural*, que para os espíritos religiosos somente a fé pode elucidar, a figura sacerdotal do Hierofante despenca de sua função principal de decifrador dos mistérios gregos para um status prosaico de professor de Jiu- Jitsu. Tombo, aliás, algo semelhante ao de Adão, que rebaixado à imagem animal de um troglodita passa, nesta visão materialista da história, à condição de pai da propriedade privada. Tal equação desmistificadora substitui a função sacra do Hierofante pelo papel de intérprete da consciência incurável do Poeta, espécie de alter-ego censor, que apresenta ao público a *versão oficial* da doença que o abate.

Elemento fundamental dos mistérios Eleusianos, o Hierofante era o mais alto sacerdote na hierarquia dos rituais mágicos da antiguidade, que tinham por objetivo a purificação e a fertilidade do solo.¹⁸⁷ Dos vários mistérios em prática na Grécia antiga apenas os Eleusianos deixaram notícia em nossos dias. Sabe-se que ao lado do culto oficial, aberto a todos os cidadãos gregos, proliferavam as práticas esotéricas através de cerimônias reservadas, que contavam com a presença de um número pequeno de homens. Ao Hierofante, revelador das coisas sagradas, era dado interpretar as regras destes rituais Eleusianos, nos quais havia um segredo cuja revelação era permitida somente aos iniciados no conhecimento do rito. A estes reservava-se uma promessa de felicidade futura. O caráter escatológico dos mistérios gregos nasceu da preocupação com a imortalidade da alma que pouco a pouco foi tomando lugar na cultura e na filosofia grega, como se observa nos julgamentos de Platão. Logo, o ritual de purificação comportava um aspecto da preocupação com a morte e outro da esperança de uma ressurreição das almas redimidas.

Na peça de Oswald, pelo contrário, o ritual de purificação culmina com a cremação da Morta, concretizando no gesto incendiário do Poeta justamente a extinção desta entidade

¹⁸⁷ Ao que se supõe, o elemento primitivo do ritual eleusiano deriva dos ritos agrários destinados à fertilidade da terra. Uma das versões da lenda conta que Démeter, mãe dolorosa de Perséphone, chora o seu desaparecimento até obter a ressurreição parcial da filha. Assim, Perséphone passa a viver sobre a terra durante seis meses do ano e os outros seis permanece com os mortos. Enquanto procurava sua filha raptada, Démeter teria sido acolhida na casa de Eléusis. Como recompensa pela hospitalidade deu a seu filho Triptólemo um carro puxado por dragões e ordenou-lhe que percorresse o mundo semeando a terra com grãos de trigo. Cf. LAVEDAN, Pierre - *Dictionnaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris, Librairie Hachette, 1931; GRIMAL, Pierre - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (Trad. Victor Jabouille), Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993. KURY, Mario da Gama - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

espiritual e psíquica à qual se costuma atribuir o princípio da vida. Aí, O Hierofante atua em contrariedade com o impulso libertário do artista. As suas chaves não conduzem à verdadeira redenção da arte, mas, criam impasses a partir dos quais uma reação, um movimento novo, uma iniciativa de ruptura é provocada. Neste sentido, a versão oficial não chega a ser paralisante nem se impõe como impecílio para a ação individual do Poeta. Sobretudo porque visa basicamente acompanhar de perto a hesitação do artista, salientando os momentos em que ele sofre alguma recaída.

Teoricamente, é O Hierofante quem desfere o golpe fatal de Jiu-Jitsu responsável pela dissociação d'O Poeta. A desagregação física resultante dessa luta imaginária simula uma decomposição que na realidade ocorre no plano psicológico: a divisão esquizofrênica do artista dentro de uma sociedade capitalista. Mas, o confronto colocado nestes termos lhe permite apresentar a exegese dos conteúdos represados no subconsciente do protagonista. No primeiro quadro, o mergulho a partir do qual emerge a percepção d'O Poeta a respeito de seu lugar social é traduzido com o auxílio dos princípios da psicanálise freudiana, em especial o esquema interpretativo sobre a função simbólica da sexualidade, muito em voga à época, conforme mencionei há pouco, devido à sua adoção pelos poetas e pintores surrealistas.¹⁸⁸ Referindo-se ao “País oficial de Freud” O Hierofante depõe a favor da “Frente Única Sexual”, mais um trocadilho de Oswald com a frente antigetulista, na luta contra a opressão que mantém o homem enjaulado, preso aos ditames éticos. Para a consciência d'O Poeta, porém, o progresso só virá no mundo sem classes. E, por isso, o paradigma dos complexos não passa de uma máscara burguesa.

Tivemos oportunidade de verificar as divergências de Oswald com relação à teoria freudiana, particularmente na fundamentação psicológica da metáfora digestiva da antropofagia. Pois bem, *A Morta*, escrita quase dez anos após o lançamento do Manifesto Antropófago, sob influência ideológica do marxismo, pretende formalizar uma denúncia acerca do caráter burguês das ficções da vida interior. Uma rápida prova disso nos é dada pela teatralização do primeiro trauma sexual. Nela Oswald reconstitui a formação do trauma primário, de maneira jocosa, a partir da reminiscência de um exame ginecológico confundido por Beatriz com uma experiência sexual. Mais grotesca em sua agressividade é a imagem da violação sádica lembrada pelo A Outra. A lembrança do orgasmo masculino lhe vem à mente na insólita figura de um sacerdote no circo, contra quem ela quer inutilmente instalar um

¹⁸⁸ Convém lembrar quanto a isto que Oswald e Tarsila conheceram em Paris, no apartamento de Villa Lobos, o poeta surrealista Benjamim Péret, que em 1929 veio morar no Brasil junto com sua esposa, a cantora americana Elsie Houston. Calorosamente saudado pela Revista de Antropofagia, o integrante do grupo fundador da poética surrealista atualizou os intelectuais brasileiros a respeito do novo movimento literário através de várias conferências que proferiu em São Paulo. Sobre a temática sexual ver GAUTHIER, Xavier - *Surréalisme et Sexualité*. Paris. Idées. Éditions Gallimard. mrf. 1971.

tribunal. A imagem circense retorna mais uma vez pela boca de Beatriz, com o propósito de ironizar o sentimento de culpa burguês. Este fardo, pesado para ela, se assemelha à *disciplina das feras, as grandes quedas sem rede, o amor pelo palhaço*, revelando-se um mero espetáculo de curiosidades.

Embora utilize a técnica de transferência simbólica criada pela terapêutica freudiana, Oswald procura desenvolver em *A Morta* um estudo da vivência fragmentada do artista, sem levar em consideração a experiência pretérita. Talvez inspirado na proposta da Gestalt, já mesclada com uma leitura materialista, o autor tenta passar uma visão compartimentada da experiência humana que descarta os sinais do passado. São flagrantes intensos, gritos seguidos pelo vazio silencioso, num permanente atropelo de complementariedade e contraposição. Cada pedaço de frase, cada palavra solta, cada pensamento incompleto rebate na plateia como um fragmento de espetáculo, que não apenas destrói as convenções teatrais, como também desarticula a noção tradicional de personagem e redefine a função da linguagem, pondo em crise as bases de nossa acanhada dramaturgia.

É neste sentido que a ruptura política se transfere para o plano das realizações psíquicas, exorcizando todas as formas caducas a elas vinculadas. Não há aqui, como na psicanálise, o resgate das vivências anteriores, porque a História não sobrevive ao momento revolucionário. Apesar dos recuos intermitentes d'O Poeta, o estímulo da consciência social corresponde a uma condição nova, marco zero da humanidade e da arte. Daí a ausência de luto. As figurações de seu desequilíbrio são executadas para que se desfaçam os sinais do drama, as notações poéticas desconexas, os cantos noturnos, os soluços de dor, os sentimentalismos. Nada disso tem vez no produto de um impulso criativo que retornou à superfície; nenhum *simbolo dialético do sexual* perturbará a *marcha do homem terreno*.

Mas, enquanto O Poeta se esforça para voltar à Ágora, sua contraparte atuante, Beatriz, procura continuar sendo o que é. Aversa às mudanças, ela representa o não desejo, a contrariedade, a parte do Ego que tenta evitar o sofrimento. Prefere não refletir sobre a origem dos sentimentos, nem condicionar sua existência ao questionamento social. Quer, pelo contrário, que alguém resolva por ela os problemas econômicos para que possa continuar cantando o amor, o *quero-porque-quero* e fazendo inscrições de epitáfio. Pode mesmo assim surpreender em alguns momentos com uma atitude complacente, por temor da morte, pois sente a ameaça que ronda sua imagem decadente. A morte d'A Outra, por isso, aponta uma vitória momentânea para Beatriz, que consegue abafar as emanções do inconsciente - o manto negro da castidade - e prolongar a dependência d'O Poeta.

Definida como alma, ou psique, a musa inspiradora representa na peça de Oswald o refúgio subterrâneo da poesia, que já foi romântica, simbolista, futurista e na atualidade é surrealista. Na visão sócio-econômica do autor, o abrigo interior pouco difere, enquanto sinal de

escapismo da arte, do isolamento na Torre de Marfim. Trata-se de uma mesma atitude rebelde contra a marginalização do artista na era burguesa, pela qual se forja uma falsa liberdade criativa. A reprovação deste tipo de protesto transparece nas diversas imagens associadas a Beatriz. Facilmente detectada, a paródia ao romantismo está evidente no uso das formas de cliché amoroso :

Beatriz: - *Eu queria saber se era para outro humano a Inspiração...*
O Poeta: - *Desmanchaste meu sonho infantil.*
Beatriz: - *Atiro-me em flexa maravilhosa para ti...*
O Poeta: - *És maternal! Que madrugada de amor, vamos ter, cotovia!*

Na mesma proporção, a poesia moderna praticada pelos herdeiros de Baudelaire, cultores das imagens macabras e da melancolia crepuscular, é contemplada pela ironia oswaldiana na fala da própria Beatriz, que se apresenta como *uma grande flor no leito de um açude*, e ainda na repulsa d'O Poeta à sua presença - *És o belo horrível!* que se explicita no obscuro estado de languidez - *Melancolia! Feita de luar e de onda noturna! Quem te definirá?* Com menos clareza a crítica aos surrealistas surge na fala d'A Outra, dirigida a Beatriz, quando ordena à musa que se deite, pois *sua camisola é de vidro*, aludindo à transparência luminosa do inconsciente cultivada pela poética devedora de Freud. Beatriz aparece também na qualidade de obra inacabada, pedaço de espetáculo, exposto como peça de museu no modelo criticado pelo Manifesto Futurista: - *És sempre uma Vitória de Samotrácia, com os olhos e os cabelos presos a uma horizonte sem fundo.*

Ocorre que o Poeta em sua luta solitária tem dificuldades para se libertar da retórica gasta, dos arroubos sentimentais, da dicção solene e da empostação melodramática, resistindo em abandonar as formas poéticas cristalizadas na região da amnésia. Em suas frequentes recaídas, demonstra uma incapacidade em se desligar das ilusões da vida interior. O momento de tensão dramática em que Beatriz finalmente é conduzida ao mundo dos mortos, ganha por conta disso um aspecto patético. A passagem ritualística do corpo se realiza através do deslocamento da charanga do exército da morte, que acompanha o cortejo fúnebre. A ridicularização do desespero d'O Poeta ganha consistência literária na paródia à *Divina Comédia*, onde Vergílio acompanha Dante ao encontro de Beatriz, depois da passagem pelos círculos do Inferno e do Purgatório. O Poeta de Oswald, após de uma noite de delírio cheia de vultos fantasmiais esbarra em Horácio, que tenta com todas as forças impedi-lo de voltar aos braços da musa.

Horácio: - *Onde vais? Que tens?*
O Poeta: - *Estou como quem perdeu um brinquedo querido, espera...*
Horácio: - *Deixa-a!*

- O Poeta: - *Horáciom não escalpeles a minha dor! Estou marcado por ela.*
 Horácio: - *Onde vais?*
 O Poeta: - *Salvá-la!*
 Horácio: - *Como?*
 O Poeta: - *Pelo primeiro avião... Numa folha morta passarei a garganta cerrada da outra vida (...)*
 Horácio: - *Insensato! Poeta! Guardar-te-ão para sempre os dentes cerrados da morte.*

A inadequação da metáfora virgiliana torna ridícula a degradação d'O Poeta, que se infantiliza na entrega à paixão desenfreada pela Morta. A “folha morta” soa como um arcaísmo na era da máquina. E a figuração orgânica da morte - “garganta cerrada”, “dentes cerrados” - reveste a linguagem poética de formas arquetípicas. Horácio por sua vez reitera a impossibilidade do retorno, banalizando a imagem de insensatez do artista. Maria Lúcia Campanha chamou a atenção para a troca sugestiva do acompanhante na paródia oswaldiana. Horácio, segundo ela acredita, caracteriza-se pela oposição a Vergílio. Enquanto Dante toma Vergílio como modelo de *poeta emocional, de forma imperfeita, mas profunda intuição poética*, Horácio se afirma, em contraposição, pela *perfeição formal e pobreza criativa*.¹⁸⁹ De modo que a relação problemática entre Forma/ Conteúdo, Inspiração/ Razão, se concretiza na oposição de Horácio a Beatriz, configurando o debate conflituoso travado no intelecto d'O Poeta.

A exposição do choque entre os dispositivos formais e o assunto poético ocorre, de fato, durante o segundo quadro da peça, quando o palco é tomado por grupos de personagens, representando uma ação coletiva, que transportam cartazes, faixas e tabuletas com palavras de ordem e *slogans* políticos. O confronto dramatizado em termos ideológicos no debate entre os integralistas e os marxistas, tem seu correlato formal na dicotomia entre mortos e vivos, ou, para dizer de outra maneira, entre estruturas arcaizantes e formas modernas. A sobreposição do paradigma gramatical ao referente político permite a demonstração didática da luta entre a arte individualista e a chamada arte participativa, socialmente engajada. Note-se que a combinação do drama pessoal com a campanha política cria um efeito de simultaneidade similar ao da montagem cinematográfica. O conflito individual se articula com o social, impregnando o mundo subjetivo de dados da realidade empírica. Além disso, a rápida movimentação cênica altera a imobilidade que predomina no primeiro quadro alertando a plateia a respeito da necessidade de integrar a arte à vida.

Superado este momento, o corpo amortalhado de Beatriz chega ao cemitério simbólico pelas mãos de Caronte. A cena repete o movimento mecânico introduzido no palco por Oswald em *O*

¹⁸⁹ RIBEIRO, Maria Lucia Campanha da Rocha - *Oswald de Andrade: A caixa mágica da invenção*. Op. Cit.

Homem e o Cavalo. O clássico condutor das almas cria novo choque de inadequação ao surgir motorizado, fazendo reconhecer a destinação depreciativa da paródia aos “clássicos”. Identifica-se recurso semelhante na utilização da motocicleta e do rádio, que de maneira anacrônica fazem parte deste cenário desmistificado da eternidade.

À medida em que a musa do artista estaciona nesta região letárgica e permanece anestesiada, sem se deixar penetrar pelas dores do mundo, apática em relação ao sofrimento da humanidade, a sua figura começa a apresentar os sinais físicos da decomposição orgânica. Como parte do *cadáver gangrenado*, que é a sociedade capitalista, a sua imagem poética finalmente ganha expressões mórbidas: seus olhos deliram, sua boca se torna *amarga, crispada e voluntariosa*. O corpo sepulcral se transforma na *máscara de um ser que se dispersa*. Entretanto, antes que esta máscara apodreça de fato, convertendo-se no nada, o retrato da desintegração carnal, possível apenas a partir da constatação de sua inutilidade, alterna-se com as imagens líricas passadistas.

- Beatriz: - *Chorei todas as lágrimas! Hoje só resta o rimel negro destilado de meus olhos sem fundo!*
- O Poeta: - *Teus cabelos me envolvem! Sinto-me ensopado de estrelas álgidas. Quero a manhã! Quero o sol!*
- Beatriz: - *Escalaste escadarias, montanhas e o mar! Para atingir este horizonte sem fim!*
- O Poeta: - *Sorri! De dentro de teus cabelos noturnos!*
- Beatriz: - *Sejamos a mesma aflição no mesmo leito!*
- O Poeta: - *Quero o marfim quente de teu corpo. Mas os teus olhos se evaporam! Que boca angustiada!*

(...)

- O Poeta: - *Para onde me conduziste?*
- Beatriz: - *Habito o país letárgico onde não penetra a dor!*
- O Poeta: - *Onde está a tua boca antiga? Por que esse rito Oh! Os teus dentes! Não quero ver mais os teus dentes. Onde estão os teus lábios molhados e vivos? Foges com a boca repleta de dentes! Cessa o teu riso parado!*

Os “cabelos noturnos” se confundem com “os cabelos do homem de Neandertal”, os “lábios molhados” cedem lugar à “boca amarga” onde só os dentes resistem. Como na fala do Poeta-Soldado em *O Homem e o Cavalo*, os dentes, em vez da alma, são a única parte do *cadáver gangrenado* redescoberta pela arqueologia do homem sem Deus. O olhar distante e insensível

da musa falida contradiz o “marfim quente” com que, ridiculamente, O Poeta ainda sonha. Somente a consciência de que a apatia pela vida, a falta de calor do sentimento ensimesmado, representa, em última instância, a inexistência de Beatriz é que leva ao gesto anárquico de libertação simbolizado pelo fogo.¹⁹⁰ Assim como a revolução bolchevista foi recriada por Maiakóvski através do segundo dilúvio, aqui, a ruptura poética se dá pelo *dilúvio do fogo*, numa atitude individual de libertação heróica que pretende estabelecer a verdadeira correspondência entre vanguarda estética e revolução social. Para Oswald, o élan do Poeta solidário se confirma capaz de instaurar, através da nova matéria literária, a utopia da sociedade socialista.

¹⁹⁰ José João Cury analisou a simbologia dialética do fogo em *A Morta* a partir do diálogo intertextual com a doutrina anarquista de Bakunin e Kropotkin, muito difundida no Brasil na década de 1930. A destruição pelas chamas, na peça, precipita as mudanças facilitando a renovação construtiva. Cf. *O Teatro de Oswald de Andrade: A intertextualidade como procedimento estruturante*. Op.Cit.

VI

Conclusão

A inventividade do teatro oswaldiano é um fato que não pode ser contestado, mesmo que para isso tenhamos de engolir alguns sapos, como se diz em linguagem corriqueira. Há o fator político demasiadamente datado e circunstancial que, para uns, deve sugerir a senilidade da obra, numa época em que se anuncia a dissolução das ideologias, enquanto, para outros, talvez leve à constatação da inferioridade do autor face aos resultados do teatro europeu dos anos trinta. Sem contar que a pecha de cerebralismo se sobrepôs ao rótulo de irreverência adquirido nos anos vinte, parecendo justificar, em alguns casos, sua inviabilidade cênica.

Ruggero Jacobbi, antes de opinar sobre as peças de Oswald, lembrou que a tarefa do crítico dramático é, revelar, de um lado, os valores estilísticos escondidos em uma peça de puro “métier” e, de outro, reconhecer os revolucionários valores teatrais em obras de vocação literária. Tarefa que, em última instância, desvenda o grau de vibração coletiva atingido pela literatura de um povo.¹⁹¹

Esta pequena taboada está longe de dar conta da complexa teia de relações imbricadas no universo sócio-cultural que deu origem ao teatro oswaldiano. Ela tenta responder minimamente à riqueza dos dados postos em movimento em suas peças, repletas de referências circunstanciais, diárias, miúdas, transfiguradas numa simbologia inesperada e surpreendente, que faria o deleite de um escavador. A arqueologia transformada em estilo definiria com certa propriedade sua obra dramática dos anos 1930. Ruínas de um dia-a-dia aquecido pelas polêmicas. Restos de fantasmagoria filosófica. Pedaçoes de moedas cravadas na psicologia. Verdadeiro museu de imagens rabiscadas na tela do tempo.

Oswald é o testemunho de si mesmo. Pensar em sua obra paradoxalmente exige um desprendimento do texto, que desconfia do outro como de si próprio, contradizendo o dito

¹⁹¹ JACOBBI, Ruggero. *O Expectador apaixonado*. Porto Alegre, UFRGS, 1962: 61-65.

recente. Ler suas peças à luz dos ensaios jornalísticos me deu a oportunidade de experimentar o sabor de um exercício rotineiro de reflexão. Como se as peças, assim iluminadas, pulsassem no ritmo diário das redações e não no caminhar lento e compassado das interpretações teóricas.

Procurei acompanhar a trajetória do escritor, desde o início de sua carreira profissional, para delinear a gestação de um estilo moderno, atual, em que se encontram demarcadas as áreas de expansão e as fronteiras da diferença. Ninguém melhor do que ele para executar o testamento de sua geração. Tudo que foi dito foi desdido, de forma satírica, divertida mas, por vezes, sem-vergonha, conforme atestam suas peças, onde apenas a poeira das calúnias jornalísticas aparece.

No mapa à disposição, detectamos a preocupação do autor com a reinvenção constante de formas. O teatro alimentado pela tradição popular do circo, do mistério medieval e do melodrama, que ele parodiou. O teatro como cavalo de batalha e, ao mesmo tempo, síntese das impossibilidades estéticas. Arquitetura de uma destruição edificante.

Perguntado sobre *O rei da vela*, Oswald deu seu depoimento a respeito das permissões do teatro:

O teatro procura obter uma equivalência de fatos e não a sua cópia mimuciosa e igual. Se um empregado de escritório de usura aparece em O Rei da Vela fantasiado de domador de feras, isso explica bem sua função de todos os dias na vida. Os clientes são vistos numa jaula enfurecida porque psicologicamente é essa a sua posição diante do usurário. O teatro deve esclarecer pela invenção de efeitos, pela indumentária, pela síntese, o que a peça não pode totalmente dizer. Assim, no terceiro ato de O Rei da Vela há uma interrupção da cena. O pano desce durante o suicídio de Abelardo I. A peça não terminou ainda. Mas vai prosseguir em situação diversa. A salva que se ouve anuncia simplesmente que se produziu um grande acontecimento. A cena do fim é uma síntese teatral daquilo que se daria mais lentamente na vida. É bom lembrar que o teatro deve resumir em algumas horas o que se passa em diversos anos, às vezes em diversos séculos, na realidade.¹⁹²

Em poucas palavras, temos aí resumida a modernidade do teatro oswaldiano, traduzida na busca incessante de uma reinvenção formal para as questões de sua época. Eminentemente vinculado aos problemas do presente e bem além da matéria perecível do cotidiano, este teatro ilumina uma inquietação ético-social em sintonia com as preocupações contemporâneas. E nesse sentido, Oswald continua atual.

¹⁹² ANDRADE, O. original a lápis, sem título e sem data, pertencente ao Fundo Oswald de Andrade, CEDAE, UNICAMP.

VI

Bibliografia

I) Obras de Oswald de Andrade

Os Dentes do Dragão: Entrevistas. Obras Completas. São Paulo, Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

Diário de Bolso. Obras Completas. Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

Estética e Política. Obras Completas. Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1992.

O Homem do Povo: coleção completa e inédita do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patricia Galvão (Pagu). Introd. Augusto de Campos. São Paulo, Abril/Metal Leve, 1975.

Mon Coeur Balance/Leur Âme em co-autoria com Guilherme de Almeida. Obras Completas. Globo, Secretaria do Estado da Cultura, 1992.

Obras Completas I: Os Condenados. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1970.

Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar. 3ª ed. Serafim Ponte Grande. 2ª ed., Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

Obras Completas III: Marco Zero I: A Revolução Melancólica. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1974.

Obras Completas IV: Marco Zero II: Chão. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1974.

Obras Completas V: Ponta de Lança. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1971.

Obras Completas VI: Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

Obras Completas VII: Poesias Reunidas. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 5ª ed., 1978.

Obras Completas VIII: Teatro (A Morta/ O Rei da Vela/ O Homem e O Cavalo). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

Obras Completas IX: Um Homem Sem Profissão: Sob as ordens de mamãe. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1974.

Obras Completas X: Telefonema. Introd. Vera Chalmers, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

O Perfeito Cozinheiro das Almas deste Mundo. Diário coletivo da garçonnière de Oswald de Andrade. São Paulo, 1918. Edição fac-similar. Textos de Mário da Silva Brito e Haroldo de Campos. Transcrição de Jorge Schwartz. São Paulo, Ex Libris, 1987.

"Perigo Negro. Filme Extraído do Romance Cíclico Paulista Marco Zero." *Revista do Livro*, out. 1935: 383-417.

Revista de Antropofagia: Reedição da Revista Literária Publicada em São Paulo - 1ª e 2ª "Dentições"- 1928-1929. Introd. Augusto de Campos. São Paulo, Abril/Metal Leve, 1975.

O Santeiro do Mangue e Outros Poemas. Obras Completas. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991.

"A Sátira na Poesia Brasileira." *Boletim Bibliográfico*, 2.7, 1945: 39-58.

"A Sombra Amarela (Cenário Para Filme)." *Revista do Livro*, março de 1942: 26-28.

II) Obras sobre Oswald de Andrade

Livros

BOAVENTURA, Maria Eugênia - *A Vanguarda Antropofágica.* São Paulo, Ática, 1985.

BRITO, Mário da Silva - *Ângulo e Horizonte: de Oswald de Andrade à Ficção-Científica.* São Paulo, Martins, 1969.

_____ - *As Metamorfoses de Oswald de Andrade.* São Paulo, Comissão Estadual de Cultura, 1972.

CAMPOS, Haroldo de, (ed e introd.) - *Oswald de Andrade : Trechos Escolhidos.* Nossos Clássicos 90 Rio de Janeiro, Agir, 1967.

CHALMERS, Vera Maria - *3 linhas e 4 verdades: o jornalismo de Oswald de Andrade.* São Paulo, Duas Cidades, 1976.

DIAS, Ângela Maria - *O Resgate da Dissonância: Sátira e Projeto Literário Brasileiro*. Rio de Janeiro, Edições Antares, Inelivro, 1981.

ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes - *Oswald: itinerário de um homem sem profissão*. Campinas, Unicamp, 1989.

FONSECA, Maria Augusta - *Palhaço da Burguesia*. São Paulo, Pólis, 1979.

_____ - *Oswald de Andrade : O Homem que Come*. São Paulo, Brasiliense, 1982.

_____ - *Oswald de Andrade: Biografia*, São Paulo, Art Editora; Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

GARDIN, Carlos - *O Teatro Antropofágico de Oswald de Andrade : Da Ação Teatral ao Teatro de Ação*, São Paulo, Annablume, 1993.

GEORGE, David - *Teatro e Antropofagia*. São Paulo, Global, 1985.

HELENA, Lúcia. *Uma literatura antropofágica*. Rio de Janeiro, Cátedra; Brasília, INL, 1982; 2ª ed. Fortaleza, UFC, 1983.

_____ - *Totens e Tabus da Modernidade Brasileira: símbolo e alegoria na obra de Oswald de Andrade*. Rio de Janeiro/Niterói, Tempo Brasileiro/ CEUFF, 1985.

JACKSON, Kenneth David. *A prosa vanguardista na literatura brasileira: Oswald de Andrade*. Coleção Elos 29. São Paulo, Perspectiva, 1978.

_____ (ed.) - *Cem anos de invenção - Oswald de Andrade e a tradição moderna na literatura latino-americana*. Austin, Texas, University of Texas at Austin, 1992.

MARTINS, Heitor. *Oswald de Andrade e Outros*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1973.

NUNES, Benedito - *Oswald, canibal*. Coleção Elos 26. São Paulo, Perspectiva, 1979.

SCHWARTZ, Jorge, ed. - *Oswald de Andrade*. Literatura Comentada. São Paulo, Abril, 1982.

_____ - *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20: Oliverio Girondo e Oswald de Andrade*. São Paulo, Perspectiva, 1983.

Dissertações

COSTA, Iná Camargo - "Teatro Épico no Brasil : De força produtiva a artigo de consumo." Tese de doutoramento, São Paulo, USP - FFLCH, 1993.

CURY, José João - "O Teatro de Oswald de Andrade: A intertextualidade como procedimento estruturante." Tese de doutoramento, São Paulo, ECA/USP, 1987.

FERREIRA, Nadia Paulo - "Marginalidade e Reapropriação em Oswald de Andrade." Dissertação de Mestrado. PUC, Rio de Janeiro, 1974.

GOMES, Renato Cordeiro - "Plural de Vozes na Festa (?) do Manguê: Uma leitura de O Santeiro do Manguê de Oswald de Andrade." Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 1985.

GOMES, Valdevez Cardoso - "O espelhamento em Oswald de Andrade." Dissertação de mestrado, São Paulo, ECA/USP, 1993.

MAGALDI, Sábato - "O Teatro de Oswald de Andrade." Diss. USP, 1972.

MORICONI, Italo - "Intelectuais, poder, nacionalidade e discurso oswaldiano." Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro, PUC, 1980.

Ensaaios em livros

ALVIM, Francisco - "O ' Manguê ' de Segall e Oswald." *Obras Completas: O santeiro do manguê e outros poemas*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991: 17.

ANDRADE, Mário de - "Oswald de Andrade: Pau-Brasil Sans Pareil, Paris, 1925." *Brasil: 1º tempo modernista - 1917-29, documentação*. São Paulo, Eds. Marta Rossetti Batista, Telê Porto Ancoma Lopez e Yone Soares de Lima, IEB/USP, 1972. 225-32.

BARRETO, Plínio - "Oswald de Andrade - Marco Zero." *Páginas Avulsas (?)*: 195-204.

BOAVENTURA, Maria Eugênia - "Oswald de Andrade, a luta de posse contra a propriedade." *Os pobres na literatura brasileira*. Org. Roberto Schwarz. São Paulo, Brasiliense, 1983: 129-35.

_____ - "Os dentes do dragão Oswald." *Obras Completas: Os dentes do dragão*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 7-14.

_____ - "Um dicionarista antropófago." *Obras Completas: Dicionário de Bolso*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-18.

_____ - "Do órfico e mais cogitações." *Obras Completas: Estética e Política*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, 1992: 7-15.

BRITO, Mário da Silva - "Oswald, democracia e liberdade." *Obras Completas V: Ponta de Lança*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed., 1971. XV-XIX.

_____ - "Miramar-Serafim-Duas Invenções." *Obras Completas II*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972.

_____ - "O Aluno de Romance Oswald de Andrade." *Obras Completas: Alma*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 9-29.

_____ - "O santeiro do manguê." *Obras Completas: O santeiro do manguê e outros poemas*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991: 9-15.

CAMPOS, Haroldo de - "Miramar na Mira." *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1964: 9-46, *Obras Completas II: Memórias Sentimentais de João Miramar/ Serafim Ponte Grande*. Por Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed. 1978: XIII-XLV, *Obras Completas: Memórias Sentimentais de João Miramar*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-33.

_____ - "Uma poética da radicalidade." *Poesias Reunidas*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1966, *Obras Completas VII: Poesias Reunidas*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 5ª ed., 1978: 9-59.

_____ - "Serafim: Um Grande Não-Livro." *Obras Completas II*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971. 99-127.

_____ - "Notas Sobre o Texto." *Obras Completas II*. Por Oswald de Andrade, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1978: XLVII-XLVIII.

_____ - "Selección e prólogo." *Oswald de Andrade: Obra Escogida*. Biblioteca Ayacucho 84. Ed. Angel Rama. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981. IX-XLI.

_____ - "Lirismo e participação." *Obras Completas: O santeiro do mangue e outros poemas*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991: 47-53.

CANDIDO, Antonio - "Estouro e Libertação." *Brigada Ligeira*. São Paulo, Martins, 1945: 11-30.

_____ - "Prefácio Inútil." *Um homem Sem Profissão*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro. José Olympio, 1954. 11-15; *Obras Completas 9*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. 5-54, *Obras Completas: Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*. Por Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 15-8.

_____ - "Prefácio." *Memórias Sentimentais de João Miramar*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1964: 5-7.

_____ - "Digressão Sentimental Sobre Oswald de Andrade." *Vários Escritos*. São Paulo, Duas Cidades, 1970: 57-87.

_____ - "Oswald, Oswaldo, Ôswald." *Obras Completas: Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*. Por Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 11-4.

CARPEAUX, Otto Maria - "Modernismo Brasileiro." *As Revoltas Modernistas na Literatura*. Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1968: 196.

CHALMERS, Vera Maria - "Desconversa." *Obras Completas 10. Telefonema*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira/MEC, 1974. n.p.

_____ - "Passagem do inferno." *Obras Completas: O santeiro do mangue e outros poemas*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1991: 69-83.

CHAMIE, Mário - "A vela de pan-sexualismo." *O Rei da Vela*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1967: 17-27

CORRÊA, José Celso Martinez - "O Rei da Vela: Manifesto da Oficina." *O Rei da Vela*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1967: 45-52.

EULÁLIO, Alexandre - *A Aventura Brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo, Quiron, 1978.

FRAGA, Eudinyr - "As Peças em Francês." *Obras Completas: Mon Coeur Balance/ Leur Âme*. Por Oswald de Andrade em co-autoria com Guilherme de Almeida. São Paulo, Globo, 1991: 7-16.

GEORGE, David - *Teatro e Antropofagia*. São Paulo, Global, 1985.

JACKSON, Kenneth David - "Cronologia", "Bibliografia." *Oswald de Andrade: Obra Escogida*. Biblioteca Ayacucho 84. Ed. Angel Rama. Selección e prólogo H. de Campos. Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981: 231-432.

JACOBBI, Ruggero - "Teatro de Oswald de Andrade." *O Espectador Apaixonado*, Porto Alegre, URGs, 1962: 61-4.

MAGALDI, Sábado - *Panorama do Teatro Brasileiro*. São Paulo, DIFEL, 1962; 2ª ed. MEC/Funarte/Serviço Nacional do Teatro, n.d.:189-92.

_____ - "Teatro: Marco Zero." *O Rei da Vela*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1967: 7-16.

_____ - "A mola propulsora da utopia." *Obras Completas: O homem e o cavalo*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-14.

MICELI, Sérgio - *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil*. São Paulo/ Rio de Janeiro, DIFEL, 1979: 13-15.

MOREYRA, Álvaro - *As Amargas Não*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1954: 256.

MOTA Filho, Candido - "1923 - Ponta de Lança." *Contagem Regressiva*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1972: 222-29.

NUNES, Benedito - "Antropofagia ao Alcance de Todos." *Obras Completas VI: De Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Por Oswald de Andrade. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2ª ed, 1978: XIII-LIII, *Obras Completas: A utopia antropofágica*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 5-39.

Oswald de Andrade o Antropófago. Catálogo da Exposição. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 1990.

PEIXOTO, Fernando - "Uma Dramaturgia Lúcida e Radical." *O Rei da Vela*. Por Oswald de Andrade. São Paulo, DIFEL, 1967: 28-44.

PIGNATARI, Décio - "Tempo: Invenção e Inversão." *Obras Completas: Um homem sem profissão - sob as ordens de mamãe*. Por Oswald de Andrade, São Paulo, Globo, Secretaria de Estado da Cultura, 1990: 7-10.

PRADO, Décio de Almeida - "O teatro." In: Ávila, Affonso - *O Modernismo*. São Paulo, Perspectiva, 1975: 139-50.

_____ - "O rei da vela." *Exercício Findo*, São Paulo, Perspectiva, Coleção Debates, 1987.

RAWET, Samuel - "Teatro no Modernismo: Oswald de Andrade." *Modernismo: estudos críticos*. Org. José da Gama Saldanha Coelho. Rio de Janeiro, Rev. Branca, 1954: 101-11.

RIBEIRO, Maria Lúcia Campanha da Rocha - "Oswald de Andrade: a caixa mágica da invenção." *Monografias*. Rio de Janeiro, MEC/SEC/Serviço Nacional de Teatro, Coleção Prêmios, 1978.

SCHWARZ, Roberto - "A carroça, o bonde e o poeta modernista." *Que Horas São ?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987: 11-28.

SILVA, Armando Sérgio da - "O Rei da Vela: O Encontro com a Realidade Nacional ." *Oficina: do teatro ao te-ato*. São Paulo, Perspectiva, 1981: 141-56.

Publicações em revistas

ANDRADE, Fábio R. de Souza - "De jangadas e transatlânticos..." *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 30, 1990: 15-24.

ANDRADE, Mário de - "Oswald de Andrade " *Revista do Brasil*, 105.28 (set./dez. 1924): 26-33.

ANTUNES, Benedito - "Serafim Antropofágico." *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 30, 1990: 15-24.

ATHAYDE, Tristão de - "Literatura suicida." *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, 5 set. 1925: 332-7.

BANDEIRA, Manuel - "Poesia Pau Brasil." *O Mundo Literário*, Rio de Janeiro, 9 (25), 5 maio 1924: 107-8.

BASTOS, Oliveira - "Oswald de Andrade." *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1954

BOAVENTURA, Maria Eugênia - "Oswald e a prática política." *Remate de Males*, Campinas, 5: 88-95.

_____ - "O projeto pau brasil: nacionalismo e inventividade." *Remate de Males*, IEL - Unicamp, nº 6, jun. 1986: 45-52.

BRAGA, Edgard - "Da irreverência em Oswald de Andrade." *Leitura*, São Paulo, out. 1960: 24-5.

BRITO, Mário da Silva - "Pensamento e ação de Oswald de Andrade." *Revista Brasiliense*, São Paulo, 16 mar./abr. 1958: 128-37.

BURGESS, Ronald D - "Birth. Life. A Morta. de Andrade." *Luso-Brazilian Review*, 22.2 (Winter 1985): 103-10.

CAMPOS, Augusto de - "Notícia Impopular de 'O homem do Povo' ." Em *O Homem do Povo: coleção completa e fac-similar do jornal criado e dirigido por Oswald de Andrade e Patricia Galvão* (Pagu). São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 1984. 9-15.

CAMPOS, Haroldo de - "Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração." *Colóquio*, Letras, Lisboa, Gulbenkian, nº 62, jul. 1981.

CARVALHO, Flávio de - "A epopéia do Teatro de Experiência e o Bailado do Deus Morto" em *Revista Anual do Salão de maio*, n.1, São Paulo, 1939.

CHALMERS, Vera Maria - "A Correspondência do Piques." *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, 46.1-4 (jan.-dez. 1985): 107-15.

_____ - "A crônica humorística de *O Pirralho*." *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 30, 1990: 33-42.

CLARK, Fred M. - "Oswald and Mayakovsky: O Homem e o Cavalo and Mystery- Bouffe." *Revista de Estudios Hispánicos*, 16.2 (maio 1982): 241-56.

CRESPO, Angel - "Introducción breve a Oswald de Andrade." *Revista de Cultura Brasileira*, 7 (26 set. 1968): 189-223. ["Em homenagem à memória de Oswald de Andrade"]. *Invenção*, 4 (dez. 1964) : 37-51.

DANTAS, Vinicius - "Oswald de Andrade e a Poesia." São Paulo, *Novos Estudos*, CEBRAP, nº 30, jul. 1991: 191- 203.

D'AVERSA, Alberto - "Alberto D'aversa e 'O Rei da Vela'." *Dionysos*, 26 : 155-63.

EULÁLIO, Alexandre - "O homem do Pau Brasil na cidade dele." *Vogue*, São Paulo, jul. 1980.

FERRAZ, Geraldo Galvão - "Na garçonnière de Oswald." *Isto É*, São Paulo, 27 jan. 1982: 75-7.

GONÇALVES, Aguinaldo José-"Oswald de Andrade e a poética da modernidade." *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 30, 1990: 1-13.

HELENA, Lúcia - "A contra-ideologia da seriedade." *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, nº 62, jan./fev. 1980.

_____ - "Marco Zero: 'Sementeira...Sangue...São Paulo'." *Remate de Males*, IEL - Unicamp, nº 6, jun. 1986: 37-43.

JACKSON, Kenneth David - "A metamorfose dos textos em Serafim Ponte Grande." *Travessia: Revista de Literatura Brasileira*, [UFSC] Florianópolis, 5 (8/9), jan./jul. 1984: 9-19.

_____ - "50 anos de Serafim: a recepção crítica do romance." *Remate de Males*, IEL - Unicamp, nº 6, jun. 1986: 27-35.

JACKSON, Elizabeth Anne - "Paródia e Mito em A Morta de Oswald de Andrade." *Travessia: Revista de Literatura Brasileira* [UFSC], Florianópolis 5. (8/9), jan./jul. 1984: 20-31.

LEMOS, Tite - "A guinada de José Celso" em *Revista Civilização Brasileira*, Rio de Janeiro, 1968.

MACHADO, A. Alcântara - "Teatro no Brasil" em *Movimento*, Rio de Janeiro, Ano I, n.2, novembro 1928.

MANFIO, Diléa Zanotto - "Poesias Reunidas de Oswald de Andrade: Estudos para uma edição crítica." *Revista de Letras*, Universidade Estadual Paulista/UNESP, São Paulo, v. 30, 1990: 43-51.

"Manifestos Modernistas - Oswald de Andrade e outros." *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, dez. 4, 1959: 183-204.

MENDONÇA, Antonio Sérgio - "Re-leitura de Oswald." *Revista de Cultura Vozes*, Petrópolis, maio 1972: 31-8.

MILLIET, Sérgio - "A Trilogia do Exílio." *Planalto*, 1 set. 1941: 6-7.

MORAES NETO, Prudente de e Hollanda, Sérgio Buarque de - "Oswald de Andrade - Memórias Sentimentais de João Miramar." *Estética*, Rio de Janeiro, Odeon, vol.I, nº 2, jan./mar. 1925: 218-22.

MUCCILOLO, Genaro - "A volta de João Miramar." *Cadernos Brasileiros*, Rio de Janeiro, 7 (27), jan./fev. 1965.

NUNES, Benedito - "Antropofagismo e Surrealismo." *Remate de Males*, IEL - Unicamp, nº 6, jun. 1986: 15-25.

"Oswald de Andrade - A estrela de absinto." *Verde*, Cataguazes, nº V, jan. 1928.

PERRONE-MOISÉS, Leyla - "Oswald de Andrade, Anthropophagies." Trans. Jacques Thiériot. *La Quinzaine Littéraire*, 375, jul. 1982: 14-15.

_____ - "Un grand écrivain joyeux." *La Quinzaine Littéraire*, Paris, 13/31, jul. 1982: 14-15.

PONCIANO, Antonio Alves - "Oswald e a revalorização." *Mirante das Artes, etc.*, São Paulo, jun. 1967: 29.

PRADO, Paulo - "O Momento." *Revista do Brasil*, 8 100 (abr. 1924): 289-90

_____ - "Poesia Pau-Brasil." *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro, 1ª fase 106 (out.1924): 108-11.

RODRIGUES Monegal, Emir - "Carnaval/Antropofagia/ Paródia." *Revista Ibero Americana*, Madrid, 108, jun./ dez. 1979: 401-12.

_____ - "The metamorphoses of Caliban." *Diacritics*, Ithaca, set. 1977: 78-83.

ROSENFELD, Anatol - "A peça como expressão estética." *Dionysos* - nº 11, dez. 1961: 39-49.

SANT'ANNA, Affonso Romano de - "Miramar, Macunaíma e ternura: o reino da infância." *Revista do Conselho Estadual de Cultura de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 1979: 27-36.

VITA, Luis Washington - "Tentativa de Compreensão do Legado Especulativo de Oswald de Andrade." *Separata da Revista Brasileira de Filosofia*, São Paulo, 6.4 (out./ dez. 1956): 544-44.

Publicações em periódicos

ALMEIDA, Guilherme de - "Revelação do Brasil pela poesia moderna." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 17 fev. 1962.

ALMEIDA, Paulo Mendes de - "Clube dos artistas modernos." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 nov. 1958.

_____ - "Lembrança de Oswald ." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 19 dez. 1964.

AMARAL, Aracy - "O 'choque' de 22: Mário x Oswald." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 1 jun. 1968.

_____ - "A conferência de fevereiro." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 1 fev. 1969.

_____ - "Cendrars e a descoberta do Brasil." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 22 fev. 1969.

_____ - "A viagem a Minas." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, : 2-7.

AMARAL, Carlos Soulié do - "Poesias reunidas de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 dez. 1966.

ANDRADE, Carlos Drummond de - "Nacionalismo Literário." *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 jan. 1925.

_____ - "O antropófago." *Correio Paulistano (Imagens do Modernismo)*, São Paulo, 24 out. 1954.

ANDRADE, Paulo Marcos de - "Redescoberto Oswald de Andrade. Depoimento do Prof. Antonio Candido." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 28 ago. 1967.

- ANDRADE FILHO, Oswald de - "Quem é o rei da vela." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 1967.
- APOLINÁRIO, João - "O rei da vela é uma encenação-manifesto." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 out. 1967.
- ARRABAL, José - "À margem do Rei da vela." *O Jornal*, Rio de Janeiro, 21 fev. 1971.
- BASTOS, Oliveira - "Oswald de Andrade e a Antropofagia." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 16 jan. 1971.
- BOAVENTURA, Maria Eugênia - "Trajetória de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Cultura*, São Paulo, 21 out. 1984: 1-2.
- _____ - "Oswald de Andrade: entre a política e a arte." *A Folha de S. Paulo - Folhetim*, São Paulo, 4 nov. 1984: 3-5.
- _____ - "Oswald Pré-Modernista." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultura: Oswald de Andrade (Centenário de Nascimento)*, São Paulo, 6 jan. 1990: 2-8.
- BONVICINO, Régis - "Uma trajetória crítica." *Folha de S. Paulo - Folhetim*, São Paulo, 27 nov. 1983: 3.
- BRAGA, Edgard - "Máscara para Oswald." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.
- BRITO, Mário da Silva - "Oswald de Andrade antes da Semana de Arte Moderna." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.
- _____ - "O perfeito cozinheiro das almas deste mundo." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 14 mar. 1968: 5.
- _____ - "Oswald de Andrade - polemista da Semana de Arte Moderna." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, 7 set. 1968: 5.
- _____ - "Teia de Aranha IV." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 4 jul. 1970.
- _____ - "O aluno de romance de Oswald de Andrade 1." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 10 out. 1970.
- _____ - "O aluno de romance de Oswald de Andrade 2." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 17 out. 1970.
- _____ - "O aluno de romance de Oswald de Andrade 3." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 24 out. 1970.
- _____ - "Eixo: Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 14 nov. 1970.
- _____ - "Oswald, liberdade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 25 abr. 1971.
- _____ - "Dois prefácios para Serafim Ponte Grande." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 13 mar. 1977.

BRITO, Monte - "Oswald de Andrade." *O Jornal*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1946.

BUENO, Antonio Sérgio - "Oswald, Cendrars e o Brasil I." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 30 out. 1976.

_____ - "Oswald, Cendrars e o Brasil II." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 6 nov. 1976.

CAMPOS, Augusto de - "Notícia impopular de O Homem do Povo." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 1984.

CAMPOS, Haroldo de - "Oswald de Andrade." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 set. 1957.

_____ - "Lirismo e participação." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 6 jul. 1963.

_____ - "Miramar e Macunaíma, I/II." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 jul. e 3 ago. 1963.

_____ - "Raízes do Miramar, I/II/III." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 17, 24, 31 ago. 1963.

_____ - "Miramar revém." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 7 ago. 1965.

_____ - "Serafim: Análise Sintagmática." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 maio 1969:4

CANDIDO, Antonio - "Oswald viajante." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 27 out. 1956.

_____ - "Oswald, Oswaldo, Ôswald." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 mar. 1982.

CARVALHO, Flávio de - "Oswald de Andrade." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.

_____ - Entrevista a João Marschner. "Depoimentos: Oswald de Andrade no Cotidiano." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 24 out. 1964.

CASTRO, Ruy - "A Antropofagia cultural." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 21 jan. 1968.

_____ - "O telegráfico Oswald de Andrade." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 27 out. 1968.

_____ - "O canibal desaforado." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 nov. 1977.

CORRÊA, José Celso Martinez - "O Rei da Vela." *Oficina*, São Paulo, 4 set. 1967.

CHALMERS, Vera Maria - "Oswald de Andrade: um auto-retrato (retocado)." *O Estado de S. Paulo - Suplemento do Centenário*, São Paulo, 6 set. 1975.

_____ - "Um texto jornalístico sem papas na língua." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 1984: 42.

- _____ - "O inseto filosofal." *Folha de S. Paulo - Folhetim*, 15 dez. 1985: 10-1.
- CHAMIE, Mário - "Interpretação da peça." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 set. 1967.
- _____ - "A semana: verso e reverso." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 5 mar. 1972.
- _____ - *Linguagem Virtual*, São Paulo,
- COUTINHO, Sonia - "Abusar da liberdade, mesmo para errar." *O Globo*, Rio de Janeiro, 25 maio 1978.
- DANTAS, P - "Descoberta de Oswald." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 23 ago. 1969.
- _____ - "Uma fonte de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 1977.
- "10º Aniversário da morte de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 24 out. 1964.
- DEL PICCHIA, Menotti - "Oswald, o destruidor." *A Gazeta*, São Paulo, 6 nov. 1954.
- DIAFÉRIA, Lourenço C - "A vela e o dia depois do outro." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 30 set 1967.
- DÓRIA, Gustavo - "Álvaro Moreyra e o Teatro" em *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 28 de novembro de 1971.
- EULÁLIO, Alexandre - "Caniboswáld." *Jornal da República*, São Paulo, 4 out. 1979.
- FARIA, Maria Alice - "Uma fonte de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultural*, São Paulo, 27 nov. 1977: 7
- FERNANDES, Ronaldo - "A paródia linguística e a temática em João Miramar." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 28 abr. 1984: 6.
- FERRAZ, Geraldo - "Oswald de Andrade, uma apologia e um libelo." *Jornal de Notícias*, São Paulo, 19 fev. 1950.
- _____ - "Oswald de Andrade - elementos sobre o homem e a obra." *A Tribuna*, Santos, 31 out. 1954.
- _____ - "Os Antropófagos no Diário de São Paulo." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.
- _____ - "Oswald, a obra irrealizada." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1964.
- FIORILLO, Marília Pacheco - "Oswald, o homem que sabia rir." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 1984:39.
- FISCHER, Almeida - "Totens e tabus na modernidade brasileira. Símbolo e alegoria em Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 23 jun. 1985: 8.
- FRAGA, Eudinyr - "Teatro inédito de Oswald de Andrade." *D. O. Leitura*, São Paulo, 5 (55) dez. 1986: 6-7.

GARBUGLIO, José carlos - "Modernismo e Experimentação." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 5 mar. 1972.

GOMES, Paulo Emilio Salles - "Um discípulo de Oswald em 1935." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, 24 out. 1964: 4

GONÇALVES, Delmiro - "A vela acende a fogueira." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 1 out. 1967.

GONÇALVES Filho, Antonio - "A verborrágica antropofagia devora Oswald." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 21 fev. 1982.

_____ - "No palco, o épico antropofágico de Oswald." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 dez. 1985.

HECHER Filho, Paulo - "Oswald: uma correspondência." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 dez 1968.

HELENA, Lucia - "Oswald de Andrade e a República Nova." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 25 ago. 1985: 10.

"Kiko ensaia A morta." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 11 out. 1974.

LOPEZ, Telê Porto Ancoma - "Os modernistas de São Paulo e o circo." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 26 abr. 1969.

LUCAS, Fábio - "A Semana de 22 e o Modernismo." *Folha de S. Paulo - Folhetim*, São Paulo, 21 fe. 1982: 3.

_____ - "Oswaldianas." *D.O Leitura*

MACEDO, Guido - "O autor proibido." *Correio da Manhã - 2º caderno*, Rio de Janeiro, 25 jul. 1968.

MAGALDI, Sábato - "Aplaudir ou chamar os bombeiros, o desafio ainda atual do seu teatro." *Jornal da Tarde*, São Paulo, s.d.

_____ - "É um rei da irreverência." *Jornal da Tarde*, São Paulo, 3 out. 1967.

MARTINS, Heitor - "Canibais europeus e antropófagos brasileiros." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 9 nov. 1968.

_____ - "A pista inexistente de Serafim Ponte Grande." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 26 abr. 1969.

MARTINS, Luis - "Amicus Plato..." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 3 out. 1959.

_____ - "Oswald de Andrade jornalista I." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 28 out. 1961.

_____ - "Oswald de Andrade jornalista II." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 4 nov. 1981: 4.

_____ - "O mundo oculto do Pau Brasil." *Folha de S. Paulo - Folhetim*, São Paulo, 21 mar. 1982.

MARTINS, Wilson - "Um radical I." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 26 nov. 1966.

_____ - "Fontes oswaldianas." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 19 maio 1974.

MENDES, Nancy Maria - "Estudo de textos do caderno de um aluno de poesias de Oswald de Andrade." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 26 mar. 1977: 6.

MENDONÇA, Paulo - "O rei da vela I." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 3 out. 1967.

_____ - "O rei da vela II." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 5 out. 1967.

MICHALSKI, Yan - "Considerações em torno do 'rei' I." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 jan. 1968

_____ - "Um rei ameaça as instituições." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 jul. 1968.

_____ - "O rei da raiva." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 fev. 1971.

_____ - "Oswald de Andrade revivido de muitas maneiras 30 anos depois." *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 18 out. 1984.

MOURÃO, Rui - "Mário versus Oswald." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 18 jul. 1971.

MOUTINHO, J.G.N. - "Dez anos depois da morte: outra vertente do espírito violento de Oswald de Andrade." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 out. 1964.

MURILO, Cláudio - "Álvaro Moreyra e o Teatro de Briquedo" em *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 de novembro de 1957.

NUNES, Benedito - "Sob as ordens da mamãe." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 16 maio 1964.

_____ - "A crise da filosofia messiânica." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 20 out. 1964.

_____ - "A marcaha das utopias." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 abr. 1967.

_____ - "A metáfora lancinante." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 13 jan. 1968.

_____ - "O modernismo na história das vanguardas." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 1 jun. 1968.

_____ - "O modernismo e as vanguardas I." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 26 abr. 1969.

_____ - "O modernismo e as vanguardas II." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 3 maio 1969.

_____ - "O modernismo e as vanguardas III." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 10 maio 1969.

_____ - "O modernismo e as vanguardas IV ." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 17 maio 1969.

_____ - "Apollinaire, Cendrars e Oswald I." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 7 fev. 1971.

_____ - "Apollinaire, Cendrars e Oswald II." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 14 fev 1971.

_____ - "Homem de muita fé." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 out. 1971.

_____ - "Ponta de Lança." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 21 nov. 1971.

_____ - "O retorno à antropofagia." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 26 dez. 1971: 3.

"Oswald - um autor sob a mira da polêmica." *Minas Gerais - Suplemento Literário*, Belo Horizonte, 4 jan. 1969: 2.

PEIXOTO, Fernando - "Oswald de Andrade: ' O Rei da Vela ' (De como se alimenta e se preserva um cadáver gangrenado)." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 23 set. 1967: 5.

_____ - "Por um teatro contra a chatologia pueril." *D.O. Leitura*

PERALVA, Osvaldo - "Oswald e Picabia." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 24 out. 1984.

PEREIRA, Antonio Olavo - "Oswald, homem sem maldade." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.

PIGNATARI, Décio - "Oswald de Andrade: riso (clandestino) na cara da burrice." *Jornal do Centro de Ciências, Letras e Artes*, Campinas, out. 1958.

_____ - "Jantemos Oswald." *Folha de S. Paulo - Folhetim*, São Paulo, 21 maio 1978.

_____ - "Oswald e os tabus brasileiros." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 19 out. 1984.

PRADO, Décio de Almeida - "Uma perspectiva crítica sobre Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 out. 1967.

_____ - "A encenação de O rei da vela" em *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 20 de outubro de 1967.

RAMOS, Péricles Eugênio da Silva - "A Poesia de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultura: Oswald de Andrade (Centenário de Nascimento)*, São Paulo, 6 jan. 1990: 10-2.

REALE, Miguel - "Oswald de Andrade e a Utopia." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultura*, São Paulo, 21 abr. 1990: 1-2.

REGO, José Lins do - "Um espírito inoxidável." *Diário de S. Paulo*, São Paulo, 21 nov. 1954.

RIBEIRO, Léo Gilson - "Oswald de Andrade, 25 anos da morte e nenhum consenso." *Jornal da Tarde*, São Paulo, 20 out. 1979.

_____ - "Oswaldo de Andrade, o incoerente." *D.O. Leitura*

RICARDO, Cassiano - "O 'neo-indianismo' de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 21 dez. 1963.

_____ - "Oswald de Andrade, o descobridor do menestrel." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 22 out. 1972.

RODRIGUES, Tereza Cristina - "O segundo incêndio do Oficina: O rei da vela" em *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 de outubro de 1967.

SCALZO, Nilo - "A Fortuna Crítica de Oswald." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Cultura: Oswald de Andrade (Centenário de Nascimento)*, São Paulo, 6 jan. 1990: 10-2.

SCHMIDT, Augusto Frederico - "Oswald." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 26 out. 1954.

SILVEIRA, Alcântara - "Nos bons tempos da antropofagia." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 16 jun. 1969.

SILVEIRA, Helena - "Oswald, o comprometido da estrela." *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 17 out. 1967.

THIOLLIER, René - "Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 dez. 1954.

TORRES, João C. de Oliveira - "O paradoxo das revoluções brasileiras." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 20 jun. 1971.

VIDAL, Ademar - "Fascinação política." *O Jornal*, Rio de Janeiro, 23 jan 1955.

XAVIER, Lívio - "Oswald de Andrade. A arte no horizonte do provável. Crítica, criação e informação (Invenção)" *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 13 fev. 1965.

ZUCCOLOTTO, Afrânio - "Três tempos de Oswald de Andrade." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 20 out. 1974: 3.

III) Teatro no Brasil

ARÊAS, Vilma Sant'Anna - *Na Tapera de Santa Cruz: uma leitura de Martins Pena*, São Paulo, Martins Fontes, 1987.

ABREU, Bricio de - "O Teatro de Brinquedo: Álvaro Moreyra." *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, 13 nov. 1957.

_____ - *Esses populares tão desconhecidos*. Rio de Janeiro, E. Raposo Carneiro Editor, s/d.

AMARAL, Antônio Barreto do - *História dos velhos teatros de São Paulo*. (Da casa de ópera à inauguração do Teatro Municipal, São Paulo, Governo do Estado, (Coleção Paulística v. XV), 1979.

ARAÚJO, Henrique Oscar da Silva - *O Teatro e a Semana de Arte Moderna de São Paulo*. Rio de Janeiro, Minc/Inocem/Cenocem/Livraria Ver e Ler, 1985.

CACCIAGLIA, Mario - *Pequena História do Teatro no Brasil*. São Paulo, Queiroz / Edusp, 1986.

CAMARGO, Joracy - *O Teatro na Academia*. Rio de Janeiro, Edição Sociedade Brasileira de Autores Teatrais, Studio de Arte, Rio de Janeiro, 1967.

CRUZ, Osmar Rodrigues - "Origem da renovação no teatro brasileiro." *Revista de Estudos Teatrais*, nº 1, abr. 1958

DORIA, Gustavo - "Álvaro Moreyra e o Teatro." *O Estado de S. Paulo - Suplemento Literário*, São Paulo, 28 nov. 1971.

_____ - *Moderno Teatro Brasileiro: Crônicas de suas origens*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1975.

FARIA, João Roberto - *O Teatro Realista no Brasil (1855-1865)*. São Paulo, Edusp/ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 1993.

FRAGA, Eudynir - *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*. São Paulo, Art&Tec Editora, 1992.

GARCIA, Silvana - *Teatro da Militância*. São Paulo, ed. Perspectiva, Coleção Estudos, 1990.

GOMES, Roberto - "Pelléas e Mélisande." Rio de Janeiro, *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, nº 239, set. 1947: 25-8.

"Joracy Camargo e a Comédia da sua Vida." - *Boletim da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais*, nº 239, set. 1947: 9-11.

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

MAGALDI, Sábato - *Panorama do Teatro Brasileiro*. Ministério da Educação e Cultura/DAC/ Funarte/ Serviço Nacional de Teatro, Coleção Ensaio, v. 4, , s/d.

MARINHO, Henrique - *O Teatro Brasileiro*. (Alguns apontamentos para sua história), Rio de Janeiro, H. Garmer/ Livreiro e Editor, 1904.

MOSTAÇO, Edelcio - *Teatro e Política: Arena, Oficina e Opinião*, São Paulo, Proposta, 1982.

MURILO, Claudio - "Álvaro Moreyra e o Teatro de Brinquedo." *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 10 nov. 1957.

NUNES, Mário - *40 Anos de Teatro* (IV volumes). 1956.

PAIXÃO, Múcio da - *O Teatro no Brasil*. 1936.

PRADO, Décio de Almeida - *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo, Martins, 1956.

_____ - *Jão Caetano: o ator, o empresário, o repertório*. São Paulo, Perspectiva, Ed. da Universidade de São Paulo, Coleção Estudos, 1972.

_____ - *O Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo, Editora Perspectiva, Coleção Debates, 1993.

_____ - "Teatro Brasileiro." *Cadernos de Teatro*, nº 10, s/d.

_____ - *Peças, Personagens, Pessoas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

_____ - *O Teatro Brasileiro Moderno: 1930-1980*, São Paulo, Perspectiva, 1988.

ROSENFELD, Anatol - "O teatro agressivo" em *Texto e Contexto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

SILVA, Lafayette - *História do Teatro Brasileiro*. 1938.

SILVEIRA, Miroel - *A Contribuição Italiana ao Teatro Brasileiro*. (1895-1964), São Paulo, Edições Guirón/MEC, 1976.

SOUZA, Gilda de Mello e - "Teatro ao sul" em *Exercícios de Leitura*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, Coleção O Baile das Quatro Artes, 1980.

VARGAS, Maria Theresa - *O Teatro Operário na Cidade de São Paulo*.

VENEZIANO, Neyde - *O Teatro de Revista no Brasil: Dramaturgia e Convenções*. Campinas, Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1991.

XAVIER, Livio - "Reminiscências de um crítico novato." *Teatro Brasileiro*, nº 7, 1956.

IV) Teatro em Geral

ABEL, Lionel - *Metateatro: Uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.

BÉHAR, Henri - *Le Théâtre Dadá et Surréaliste*, Paris, Éditions Galimard, 1969

BENTLEY, Eric (ed) - *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*. Penguin Books, 1968.

_____ - *A Experiência Viva do Teatro*, Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1967.

BERNARDINI, Aurora Fornani - *Henrique IV e Pirandello*. São Paulo, Criação&Crítica vol.1, Edusp, 1990.

BORNHEIM, Gerd A. - *O Sentido da Máscara*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1995.

BRADBURY, Malcom e McFarlane, James (ed) - *Modernism (1890-1930)*. New York, Penguin Books, 1976.

BAUN, Edward - *The Theatre of Mejerhold: Revolution and the Modern Stage*, London, Methuen, 1986.

- BRUSTEIN, Robert - *O Teatro de Protesto*. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1967.
- BROOK, Peter - *O teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro, Vozes, 1970.
- CARY, Luz e Ramos, Joaquim José Moura (seleção de textos e tradução) - *Teatro e Vanguarda*. Lisboa, Editorial Presença, 1973.
- COLE, Toby (ed) - *Playwrights on playwriting: The meaning and making of modern drama from Ibsen to Ionesco*. New York, Dramabook, Colonial Press, 1961.
- Colloque de Cerisy Jarry*. Paris, Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle, Pierre Belfond, 1985.
- CONRADO, Aldomar (tradução, apresentação e organização) - *O teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- COPEAU, Jacques - "Um teatro que não é igual aos outros." *Leitura Para Todos*, Ano IX, nº 95, Jun. 1927: 67-70.
- DIDEROT, Denis - *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- ESSLIN - *o teatro do Absurdo*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968.
- INNES, Christopher - *Avant Garde Theatre (1892-1992)*. London and New York, Routledge, 1993.
- MAGALDI, Sábato - *O cenário no avesso*. São Paulo, Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Perspectiva, Coleção Elos, 1977.
- MARSAN, Jules - *Théâtre d'Lier et d'aujourd'Lui*, Paris, Éditions les Cahiers Librer, 1926.
- MEYERHOLD, V.E. - *Teoria Teatral*. Madrid, Editorial Fundamentos, 3ª ed., 1979.
- PIRANDELLO, Luigi - *Ensayos*. Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitaria de Bolsillo, 1968.
- REBELLO, Luiz Francisco - *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*. Biblioteca Breve (Série Literatura) vol. 40, Instituto de Cultura Portuguesa, Secretaria de Estado da Cultura, 1979.
- RIPELLINO, M- *Maiakósvski e o teatro de vanguarda*, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- ROSE-EVANS, James - *Experimental Theatre: from Stanislavsky to Peter Brook*. London, Routledge, 4ª ed., 1989.
- ROSENFELD, Anatol - *Texto/Contexto*. São Paulo, Coleção Debates, 1976.
- SAINT-Denis, Michel - *Theatre: the rediscovery of style*. New York, Theatre Arts Books, 1986.
- SCHWARZ, Roberto - "A Santa Joana dos Matadouros." *Bertolt Brecht / Teatro Completo*, vol. 4, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.
- SÉE, Edmond - *Le théâtre français contemporain*. Paris, Librairie Armand Colin, 1933.
- STYAN, J.L. - *Symbolism, Surrealism and the Absurd*. New York, Modern drama in theory and practice, vol. 2, Cambridge University Press, 1992.

_____ - *Expressionism and epictheatre*. New York, Modern drama in theory and practice, vol. 3, Cambridge University Press, 1991.

SZONDI, Peter - *Théorie du drame moderne (1880-1950)*. L'Age d'Homme, 1983.

WELLWARTH, George E. - *Teatro de Protesta e Paradoja*. Madrid, Aliança Editorial, 1974.

WILLETT, Jonh (ed) - *Brecht on theatre: the development of an aesthetic*. London and New York, Methuen, Hill and wang, 1986.

WILLIAMS, Raymond - *Drama from Ibsen to Brecht*, Penguin Books in association with Chatto & Windus, Pelican Books, 1973.

V) Peças

ALBUQUERQUE, Medeiros e - "Escândalo." em *Teatro... meu e dos outros*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1923.

ANDRADE, Goulart - *Renúncia*. Rio de Janeiro, H. Garnier, Livreiro-Editor, 1909: 31-53.

BARRETO, Paulo - *A Bela Madade Vargas*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia Livreiros e Editores, 1912.

_____ - *Eva*. Rio de Janeiro, Editores Villas Boas, s/d, *Revista de Teatro SBAT*, Rio de Janeiro, set./dez. 1967: 74-96.

BATAILLE, Henry - *La femme nue*. Paris, Artheme Fayard, s/d.

BERNSTEIN, Henry - *La Rafale, Samson*. Paris, Artheme Fayard, s/d.

BRECHT, Bertolt - *Teatro Completo/ Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, vol. 3, 1988.

_____ - *Teatro Completo/ Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, vol. 4, 1990

CAMARGO, Joracy - *Deus lhe Pague*. Coleção Prestigio, Edições de Ouro, s/d.

CARVALHO, Flávio - *A Origem Animal de Deus e O Bailado do Deus Morto*. São Paulo, Difusão Européia do Livro (DIFEL), 1973.

COELHO NETTO, Henrique - *Quebranto*. Porto, Livraria Chardron/Lello&Irmão Editores, 1908.

FARIA-ROSA, Abadie - *Nossa Terra*. Rio de Janeiro, Agência de Publicações Mundiais Braz Lauria, 1917, precedido de artigo de João do Rio (Paulo Barreto).

FORNARI, Ernani - *Nada*. Rio de Janeiro, Brasília, s/d.

GOMES, Roberto - *Teatro de Roberto Gomes*. Rio de Janeiro, Instituto Nacional de Artes Cênicas, Coleção Teatro Brasileiro Moderno 1, 1983.

GONÇALVES, Paulo - *Mulheres não querem almas*.

GRAÇA Aranha, José Pereira - *Malazarte*, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1973.

IBSEN, Henrik - *Four Major Plays*. New York, Airmont Publishing Co., Inc., 1966.

_____ - *Casa de Bonecas*. São Paulo, Livraria Veredas Editora, Coleção Viver a Vida vol. 3, 1990.

JARRY, Alfred - *Ubu-Rei*. São Paulo, Ed. Max Limonad, 1ª edição, 1986.

LOPES, Oscar - *Theatro*. (Albatroz, Os Impunes, A Confissão), Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier Livreiro-Editor, 1911.

MAETERLINCK, Maurice - *Peleás e Melisanda*. Rio de Janeiro, Emebê editora, 1977.

MOREYRA, Alvaro - *Adão, Eva e outros membros da família*. Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1959.

PICCHIA, Menotti del - "Máscaras." *Poemas*. Vol II, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1957.

VIANA, Oduvaldo - *Teatro*. São Paulo, Livraria Teixeira, Vieira Ponte & Cia, 1941.

VIANNA, Renato - *Obras Completas Vol I (Sexo, Deus)*. Prefácio de Paschoal Carlos Magno, Editora A Noite, 1954.

WILDE, Oscar - "Salomé." *Oscar Wilde/ Obra Completa*, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1980: 607-35.

VI) Geral

ADORNO, Theodor W. - *Teoria estética*. Madrid, Taurus, 1986.

_____ - *Notes To Literature*, New York, Columbia University Press, 1994.

ARMSTRONG, A. MacC. - "The idea of the comic." *British Journal of Aesthetics*, Vol. 25, nº 3, Summer 1985: 232-8.

BAUDELAIRE, Charles - *Ecrits sur l'Art*, Paris, Éditinos Gallimard et Librairie Générale Française, 1971.

BAUMGARTEN, Sandor - "Une figure soi-disant comique: Le snob." *Revue D'Esthétique*, : 343-8.

BAYER, Raymond - "La farce et la pensée judiciaire." *Revue D'Esthétique*, : 274-300.

BENAYOUN, Robert - *Les dingues du nonsense: de Lewis Carrol à Woody Allen*, Paris, Balland, 1984.

BERNARDINI, Aurora Fornoni (org) - *O Futurismo Italiano: Manifestos*, Ed. Perspectiva, Coleção Debates, 1980.

BOWRA, C.M. - *La herencia del simbolismo*. Buenos Aires, Editorial Losada, 1951.

- BRUNS, Gerald L - "Allegory and Satire: A Rhetorical Meditation." *New Literary History - A Journal of Theory and Interpretation*, Vol XI, n° 1, Autumn 1979: 121-32.
- CAMPOS, Augusto de - *Pagu - Patricia Galvão: Vida e Obra*. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- CANDIDO, Antonio - "A Revolução de 30 e a Cultura." *A educação pela noite E outros ensaios*, São Paulo, Editora Ática, Série Temas vol 1, 1987: cap 11.
- CHAIX-Ruy, J - "L'essence du rire." *Revue D'esthétique*, tome trois, fascicules 3 e 4, jul./dez. 1950: 229-64.
- COHEN, Jean - "Comique et poétique." *Poétique*, Paris, Seuil, n° 61, fev. 1985.
- DANTAS, Arruda - *Piolim*, São Paulo, Ed. Pannartz, 1980.
- EISENSTEIN, Sergei - "Dialectical Approach to film form" em *Marxism & Art, Writing in Aesthetics and Criticism*, Berel Lang and Forrest Williams (ed.), London/New York, 1978.
- EULÁLIO, Alexandre - *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*, São Paulo/Brasília, Quirón, 1978.
- FOSECA, Maria Augusta - *Palhaço da burguesia*, São Paulo, Ed. Polis, 1979.
- GAUTHIER, Xavier - *Surréalisme et Sexualité*, Paris Éditions Gallimard, Idées, 1971.
- GINESTIER, P - "L'Humour expression sociologique." *Revue D'Esthétique*, : 349-68.
- GOUHIER, Henri - "Condition du comique." *Revue D'Esthétique*, : 301-9.
- HELENA, Lucia - *Modernismo Brasileiro e Vanguarda*. Editora Ática, Coleção Princípios, 1986.
- HODGART, Matthew - *La sátira*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1969.
- HUTCHEON, Linda - "Ironie, satire, parodie: Une approche pragmatique de l'ironie." *Revue de théorie et d'analyse littéraires*, Seuil, n° 46, abr. 1981: 140-55.
- _____ - *Uma Teoria da Paródia*, Lisboa, Edições 70, 1986.
- KAYSER, Wolfgang - *The Grottesque*. New York, Toronto, McGraw-Hill Book Company, 1963.
- LAFETÁ, João Luiz - *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1974.
- LOBERT, Patrick - "Ubu roi " *Irony and Satire in French Literature*, Department of Foreign Languages & Literatures, College of Humanities and Social Sciences, The University of South Carolina, French Literature Series, Vol. XIV, 1987: 124-32.
- MACHADO, A. Alcântara - *Cavaquinho e Saxofone*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed., 1940.
- _____ - *Brás, Bexiga e Barra Funda e Laranja da China*, São Paulo, Livraria Martins Fontes, s/d.

MARTIN, Mike W - "Humour and aesthetic enjoyment of incongruities." *British Journal of Aesthetics*, Vol. 23, nº 1, Winter 1983: 74-85.

MEYER, Marlyse - "Voláteis e versáteis, de variedades e folhetins se faz a chronica." *Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade*, São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura da Cidade de São Paulo, Departamento de Bibliotecas Públicas, vol. 46 (nº1/4), jan./dez. 1985. MAGALHÃES JR., Raymundo - *Arthur Azevedo e sua época*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1966.

PRADO, A. Arnoni - *1922 - Itinerário de uma falsa vanguarda: os dissidentes, a Semana e o Integralismo*, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1983.

SCHWARZ, Roberto - "Cultura e Política 1964-1969" em *O Pai de Família e outros ensaios*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

SEVCENKO, Nicolau - *Orfeu Extático na Metrópole: São Paulo sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

SZONDI, Peter - "Tableau and Coup de Théâtre: On the Social Psychology of Diderot's Bourgeois Tragedy." *New Literary History*, The University of Virginia, 1980: 323-43.

TORRE, Guilherme de - *Literaturas Europeas de Vanguardia*. Madrad, Rafael Caro Raggio Editor, 1925.

_____ - *Historia de la literatura de vanguardia*. Madrid, Ediciones Guadarrama, Colección Universitária de Bolsillo, punto Omega, 1974.

WILDE, Oscar - *A decadência da mentira e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Imago, 1992.

WOLIN, Richard - "The de-aestheticization of art: on Adorno's aesthetische theorie." *Telos*, nº 41, 1979: 105-27.

VII) Melodrama

BENTLEY, Eric - "Melodrama." Em *The life of the drama*. New York, Hawley Library, State University of New York at Albany, Atheneum, 1965: 195-218.

BROOKS, Peter - *The Melodramatic Imagination (Balzac, Henry James, Melodrama and the Mode of Excess)*. New York, Columbia University Press, 1985.

_____ - "Une esthétique de l'étonnement: le mélodrame." *Revista Poétique* nº 19, s/d: 340-56.

GINISTY, Paul - *Le Mélodrame*. Apresentação Gilbert Sigoux, Paris, Editions D'Aujourd'Hui, Collection Bibliothèque théâtrale illustrée, edição fac-similar, Série Les Introuvables, 1982.

GOIMARD, Jacques - "Le mélo, de l'image au concept." *Revista Europe*, : 101-12.

OROZ, Sivia - *Melodrama* : o cinema de lágrimas da América Latina. Rio de Janeiro, Rio Fundo Ed. 1992.

POLETTE, René - "Mélodrame et roman-feuilleton sous le second empire." *Revista Europe*, : 83-9.

REGALDO, Marc - "Mélodrame et révolution française." *Revista Europe*, : 7-17.

ROSENBERG, James L. - "Melodrama." Em *The Context and Craft of Drama: Critical Essays on the Nature of Drama and Theatre*, (ed) Robert W. Corrigan e James L. Rosenberg, San Francisco, Chandler Publishing Company, 1964: 168-85.

SMITH, James L. - *Melodrama*. , Methuen & Co , s/d.

VIGIER, Philippe - "Le mélodrame social dans les années 1840." *Revista Europe*, : 71-81.

VIII) História do Brasil

ANDRADE, Manuel Correia de - *1930 : A atualidade da revolução*. São Paulo, Ed. Moderna, Coleção Contemporânea, coord. Carlos Guilherme Mota, 1980.

_____ - *A Revolução de 30 - Da República Velha ao Estado Novo*, Porto Alegre, Mercado Aberto, Série Revisão 34, 2ª ed., 1988.

BASBAUN, Leôncio - *Uma vida em seis tempos (memórias)*, São Paulo, Alfa-ômega, 1978.

BORGES, Vavy Pacheco - *Tenentismo e Revolução Brasileira*, São Paulo, ed Brasiliense, 1992.

CARONE, Edgard - *Revoluções do Brasil Contemporâneo*. São Paulo, DFEL, Coleção Corpo e Alma do Brasil, dir. Fernando Henrique Cardoso, 2ª ed., 1975.

_____ - *A República Nova (1930-1937)*. Rio de Janeiro, DIFEL, 2ª ed. 1976.

COHN, Gabriel - "Problemas da industrialização no século XX." *Brasil em Perspectiva* (organização de Carlos Guilherme Mota), São Paulo, Difusão Européia do Livro, 2ª ed. 1969.

DINIZ, Eli - "O Estado Novo: Estrutura de poder relações de classes." *História Geral da Civilização Brasileira*, Sérgio Buarque de Holanda (org.) Tomo III, vol 3 (Sociedade e Pol/itica), s/d: 79-119.

DULLES, John W. Foster - *Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

FAUSTO, Boris - *A Revolução de 1930: Historiografia e História*. Brasiliense, 3ª edição, 1975.

GORDO, José da Silva - "A questão econômico-financeira e a revolução." *Revista Nova*, São Paulo, 1931: 167-92.

HOLANDA, Sérgio Buarque de - *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, Coleção Documentos Brasileiros vol. 1, 7ª ed., 1973.

MARTINS, Leôncio - "O PCB: os dirigentes e a organização." *História Geral da Civilização Brasileira*, Tomo III, vol 3 (Sociedade e Política), s/d: 361-443.

MOTA, Carlos Guilherme (org. e introd.) - *Brasil em Perspectiva*, DIFEL, 14ª ed. 1984

MURAKAMI, Ana Maria Brandão (coord.) - *A Revolução de 1930 e seus antecedentes*. Ed. Nova Fronteira, 1980.

OLIVEIRA, Francisco - "Além da transição, aquém da imaginação." *Novos Estudos Cebrap*, nº 12, jun. 1985.

PEREIRA, Astrogildo - "Manifesto da contra-revolução." *Revista Nova*, São Paulo, 1931: 213-27.

A Revolução de 30 - Seminário Internacional. Rio de Janeiro, Editora Universidade de Brasília, CPDOC e FGV, Coleção Temas Brasileiros 54, set. 1980.

ROSA, Virgínio Santa - *O sentido do tenentismo*. Editora Alfa-Omega, 3ª ed. 1976.

SINGER, Paul - "Interpretação do Brasil: uma experiência histórica do desenvolvimento." *História Geral da Civilização Brasileira*, Sérgio Buarque de Holanda (org) Tomo III, vol 4, s/d.

WEFFORT, Francisco - *O populismo na política brasileira*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1980.

IX) Obras de Referência

AMARAL, Aracy (org) - *Modernidade: A Arte brasileira do século XX*, São Paulo, MIC/Câmara do Comércio Franco Brasileira, 1988

CARRIERI, Raffaele - *Pittura Scultura d'Avanguardia (1890-1950) in Italia*, Milano, Edizioni della Conchiglia, s/d.

CORVIN, Micheel - *Dictionnaire Encyclopedique du théâtre*. Paris, Bordas, 1991.

Dictionnaire Biographique des auteurs. Paris, S.E.D.E./Laffout-Bompiani, 2ª édition, 1964.

DUARTE, Bandeira - *Efemérides do Teatro Carioca*. Prefeitura do Distrito Federal, Secretaria Geral de Educação e Cultura, s/d.

Enciclopedia Dello Spettacolo. Roma, Casa Editrice Maschere, 1961.

GONÇALVES, Augusto de Freitas Lopes - *Dicionário Histórico e Literário do Teatro no Brasil*. 1975

GRIMAL, Pièrre - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana* (trad. Victor Jabouille) Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1993.

HARTNOLL, Phyllis (ed) - *The Oxford Companion to the theatre*. Oxford University Press, 4ª ed, 1983.

KURY, Mário da Gama - *Dicionário de Mitologia Grega e Romana*, Rio Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1990.

LAVEDAN, Pierre - *Dictionaire Illustré de la Mythologie et des Antiquités Greques et Romaines*, Paris, Librairie Hachette, 1931.

MELO, Luis Correia - *Dicionário de Autores Paulistas*.

PAVIS, Patrice - *Diccionario del Teatro: dramaturgia, estética, semiologia*. Barcelona, Ediciones Paidós, Ibérica, 1984.

PONTUAL, Roberto - *Arte Brasileira Contemporânea*, Coleção Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro, Edições Jornal do Brasil, 1976.

RAYNAL, Maurice - *Histoire de la Peinture Moderne*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, Vol 9, 1958.

SOLBY, James Trall and Alfred H. Barr - *Twentieth Century Italian Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1949.

Revistas Consultadas

Al manach Moderno

Almanack dos theatros

Almanaque Brasileiro Garnier

Almanaque do theatro

Almanaque eu sei tudo

Almanaque literário

Brasil Ilustrado

Brazil Moderno

Brazil Revista

Brazil - theatro

Cadernos de Teatro

A Cigarra

Correio theatral

Dionysos

Dom Casmurro

A época

Fon - Fon !

Ilustração Brasileira

Ilustração theatral
Kosmos
Palcos e Telas
Para Todos
Revista de Estudos Teatrais
Revista de Teatro SBAT
Século
Teatro & Sport
A Vida Moderna

Periódicos Consultados

Correio da Manhã (RJ)
Correio Paulistano (SP)
Diário Ilustrado (RJ)
Diário Popular (RJ)
Diário de S. Paulo (SP)
O Estado de S. Paulo (SP)
Folha de S. Paulo (SP)
Folha da Tarde (SP)
A Gazeta (SP)
O Globo (RJ)
O Imparcial (RJ)
O Jornal do Brasil (RJ)
Jornal do Comércio (RJ)
Jornal do Comércio (SP)
A Noite (RJ)
O País (RJ)

Vídeos

Back, Silvio (dir) - "Revolução de 30"
Escorel, Eduardo (dir) - "1930 - Tempo de Revolução"
Klotzel, André (dir) - "No tempo da II Guerra"
Pignatari, Décio (dir) - "Anos 30 entre 2 guerras entre 2 artes"

Projeto Centenário Oswald de Andrade (depoimentos): Antonio Candido, Carmem Lidia Brandão, Antonieta Marília de Oswald de Andrade.
Ruiz, Adilson (dir) - "100 Oswald anos"

Bibliotecas

Arquivo do Estado de São Paulo

Biblioteca da Aliança Francesa / Centro - SP

Biblioteca do Instituto Goethe - SP

Biblioteca Jenny Klabin Segall / Museu Lasar Segall - SP

Biblioteca Municipal Mário de Andrade - SP

Biblioteca Municipal presidente Kennedy - SP

Biblioteca Nacional - RJ

Centro de Documentação Alexandre Eulálio / CEDA I / Unicamp - Campinas

Escola de Comunicações e Artes / ECA / USP - SP

Gabinete Português de Leitura - RJ

Instituto de Estudos Brasileiros / IEB / USP - SP

Museu da Imagem e do Som / MIS - SP