

RELEITURAS DA TRADIÇÃO E FORÇA CRIADORA NO TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE

Lourdes Kaminski ALVES¹

(Universidade Estadual do Oeste do Paraná)

RESUMO: Estudos realizados até o momento nos permitem observar aspectos importantes com relação à transformação do gênero dramático e, ainda, observar como os elementos formais novos ou da tradição vão sendo assimilados ou reelaborados pelos autores no Modernismo e na produção contemporânea, com sentidos diferentes, transformando o gênero dramático, de modo que é possível observar elementos próprios do gênero trágico antigo que assumem sentidos variados no drama trágico contemporâneo. O mesmo fenômeno vale para elementos do metateatro que sofrem deslocamentos no Teatro de Vanguarda, definindo novas funções. Essa orientação assumida por grande parte das práticas culturais da contemporaneidade é celebrada como uma possibilidade criativa de renovação das matrizes culturais; contudo, tais práticas não são novas e são encontradas na produção do poeta, escritor e dramaturgo Oswald de Andrade. E aqui é importante observar que também Oswald foi buscá-las em fontes da tradição, como observa Gilberto Mendonça Teles (2009) ao falar sobre modelos de interpretação cultural na atualidade. Tendo os estudiosos de Oswald de Andrade tomado como foco muito mais sua prosa e poesia, seus textos de teatro ainda são pouco estudados. No conjunto da obra, os textos de teatro do autor denotam a presença de procedimentos que atestam a modernidade de Oswald na capacidade de antecipar mudanças, atualmente concebidos como procedimentos e tendências de uma poética contemporânea. Esta é a reflexão que intentamos no presente texto.

PALAVRAS-CHAVE: Práticas Culturais, Contemporaneidade, Gênero Dramatúrgico, Modernidade, Oswald de Andrade.

OSWALD DE ANDRADE'S THEATER: THE LITERARY FUNCTION AND THE HISTORICAL SERIES

ABSTRACT: Studies carried out so far allow us to observe important aspects regarding the transformation of the dramatic genre. They show how either traditional or new formal elements are assimilated or reworked by the authors in Modernism and in contemporary productions, with different meanings, transforming the dramatic genre in such a way that typical elements of the ancient tragic genre assume different meanings in the contemporary tragic drama. The same phenomenon can be identified in the elements of metatheater, which undergo displacements in the Vanguard Theater, defining new functions. This approach assumed by most contemporary cultural practices is celebrated as a creative possibility to renew the cultural matrixes; however, such practices are not new, and are found in the production of the poet, playwright and writer Oswald de Andrade. It is important to mention that even Oswald de Andrade revisited traditional sources, as observed by Gilberto Mendonça Teles (2009) when addressing the models of cultural interpretation in the current days. Although there are several studies on Oswald de Andrade's works, focusing mainly on his prose and poetry, his theatrical texts are still poorly studied. Considering Oswald de

¹ Doutora em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade Estadual Paulista. Docente da Graduação e da Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade Estadual do Oeste do Paraná. Produção vinculada a projeto de pesquisa desenvolvido com apoio da Fundação Araucária (Bolsista - Produtividade em Pesquisa). E-mail: lourdeskaminski@gmail.com.

Andrade's productions, his theatrical texts present procedures that testify his modernity in the capacity of anticipating changes, which are currently conceived as procedures and trends of contemporary poetics. This reflection is what is intended in the present text.

KEYWORDS: Cultural Practices; Contemporaneity; Dramaturgical Genre; Modernity; Oswald de Andrade.

1 INTRODUÇÃO

Para esboçar a reflexão que segue, faço inserção de um fragmento que considero importante para a instalação do raciocínio que dá suporte ao presente texto:

Cabe reconhecer que o mesmo processo de desencantamento do mundo tem sido um processo de reencantamento do mundo. A filosofia, as ciências e as artes tanto podem ser vistas como formas de esclarecimento como formas de fabulação sobre o ser e o devir, o visível e o invisível, a aparência e a essência, o real e o imaginário, o passado e o presente, a nostalgia e a utopia, o dito e a desdita. São distintas narrativas, nas quais predominam figuras e figurações de linguagem, montagens e colagens, mixagens e bricolagens, simulacros e paródias, metáforas e alegorias, conceitos e interpretações, nos quais decantam-se o dado e a representação, o signo e o significado, a compreensão e a explicação, o esclarecimento e a fabulação, a *áura* e o *pathos* (IANNI, 2002, 01).

As ponderações de Octávio Ianni nos ajudam a pensar sobre a força criadora da tradição – sobretudo, no âmbito das linguagens literárias – e nos levam a refletir sobre o grande número de trabalhos na contemporaneidade que expressam o desejo de releituras de textos, ou de procedimentos técnicos do passado que se reatualizam na escritura do presente, de forma plural e, muitas vezes, por meio da negação à tradição ou aos preceitos de um tempo presente. Toma-se, aqui, a ideia de negatividade à tradição, na perspectiva abordada por Kristeva quando esta explica que “o significado poético não pode ser considerado como dependente de um único código. Ele é ponto de cruzamento de vários códigos (pelo menos dois), que se encontram em relação de negação um com o outro” (KRISTEVA, 1974, p. 89). O princípio da definição filosófica da negatividade apresentada por Hegel é fundamental para Kristeva abordar o fenômeno da negação na linguagem poética:

A operação lógica *negação*, que parece estar na base de toda atividade simbólica, na medida em que está na base da *diferença* e da *diferenciação*,

como observa Hegel², é o ponto nevrálgico em que se articula o funcionamento simbólico. [...] Digamos que o tipo estrutural de *negação*, logo, o tipo de *diferenciação*, em jogo entre as unidades constituintes de uma prática semiótica e o de *relação* que articula essas diferenças, são os fatores determinantes da especificidade de um tipo de prática significativa (KRISTEVA, 1974, p. 167).

Tem-se, então, que a *negação* no plano da linguagem poética assume sentido da transgressão de códigos e da ruptura, sendo vista como procedimento fundamental de significação no texto artístico. Ao estudar a obra de Lautréamont, Kristeva realiza observações fundamentais para o estudo do texto artístico. Segundo ela, os textos poéticos da modernidade se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual. “Todo texto se situa na junção de vários textos dos quais ele é, ao mesmo tempo, releitura, incrementação, condensação, deslocamento e profundidade” (KRISTEVA, 1974, p. 176). O texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um ou outro texto.

Nesse sentido, as reflexões de Octávio Ianni (2002) também propiciam uma reavaliação da força da tradição – sobretudo no âmbito das linguagens literárias – no que tange à preocupação por uma forma pela qual se expressam os conteúdos e determinam o “princípio de construção” e da “evolução literária” na acepção de Tynianov (1971). O teórico russo esclarece que o ponto de vista adotado para estudar um fenômeno determina não somente sua significação, mas seu caráter:

A noção fundamental da velha história literária, a ‘tradição’, não é mais que a abstração ilegítima de um ou muitos elementos literários de um sistema no qual têm um certo emprego e certa função, não é mais que sua redução aos mesmos elementos de um outro sistema no qual eles têm um outro emprego. [...] Por esta conduta não abandonamos o problema da função das séries vizinhas na evolução literária; pelo contrário, colocamo-la verdadeiramente (TYNIANOV, 1971, p. 106).

Para tanto, antes de reconhecer o emprego de procedimentos técnicos narrativos e a derivação de novos gêneros dramáticos na contemporaneidade, é preciso considerar a relação evolutiva entre a função e o elemento formal, pois muitas vezes a evolução da forma ocasiona a evolução da função, tal como preconiza Tynianov. “A função autônoma, isto é, a correlação de um elemento com uma série de elementos semelhantes que pertencem a outras séries, é uma condição necessária à função construtiva desse elemento” (TYNIANOV, 1971, p. 109).

² HEGEL, G. W. F. *Science de la logique*. Paris: Aubier, 1947, II. P. 58 (O grifo é nosso). Essa citação encontra-se em (KRISTEVA, 1974, p. 166).

Tynianov emprega a ideia de função em sentido histórico, a fim de inserir a relação sincrônica na produção literária, chamando a atenção para a função autônoma e a função sinônima. Isso significa que cada obra entra em correlação com as obras de um mesmo sistema ou de outros sistemas (função autônoma) ou certo elemento estabelece relações com outros elementos da mesma obra-sistema (função sinônima). A função no contexto da linguagem artística relaciona-se ao processo particular de elaboração da linguagem verbal, ideia difundida pelos estruturalistas e realizada como exercício efetivo no começo do século XX por artistas e pensadores ligados às vanguardas.

Estudos realizados até o momento nos permitem observar aspectos importantes com relação à evolução do gênero dramático e, ainda, observar como os elementos formais novos ou da tradição vão sendo assimilados ou reelaborados pelos autores no Modernismo e na produção contemporânea, com sentidos diferentes, transformando o gênero dramático, de modo que é possível observar elementos próprios do gênero trágico antigo que assumem sentido variado no drama trágico contemporâneo. O mesmo fenômeno vale para elementos do metateatro que sofrem deslocamentos no Teatro de Vanguarda, definindo novas funções.

Nessa perspectiva, os estudos realizados por Linda Hutcheon (1991) acerca de elementos estruturais e temáticos organizadores de fenômenos artísticos e literários peculiares à contemporaneidade dialogam com a ideia de evolução e produtividade do literário no nível da linguagem. Hutcheon refere-se a uma “retórica da negatividade” quando observa um conjunto de termos que circulam na teoria cultural atual e nos textos contemporâneos sobre as artes, a exemplo de “descontinuidade, desmembramento, deslocamento, descentralização, indeterminação e antitotalização” (HUTCHEON, 1991, p. 19). Segundo essa teórica, os processos criativos que se caracterizam literalmente pela negação nada mais representam que a incorporação daquilo que pretendem contestar.

A antitotalização aponta para a descontinuidade da contemporaneidade com relação ao sentido de fim; um sentido de perda dos sonhos, de paradigmas ou mesmo perda da ideia da universalidade. As noções de não linearidade e de antitotalização, por estarem associadas a um caráter metodológico, são indicativos para um “novo” ordenamento. Segundo Hutcheon (1991), a contemporaneidade está marcada pela *ironia*, que se realiza por meio do recurso da paródia. Muitos críticos do “pós-modernismo” consideram a ironia como antissériedade; Hutcheon observa ser esse posicionamento um equívoco:

Na verdade, talvez a ironia seja a única forma de *podermos* ser sérios nos dias de hoje. Em nosso mundo não há inocência [...]. Não podemos deixar de

perceber os discursos que precedem e contextualizam tudo aquilo que dizemos e fazemos, e é por meio da paródia irônica que indicamos nossa percepção sobre esse fato inevitável. Aquilo que 'já foi dito' precisa ser considerado, e só pode ser reconsiderado de forma irônica (HUTCHEON, 1991, p. 62).

Compreende-se, assim, que a arte, ao recuperar o passado, no contexto da contemporaneidade, incorpora e modifica o passado, sem, contudo, abandoná-lo. Tal atitude é considerada por muitos críticos como reacionária. Hutcheon discorda dessa interpretação, afirmando que ela implica "ignorar as verdadeiras formas históricas às quais os artistas retornam. É também esquecer que tudo aquilo que retorna o faz como uma reação contrária" (HUTCHEON, 1991, p. 63). A relação entre a contemporaneidade e o passado se dá no enfrentamento e na assimilação, por meio de um movimento de tensão e de contradições, como um jogo de aproximação e distanciamento:

O pós-modernismo não nega tanto (o passado) nem é tão utópico (quanto ao futuro) como, pelo menos a vanguarda histórica ou modernista. Ele incorpora seu passado dentro do próprio nome e procura parodicamente registrar sua crítica com relação ao passado (HUTCHEON, 1991, p.72).

Essa orientação, assumida por grande parte das práticas culturais da contemporaneidade, é celebrada como uma possibilidade criativa de renovação das matrizes culturais; contudo, tais práticas não são novas e são encontradas na produção do poeta, escritor e dramaturgo Oswald de Andrade. E aqui é importante observar que também Oswald foi buscá-las em fontes da tradição, como observa Gilberto Mendonça Teles ao falar sobre modelos de interpretação cultural na atualidade:

É o modelo que se fez e se aprimorou através do longo debate entre as formas literárias do século XIX e as propostas artísticas das vanguardas europeias, que começaram a ser introduzidas na América a partir de 1909, no mesmo ano do primeiro manifesto futurista, de Marinetti, conforme mostramos em *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*, de 1972. Por intermédio deste modelo os estudiosos se valeram e ainda se valem da 'antropofagia', da 'deglutição' das técnicas estrangeiras a fim de com elas trabalhar artisticamente a matéria nacional (TELES, 2009, p. 31-32).

A partir da segunda metade dos anos de 1920, Oswald de Andrade volta-se para as questões nacionais, o que se verifica nos manifestos *Pau-Brasil* (1924)³ e *Manifesto Antropófago* (1928). Na década de 1930, Oswald de Andrade vive uma transformação, aderindo, em 1931, ao Partido Comunista, período que lança, juntamente com Pagu, o jornal *O Homem do povo*. A década de 1930 caracteriza-se como um período de intensa produção artística, intelectual e política na vida do autor, cuja militância pode ser observada nas obras *A escada vermelha* (1934), *O homem e o cavalo* (1934), *O rei da vela* (1937), *A morta* (1937), *A revolução melancólica* (1943) e na vasta produção de artigos mais tarde publicados nos livros *Ponta de lança* (1945) e *Estética e Política* (1991), este organizado por Maria Eugênia Boaventura.

Oswald de Andrade conservaria, durante o período de sua militância político-partidária, quando escreveu seus textos de teatro, o estilo de ação do movimento antropofágico que ele abjurou no prefácio de *Serafim Ponte Grande*, o que significa uma retomada crítica do movimento, também observada no texto da tese *A crise da filosofia messiânica*⁴ (1950).

Tendo os estudiosos de Oswald de Andrade tomado como foco muito mais sua prosa e poesia, seus textos de teatro ainda são pouco estudados. No conjunto da obra, os textos de teatro do autor denotam a presença de procedimentos que atestam a modernidade de Oswald na capacidade de antecipar mudanças, atualmente concebidos como procedimentos e tendências de uma poética contemporânea. A assimilação ou a transgressão do código linguístico, cultural e histórico no teatro de Oswald de Andrade se dá via releitura de princípios das manifestações da vanguarda francesa, incluindo aspectos do Dadaísmo e do Cubismo “que podiam oferecer-lhe a ótica do primitivismo. Mas seguiu a curva libertária que o Surrealismo traçou, a partir do centro do imaginário, da revolução artística à revolução política” (NUNES, 1998, p. 123).

Teria chegado até Oswald de Andrade o *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930)⁵, de Breton, com seus desafios e provocações sobre a linguagem poética e a posição política do Surrealismo?

³ *Klaxon, mensário de arte moderna*. Introdução de Mário da Silva Brito. “Escolas e ideias”. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976 (edição fac-símile).

⁴ O texto de *A Crise da Filosofia Messiânica* encontra-se em (ANDRADE, 1990a, p. 101-155).

⁵ O texto do *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), de Andre Breton, encontra-se em TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. 19. ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes,

2 O TEATRO DE OSWALD DE ANDRADE: LINGUAGEM, RUPTURA E PERMANÊNCIA

O texto dramático oswaldiano representa o início de um novo ciclo de sua produção artística e intelectual, cuja linguagem continua marcada pela sátira demolidora às instituições políticas e culturais e pelo tom acentuado da ironia, do humor e dos preceitos estéticos da antropofagia. Guidarini (2010), ao ser indagado sobre a importância da modernidade teatral de Oswald de Andrade para o teatro contemporâneo brasileiro, responde:

Oswald de Andrade construiu um teatro eminentemente sociopolítico e ideológico, como, por exemplo, a peça *O Rei da Vela*. O gênero da teatralidade de Oswald caracteriza-se transbordante e precisou ser podado pelos diretores nas suas montagens, ao contrário de seus poema-minutos, inspirados nas formas ideográficas dos orientais. Em Oswald existe um transbordamento na área do teatro e uma contenção no fazer poético. A importância desse tipo de teatro sociopolítico e ideológico na modernidade brasileira conecta-se significativamente com os dramaturgos que articulam e desvelam as ideologias subjacentes do poder despótico e do direito de sangue dos personagens em seus múltiplos registros de representação, tanto do poder quanto do sangue em conflito maniqueísta (GUIDARINI, 2010, p. 01).

Em um contexto de transformações sociais abalado pelo pós-guerra, pelas vanguardas europeias e pela incipiente industrialização no Brasil, é preciso compreender tal “transbordamento na área do teatro e uma contenção no fazer poético” de Oswald como proposta vinculada à sua visão crítica em relação ao contexto político da época. Antonio Candido (1977), ao tratar sobre o autor e a obra, em “Digressão sentimental sobre Oswald de Andrade”, aponta dois traços, segundo ele, generalizados, para definir aspectos comuns à personalidade humana e literária de Oswald: *devoração e mobilidade*.

Devoração é não apenas um processo simbólico da antropofagia, mas o seu modo pessoal de ser, a sua capacidade surpreendente de absorver o mundo, triturá-lo para recompô-lo. Frequentemente a inteireza da sua visão precisa ser elaborada pela percepção do leitor, pois no seu discurso o que ressalta são os fragmentos da moagem de pessoas, fatos e valores. [...] Também na sua visão da sociedade avulta o senso do que é móvel, a miragem de uma transição necessária ao matriarcado redentor, sob a percussão dos movimentos ideológicos que dissolvem as estruturas (CANDIDO, 1977, p. 78).

Os traços sugeridos por Antonio Candido estão articulados a boa parte da composição oswaldiana marcada por uma busca pelas estruturas móveis, pela desarticulação inesperada dos segmentos, apoiados numa grande e variável mobilização do estilo:

É o que explica sua escrita fragmentária, tendendo a certas formas de obra aberta, na medida em que usa a elipse, a alusão, o corte, o espaço branco, o choque do absurdo, pressupondo tanto o elemento ausente quanto o presente, tanto o implícito quanto o explícito, obrigando a nossa leitura a uma espécie de cinematismo descontínuo, que se opõe ao fluxo da composição tradicional. Frequentemente a sua escrita é feita de frases que se projetam como antenas móveis, envolvendo, decompondo o objeto até pulverizá-lo e recompor uma visão diferente (CANDIDO, 1977, p. 78).

Na escritura de Oswald está a consciência do mundo no deslocamento por diferentes tempos e lugares. No cosmopolitismo oswaldiano presentifica-se a metáfora da devoração, mas também o exercício crítico e autoanalítico, observável na sua escritura. “Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente” (ANDRADE, 1990a, p. 47). Oswald coloca em cena o conflito com os modelos políticos e culturais europeus e assume os riscos, por assim dizer, de uma prática antropofágica: “mesmo as coisas espantosas nunca me espantaram. Encaixo tudo, somo, incorporo...” (ANDRADE, 2002, p. 53). A partir daí, o Manifesto Antropófago⁶ passa a ser texto referencial para análise de nossa cultura, uma vez que se apresenta, na visão de Augusto de Campos, como “a única filosofia original brasileira”:

Com a ‘Antropofagia’ de Oswald de Andrade, nos anos 20 (retomada depois, em termos de cosmovisão filosófico-existencial, nos anos 50, na tese *A Crise da Filosofia Messiânica*), tivemos um sentido agudo da necessidade de pensar o nacional em relacionamento dialético com o universal. [...] Ela não envolve uma submissão (uma catequese), mas uma transculturação: melhor ainda uma ‘transvaloração’: uma visão crítica da história como função negativa (no sentido de Nietzsche), capaz tanto de uma de apropriação como de desapropriação, desierarquização, desconstrução (CAMPOS, 1983, p. 109).

A ideia de antropofagia está associada ao signo da divergência e da diferença, colocando-se como uma poética de transformação e, sobretudo, como um novo modo de percepção de nossa realidade, uma vontade de reelaboração dos materiais encontrados na cultura e desapego às formas tradicionais de arte, a exemplo do combate às fórmulas, aos modelos, à estética parnasiana e do combate às instituições no campo da política e da cultura, fazendo emergir uma linguagem artística ancorada na sátira, na paródia, na descontextualização criativa, na estética da colagem, na aproximação entre elementos distantes e ou díspares e no humor. “O instinto antropofágico tende à sua própria negação

⁶ *Revista de Antropofagia*, Ano I, n. I, maio de 1928 (ANDRADE, 1990a, p. 47-52).

como *vontade de poder*, na medida em que ele próprio conduz à utopia, e na medida em que utopia significa a absorção na liberdade e na igualdade, da violência geradora dos antagonismos sociais (NUNES, 1990, p. 38).

Esses elementos estilísticos apontados como procedimentos próprios da linguagem literária da contemporaneidade são anunciados e mesmo praticados por Oswald de Andrade numa poética antropofágica e num processo de devoração crítica consciente, na perspectiva apontada por Hutcheon (1991), quando esta se refere a uma poética de reavaliação do passado na perspectiva da paródia irônica.

Dessa forma, há que se compreender o alcance dos Manifestos oswaldianos como parte importante da produção modernista e pós-modernista fundadora de um movimento de ruptura, mas também de permanência. Oswald transforma a Antropofagia numa via que permitirá a ele construir um discurso que não seja apenas de ruptura, mas, também, de incorporação, conforme Nunes (1979). Nessa perspectiva, o pensamento de Oswald revela-se sob o signo da ruptura, observável em sua trajetória pessoal, intelectual e criativa. Segundo Nunes, “a posição antropofágica permite que o discurso progressista se instale, aliado à noção de dinamismo. Deste modo, a apropriação dos discursos anteriores é acompanhada de uma constante transformação subjetiva em vista das formações sociais” (NUNES, 1979, p. 48).

A ideia de permanência está no amálgama entre elementos da tradição e da modernidade, e essa noção de ruptura representaria a síntese paródica característica na escritura oswaldiana. Segundo Schwarz, “a liberdade e a irreverência com que Oswald opera depende da vanguarda estética europeia, e a combinação de soluções antitradicionais e matéria essencialmente ‘antiga’ realiza, por sua vez, a síntese que o poema procura captar” (SCHWARZ, 1988, p. 14).

A realização dos procedimentos antropofágicos na produção teatral de Oswald de Andrade aparece no movimento de releitura crítica das manifestações da vanguarda francesa, Dadaísmo, Cubismo, Surrealismo, e também no reaproveitamento de técnicas oriundas do Teatro de Revista, do Circo, da Opereta e de outros dramaturgos lidos por Oswald. O *modus* vanguardista na linguagem das peças do autor está assegurado pelo caráter de crítica à cultura dominante, numa perspectiva de incorporação do novo, o que implica reconhecer a inserção da história e da sociedade no texto e do texto na história de forma ambivalente.

Particularmente, sob esse prisma, há que se registrar o contato do grupo brasileiro da Semana de 1922 com Blaise Cendrars, um nome que pode ser considerado emblemático da circulação de valores e experiências vanguardistas.

Em "Uma poética da radicalidade", introdução de *Pau-Brasil*, Haroldo de Campos, comparando a obra de Oswald de Andrade com a de Blaise Cendrars, nos chama atenção pelo fato de que a posição de Cendrars perante o Brasil não deve ser avaliada como limitadamente 'em termos de influências recebidas ou dadas' (palavras de Pierre Furtes tomadas por Haroldo de Campos no texto citado). Para o crítico brasileiro, é relevante reconhecer o traçado recíproco das influências que configuraram o binômio importação/exportação na poética oswaldiana.

Em 1949, lembrando a gênese do *Pau-Brasil*, Oswald de Andrade declarava: "O primitivismo que na França aparecia como exotismo era para nós, no Brasil, primitivismo mesmo. Pensei, então, em fazer uma poesia de exportação e não de importação, baseada em nossa ambiência geográfica, histórica e social" (ANDRADE *apud* CAMPOS, 1974, p. 35).

Nesse sentido, Cendrars foi mais que um mediador entre o novo e o velho mundo. Sem muita preocupação com nacionalidade, trouxe a experiência do mundo, experiência que se ampliou e modificou com as experiências vividas no Brasil. A presença de um estrangeiro para a sustentação de outro modo de compreender o país foi importante, pois não apenas realizou uma mediação entre Brasil e Europa, mas também, e sobretudo, orientou para uma mediação entre Brasil e suas diversidades próprias:

Curioso que justamente da França, sob cujo domínio cultural tanto tempo nos mantivemos [...] e de onde copiávamos submissos, absorvidos na imitação sem atentar para o atraso com que o fazíamos, haja sido precisamente da França que viria o poeta Blaise Cendrars, a nos alertar sobre o Brasil, em 1924. O Brasil como matéria-prima, poética, plástica, musical (CAMPOS, 1974, p. 38).

Tal como fez, no século XIX, Ferdinand Denis, ao chamar a atenção dos brasileiros sobre o Brasil, conforme lembra Gilberto Mendonça Teles (1973). Cendrars viu no Brasil uma autenticidade que lhe permitiu recriar para além da superficialidade e do elemento "exótico", reconheceu, e também indicou aos modernistas brasileiros, as diferenças que precisavam ser consideradas, para além de um primitivismo exportável. Colocam-se aqui os conflitos com relação ao que deveriam os modernistas recriar, que aspectos importar e quais exportar, princípio contido no movimento antropofágico.

Nesse aspecto, o processo criativo de Oswald com relação à poesia é o mesmo observado no processo criativo dramaturgico, o de fazer um teatro que incorporasse elementos da tradição e fizesse a leitura paródica da sociedade brasileira. A intenção de Oswald sobre

seu teatro era de que, tal como a poesia pau-brasil, este fizesse o Brasil passar de importador a exportador.

Assim é que Oswald de Andrade realiza, a partir de *O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*, um repertório de práticas criativas que, marcado pelos preceitos estéticos das manifestações da vanguarda francesa e da antropofagia, antecipa as características de uma produção contemporânea que passa a servir de parâmetro para novas produções e montagens da cena brasileira.

Sábato Magaldi (2003), em prefácio à peça *O rei da vela* de Oswald de Andrade, lamenta o fato de esta não ter sido encenada na década de 1930 devido a problemas de censura, não cabendo assim a Oswald de Andrade “a primazia da criação do teatro brasileiro moderno, título ostentado por Nelson Rodrigues, ao estreiar, em 1943, *Vestido de noiva*” (MAGALDI, 2003, p. 7). Nesse sentido, Gilberto Mendonça Teles observa que “Oswald de Andrade, como homem e como escritor, foi sempre uma presença incômoda, abrindo-se continuamente para o novo e muitas vezes se queimando na sua própria renovação” (TELES, 1995, p. 03). Esse aspecto biográfico interferiu na recepção da obra de Oswald de Andrade, conforme registra Rudá de Andrade, em carta publicada por Antonio Candido em *Vários Escritos* (1977). “O distanciamento intelectual a que foi submetido pela incompreensão histórica do momento – reflexo do provincianismo de então – interferiu na sua obra e na sua vida” (ANDRADE *apud* CANDIDO, 1977, p. 90).

A exemplo de boa parte da obra oswaldiana, que só foi reconhecida muito mais tarde, cita-se *O rei da vela*, que encontra condições para a encenação em 1967, no Teatro Oficina. A peça foi dirigida por José Celso Martinez Corrêa, diretor cujas propostas de montagens também se aproximam da perspectiva antropofágica expressa por Oswald.

Sábato Magaldi (2003) reconhece a existência de várias razões para se atribuir a *O rei da vela* o papel fundador de uma nova dramaturgia no Brasil, ainda que o texto tenha sido escrito em 1933, publicado em 1937 e somente encenado em 1967. Para esse crítico de teatro:

O texto representou o exemplo inaugural de um teatro concebido segundo os princípios do modernismo; ao invés de uma análise rósea da realidade nacional, ele propõe uma visão desmistificadora do país; a paródia substitui a ficção construtiva e a caricatura feroz evita qualquer sentimento piegas; em lugar do culto reverente ao passado, privilegia-se o gosto demolidor de todos os valores; renega-se conscientemente o tradicionalismo cênico, para admitir a importância da descompostura (MAGALDI, 2003, p. 8).

Nessa perspectiva, indagamos: o que representou e/ou representa a produção dramática de Oswald de Andrade para o teatro brasileiro, no sentido da ruptura, da negação, da linguagem e do gênero? Qual o diálogo que essa produção, ainda que pequena, propõe em um *corpus* do teatro e de outras produções brasileiras, a partir do Modernismo? Sábato Magaldi (2004) aponta para algumas semelhanças entre *Vestido de noiva* e *O rei da vela*, como, por exemplo, o final da peça:

Logo que Abelardo I morre, já se ouvem os acordes da Marcha Nupcial, para celebrar o casamento de Heloísa e Abelardo II. [...]. O desfecho de *Vestido de noiva* é semelhante. Morre Alaide e o som da Marcha Fúnebre se funde com o som da Marcha Nupcial, tocada no casamento de Lúcia, sua irmã, com Pedro, seu marido (MAGALDI, 2004, p. 165).

O crítico observa que, na década de 1930, não havia espaço para montagem das peças de Oswald de Andrade, prevalecendo, nessa época, as chamadas comédias de costumes, peças montadas para atender ao gosto do público.

Iná Costa (2005) argumenta que Oswald Andrade é um exemplo brasileiro de dramaturgo que percebeu que aquilo que o teatro convencional oferecia estava muito preso a uma série de exigências e concepções que não correspondiam ao que ele queria expressar. Tanto Sábato Magaldi (2003) quanto Iná Costa (2001) observam que os textos de Oswald de Andrade ainda merecem estudos aprofundados que possam contribuir e somarem-se aos estudos existentes sobre o teatro brasileiro, ampliando o tratamento do texto literário em seu diálogo com outras artes.

3 CONTEÚDO PARTICIPANTE E ELABORAÇÃO FORMAL EM *O REI DA VELA*

Considerando os limites desta apresentação, propomos um breve estudo de *O rei da vela*, principalmente no que tange aos elementos formais e à linguagem, com vistas a observar elementos de um teatro antropofágico que carrega em si o germe de toda uma produção em devir, atestando o potencial criador e revolucionário da forma e do conteúdo. No presente estudo, a peça teatral é examinada na sua condição de texto literário, como objeto de cultura no âmbito da linguagem e capacidade de representação simbólica e social.

O texto dramático *O rei da vela* pode ser lido como sátira e indignação política de Oswald de Andrade, atento observador de seu tempo; entretanto, para além do caráter ideológico que o texto possa indicar, nos chama a atenção o caráter estrutural da peça, como

forma inovadora que permanece atual no texto de Oswald. “Compreende-se que, para Oswald, o conteúdo participante era indeligiável da elaboração formal” (CAMPOS, 1974, p. 55).

A peça é em certa medida o reflexo das condições do país na década de 1930, focalizando, sobretudo, São Paulo. O texto apresenta um amplo panorama da sociedade, trazendo à tona diferentes classes sociais, seus dramas familiares, crises e conflitos sociais. Elementos representativos da República Velha, como a decadente – mas ainda com *status* – a oligarquia cafeeira da família de Heloísa, os imigrantes, o proletariado urbano e rural, a burguesia ascendente na figura de Abelardo I e II, os intelectuais representados por Pinote e o arquétipo do capitalista americano, Mr. Jones. O tema se desenvolve balizado por motivos históricos, tais como a crise de 1929, o declínio da monocultura do café, a Revolução de 1930, a Revolução Constitucionalista de 1932 e a mudança do controle econômico para o domínio norteamericano.

O rei da vela apresenta a história de um agiota inescrupuloso, Abelardo I, representante da burguesia ascendente da época, que tira proveito da crise econômica que afeta o país, explorando todos os tipos de negócios, sobretudo a agiotagem. Abelardo empresta dinheiro aos endividados e cobra-lhes juros altíssimos, punindo a quem se atrever chamá-lo de oportunista. Reforma os títulos aos devedores, cobrando-lhes depois, até deixá-los na miséria. Sua caracterização como o “rei da vela” é irônica e profundamente significativa no contexto das crises nacionais, sejam elas fundadas em valores morais ou em valores monetários:

HELOÍSA- Ficaste o Rei da Vela!

ABELARDO I - com muita honra! O Rei da Vela miserável dos agonizantes. O Rei da Vela de sebo. E da vela feudal que nos fez adormecer em criança pensando nas histórias das negras velhas... Da vela pequeno-burguesa dos oratórios e das escritas em casa ... As empresas elétricas fecharam com a crise ... ninguém mais pôde pagar o preço da luz... A vela voltou ao mercado pela minha mão providente. Veja como eu produzo de todos os tamanhos e cores (Indica o mostruário). Para o Mês de Maria das cidades caipiras, para os armazéns do interior onde se vende e se joga à noite, para a hora de estudo das crianças, para os contrabandistas no mar, mas a grande vela é a vela da agonia, aquela pequena velinha de sebo que espalhei pelo Brasil inteiro... Num país medieval como o nosso, quem se atreve a passar os umbrais da eternidade sem uma vela na mão? Herdo um tostão de cada morto nacional! (ANDRADE, 2003, p. 63).

Assim, Abelardo I, ao “herdar um tostão de cada morto nacional”, torna-se o símbolo da exportação, à custa da pobreza e das credices populares. Ironicamente, como personagem,

ele faz a denúncia da invasão do capital estrangeiro. Esse fragmento ilustra o tom da sátira que permeará todo o texto.

O rei da vela estrutura-se em três atos, ao modo das comédias da época, nos quais contracenam as personagens: Abelardo I, Abelardo II, Heloísa de Lesbos, Joana, conhecida por João dos Divãs, Totó Fruta-do-Conde, coronel Belarmino, Dona Cesarina, dona Polaquinha, Perdigoto, O Americano, O cliente, O Intelectual Pinote, A Secretária, Devedores, Devedoras, O Ponto. A ação cênica do primeiro ato passa-se em São Paulo, escritório de usura de Abelardo & Abelardo. Na descrição do cenário, pode-se observar a mistura de elementos do passado, como um retrato da Gioconda, um divã futurista, uma secretária Luis XV, um castiçal de latão com elementos contemporâneos, como um telefone, prontuários, um mostruário de velas, uma peça com gavetas exibindo os rótulos: MALANDROS – IMPONTUAIS – PRONTOS – PROTESTADOS. Em outra divisão: PENHORAS – LIQUIDAÇÕES – SUICÍDIOS – TANGAS. A atmosfera dramática deve representar uma manhã na cidade, corre-corre de pessoas e ruídos de máquina de escrever.

A descrição do cenário do primeiro ato sintetiza as representações presentes no texto. Oswald trata com um olhar marxista a sociedade decadente, com a linguagem e o humor típicos do Modernismo, fornecendo, sem falsas sutilezas, os mecanismos da engrenagem em que se baseia o esquema socioeconômico do país, os agiotas e os endividados.

O segundo ato tem sua ação cênica ambientada em uma ilha tropical na Baía de Guanabara, Rio de Janeiro. Nesse ambiente, misturam-se elementos da natureza: o mar, o verde das árvores, assovios de pássaros, e elementos da cidade: sons de motores, barcos, carros, aviões e um rádio. O cenário é composto para representar a ideia de uma praia reservada que se liga a um terraço por uma escada ao fundo, cercada por cactos verdes e coloridos em vasos negros, palmeiras e um mastro com uma bandeira americana. No terraço, móveis mecânicos, bebidas e gelo, uma rede do Amazonas. As personagens se vestem de forma estereotipada, representando um país tropical e exótico:

RUBRICA – pela escada, ao fundo, surgem primeiramente, em franca camaradagem sexual, Heloísa e o Americano. Saem pela direita. Depois, Totó Fruta-do-Conde, tétrico. Sai. Em seguida, d. Polaca e João dos Divãs. Saem. Depois, o velho coronel Belarmino, fumando um mata-rato de palha e vestido rigorosamente de golfe. Sai. Segue-se-lhe um par cheio de vida: d. Cesarina, abanando um leque enorme de plumas em maiô de Copacabana e

Abelardo I com calças cor-de-ovo e camiseta esportiva. Permanecem em cena (ANDRADE, 2003, p. 65-66)⁷.

O cenário, imaginado por Oswald está carregado da sátira sobre um país que se pretende moderno, no entanto, está condenado a manter-se preso ao passado e aos vícios de uma aristocracia tradicionalista. Segundo Haroldo de Campos,

Oswald, na congenialidade dos elementos primitivos que convocava para sua poética – e sob cujas espécies deglutia as apuradas técnicas estrangeiras -, estava redescobrando a realidade brasileira de uma perspectiva original e situando-se nela. Assumia o mapa diacrônico dos vários Brasís coexistentes, em tempos (estágios) diversos, num mesmo espaço de linguagem, e assumia-o inscrevendo-se nele, observador observado de um contexto de conflito (CAMPOS, 1974, p. 39).

Oswald já havia provocado o leitor com a radicalidade da poesia “pau-brasil” na década de 1920, por meio da linguagem paródica e satírica, desconstruindo as leituras e as imagens oficiais e ritualizadas de uma sociedade patriarcal e capitalista que entrava nas vias da industrialização com a ansiedade do novo; seu teatro, na década de 1930, participa igualmente desta natureza, singularizando a fratura socioestrutural definidora das contradições do país.

O terceiro ato apresenta o mesmo cenário do ato anterior, com a diferença de que já se passou um dia e a cena invoca uma atmosfera noturna:

RUBRICA: A cena está atravancada de ferro-velho penhorado a uma Casa de Saúde. Uma maca no chão. Uma cadeira de rodas. Um rádio sobre uma mesa pequena. A iluminação noturna vem de fora, pela ampla janela. Heloísa se lastima prendendo com os braços as pernas de Abelardo I (ANDRADE, 2003, p. 65-66).

Essa descrição do cenário representa a imagem da queda, um retrato em que predomina a perversão e o vício, símbolo de uma classe em decadência. Heloísa é a própria imagem da ruína da classe fazendeira; sua aliança com Abelardo pode, assim, representar a síntese de duas classes sociais corrompidas pelo sistema capitalista. É interessante observar que Oswald antecipa aspectos do teatro dialético e do metateatro em *O rei da vela*, ao explorar o anti-ilusionismo e operações de estranhamento, como se observa no diálogo que segue:

⁷ A data de 2003 refere-se à edição da obra tomada para estudo, conforme indicação bibliográfica nas referências do presente texto.

ABELARDO I - **Mas esta cena basta para nos identificar perante o público.** Não preciso mais falar com nenhum dos meus clientes. São todos iguais. Sobretudo não me traga pais que não podem comprar sapatos para os filhos... (ANDRADE, 2003, p. 43 – grifos nossos).

ABELARDO II – E o resto da população? (ANDRADE, 2003, p. 44).

ABELARDO I- O resto é prole. O que eu estou fazendo, o que o senhor quer fazer é deixar de ser prole para ser família, comprar os velhos brasões, **isso até parece teatro do século XIX. Mas no Brasil é novo.** (ANDRADE, 2003, p. 44 – grifos no

ABELARDO II - **Se é! A burguesia só produziu um teatro de classe. A apresentação da classe. Hoje evoluímos.** Chegamos à espinafração. (ANDRADE, 2003, p. 44 - grifos nossos).

ABELARDO I – diga-me uma coisa, seu Abelardo, você é socialista? (ANDRADE, 2003, p. 50 - grifos nossos).

ABELARDO II - **Sou o primeiro socialista que aparece no Teatro Brasileiro.** (ANDRADE, 2003, p. 50, grifos nossos).

Pode-se dizer que a peça *O rei da vela* coloca em jogo um programa de descontinuidade, negação e descentralização do teatro, através do despojamento da “aura” de objeto único que circundava a concepção tradicional. Essa “aura” que apresenta o teatro como produto de entretenimento é posta em xeque pelo efeito de distanciamento e recursos do metateatro.

O terceiro ato de *O rei da vela* configura o ápice da ruptura da ilusão teatral. Recursos metateatrais apresentam-se conjugados em algumas falas de Abelardo I:

ABELARDO I – Recomeçar ... uma choupana lírica. Como no tempo do romantismo! As soluções fora da vida. **As soluções no teatro.** Para tapear. Nunca! Só tenho uma solução. **Sou um personagem do meu tempo, vulgar, mas lógico.** Vou até o fim. O meu fim! **A morte no terceiro ato.** Schopenhauer! Que é a vida? Filosofia de classe rica desesperada! Um trampolim sobre o Nirvana! (*Grita para dentro*). **Olá! Maquinista! Feche o pano. Por um instante só. Não foi à toa que penhorei uma Casa de Saúde. Mandei que trouxessem tudo para cá. A padiola que vai me levar ... (Fita em silêncio os espectadores.) Estão aí?** Se quiserem assistir a uma agonia alinhada esperem!” (*Grita*). Vou atear fogo às vestes! Suicídio nacional! Solução do Mangue! (*Longa hesitação. Oferece o revólver ao Ponto e fala com ele.*). **Por favor, seu Cirineu ... (Silêncio. Fica interdito)** Vê se afasta de mim esse fósforo ...

O PONTO – Não é mais possível!

Abelardo I - Como? Não é possível? **O autor não ligaria ...** Então? ...

O PONTO – Mas a crise ... A situação mundial ... O imperialsimo. Com o capital estrangeiro não se brinca! (ANDRADE, 2003, p. 98, grifos nossos).

Estão em negrito as marcas que rompem com a ilusão teatral. Abelardo I fala diretamente com os espectadores e os convida a assistirem à peça, oferece o revólver ao

ponto, trazendo um trabalhador dos bastidores do teatro para cena. Assim, a personagem se torna encenador e diretor de sua própria cena, além de personagem; recurso que transforma o Ponto em personagem da cena ao modo do metateatro. Observa-se, ainda, o efeito de alienação em *O rei da vela*. Anatol Rosenfeld, ao abordar esse aspecto, característico do teatro brechtiniano, ressalta que “o choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas” (ROSENFELD, 1998, p. 73). Caberia então ao/à leitor/plateia estabelecer o nexos.

O homem na peça *O rei da vela* é posto no palco para ser observado, pelo efeito do distanciamento como processo histórico, capaz de colocar em tensão as relações históricas e sociais, tempo, espaço, visão de mundo. No palco está a teatralidade do real numa perspectiva dialética da representação teatral e da representação histórica. As contradições da sociedade brasileira da época aparecem metaforizadas na peça, demonstrando todo potencial de modernidade nela contido.

Tal como na poesia “pau-brasil” ou nas *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924), Oswald trabalha em seus textos de teatro com a ressignificação de códigos, utilizando-os em um novo contexto, fazendo transparecer o sentido paródico de contextos sociais, políticos, culturais, religiosos e artísticos conhecidos do/a leitor/plateia, de forma crítica e devoradora:

ABELARDO II – Por que fez essa loucura?

ABELARDO I - Um homem não tem importância ... A classe fica. Resiste. O poder do espiritualismo. Metempsicose social ...

ABELARDO II – quer que eu chame um médico?

ABELARDO I Para que? Para constatar que eu revivo em você? E portanto que Abelardo rico não pagará a conta de Abelardo suicida?

ABELARDO II – Pode salvar-se ainda. Como fica essa pobre moça ... No desamparo. (*Heloisa solução fortíssimo.*) quer um padre? Pode ainda realizar o casamento ...

ABELARDO I – que necessidade tem você de casar com minha viúva ... Vai tê-la virgem! E de branco...

ABELARDO II – virgem! Heloísa virgem! (Heloísa diminui os soluços).

ABELARDO I - Se o americano desistir do direito de pernada ..

ABELARDO II - De pernada?

ABELARDO I – sim, o direito à primeira noite. É a tradição! Não se afobe, pequeno-burguês sexual e imaginoso! Não se esqueça que estamos num país semicolonial. Que depende do capital estrangeiro. E que você me substituiu, nessa copa nacional! Diga, onde escondeu o dinheiro que abafou?...

ABELARDO I – O nosso. O que troca de dono individual mas não sai da classe. O que através da herança e do roubo, se conserva nas mãos fechadas dos ricos... (ANDRADE, 2003, p. 100).

Transparecem, assim, aspectos do contexto social, cultural e histórico observado por Oswald, traduzidos de forma irônica, em suspensão desconfiada de julgamento, por meio da linguagem, que repassa muito de suas sínteses satíricas, conforme observou Campos (1974).

Com relação aos elementos metateatrais, Lionel Abel (1968) sinaliza que se pode considerar como metateatro a consciência dramática que faz com que determinadas personagens atuem como diretores ou dramaturgos, manipulando ações e decisões de outras personagens. A mudança de função, na perspectiva posta por Tynianov (1971), pode ser observada com relação aos elementos metateatriais (personagens que assumem o papel do dramaturgo):

ABELARDO I (A Heloísa) – Chegou a sua vez de sair, meu bem! Heloísa – Como?
ABELARDO I – Devo a esse homem...
HELOÍSA – Adeus!
ABELARDO I – Podes passar por esta porta! Não faz mal que ele te veja sair... (*Gesto evasivo de Heloísa.*) Pelo contrário. Estás linda ...
HELOÍSA – Sim, adeus!
ABELARDO I – Perguntará quem és ... (*Heloísa sai. Só, no meio da cena, Abelardo curva-se até o chão diante da porta aberta.*) Faça o favor de entrar, Mister Jones! Come back!. (OSWALD, 2003, p. 64).

Abelardo I, ao se dirigir a Heloísa, passa de personagem a dramaturgo, interferindo diretamente na ação desempenhada por ela. O mesmo se observa com relação à D. Poloca, que corrige, interferindo na fala de Abelardo I:

ABELARDO I – Me dia uma coisa, d. Poloca, se não fosse esse avacalhamento, permita-me a expressão ... É de Flaubert!
D. POLOCA – Diga decadência. Soa melhor! Abelardo – Bem! Se não fosse essa decadência. É realmente, é mais suave. Como é que vocês, permita a expressão, comiam ...
D. POLACA – Seu Abelardo, a gente não vive só de comida! (ANDRADE, 2003, p. 73).

A personagem D. Poloca influencia diretamente o discurso de outra personagem, Abelardo I, tornando-se, assim, uma espécie de dramaturga no diálogo. A personagem se torna encenadora e diretora de sua própria cena. A presença de recursos como a inserção do discurso crítico no discurso ficcional, o efeito de distanciamento, alusões ao teatro nos seus aspectos físicos, morais e temporais apontam claramente para elementos do metateatro; trata-

se de um recurso estilístico empregado com maestria por Oswald em suas peças, rompendo com a ilusão do teatro.

Em *O rei da vela* está contida uma nova ideia de teatro, um texto que reflete sobre o próprio teatro e sua história, um texto que acentua a necessidade do lado racional do/a leitor/plateia e do compromisso do escritor com o público.

Nessa perspectiva, Tynianov (1971) observa que a unidade da obra encontra sua dinamicidade no seu próprio desenvolvimento por sinais dinâmicos de correlação e integração. O texto artístico, ao se relacionar com as séries literárias e não literárias, coloca-se em permanente interação com diferentes subsistemas, sejam eles de caráter social, histórico ou cultural. Tais subsistemas podem ainda contemplar manifestações de caráter miticoreligioso ou mesmo ideológico-partidários.

Assim, como a produção lírica ou em prosa, e mesmo a produção ensaística de Oswald de Andrade, seu teatro se estrutura a partir de uma pesquisa da memória literária, sobretudo da cultura nacional em tempos de derrocada econômica, cuja escritura aponta de forma satírica e paródica. Oswald encontra estratégias poéticas para escavar caminhos da história cultural do país, situar o indivíduo sem abandonar a análise dos fatos e do tempo presente.

Na proposta de teatro oswaldiana está presente o chamado feito por Breton no Segundo *Manifesto do Surrealismo* (1930), quando este trata da posição política do Surrealismo. “Tudo está por fazer, todos os meios devem ser bons para arruinar as ideias de família, de pátria, de religião. [...]. Combatemos sob todas as formas a indiferença poética, a distração da arte, a investigação erudita, a especulação pura, não queremos ter nada de comum com os pequenos nem com os grandes poupadores de espíritos”⁸.

Oswald propõe, com seu teatro, um discurso novo que só pode surgir como o paradoxo do discurso já construído, reelaborado por vias da arte na diferença e na distinção, destacando-se contra o que se cola a ele, como dupla consciência, de sentido social e artístico. Nesse contexto dramaturgico por busca de uma linguagem renovada, privilegia a prática constante da negatividade, ao estilizar o discurso apocalíptico e destruidor da cultura burguesa. O teatro oswaldiano não é revolucionário apenas por sua elaboração estética; é preciso salientar que seu conteúdo traduz, de maneira ousada, o drama da ausência de possibilidades, pressentindo o regime ditatorial, a censura e a impossibilidade da expressão artística. Esse processo é percebido na obra de Oswald, que assim se torna referência para detectar-se o *modus operandi* da fragmentação – que tangencia a antropofagia por associar-se

⁸ O texto do *Segundo Manifesto do Surrealismo* (1930), de Andre Breton, encontra-se em: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro*. 19. ed. rev. e ampl. Petrópolis: Vozes, 2009, p.

à ideia de apropriação de elementos novos, incorporá-los à cultura sob perspectiva diversa, tendo por isso se tornado incompreensível para seus predecessores.

Vale lembrar que Tynianov (1974) reflete sobre as funções que determinado elemento de uma série literária poderia estabelecer com outros de outras séries diversas para cuja afinidade este elemento contribuiria. Assim, o teatro de Oswald de Andrade, pela ruptura no campo formal e temático, pela pesquisa de linguagem, exerce uma função literária em seu tempo, alcançando mais tarde a série histórica do teatro e de outras artes, por passar a exercer uma função histórica, artística e documental.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na proposta de teatro de Oswald de Andrade, está retratada toda a mudança no sentido do fazer artístico que o século XX presenciou no campo do teatro. Oswald, no processo de recriação de códigos, inspirado nas manifestações da vanguarda francesa e em sua própria filosofia antropofágica, produz um novo teatro de acordo com sua percepção sobre a realidade histórica e cultural do país e, com isso, antecipa várias das mudanças que o gênero desenvolveria na sequência da história. Nesse sentido, Oswald de Andrade exerceu a tarefa de captar e antecipar algumas das transformações que poderiam ocorrer no teatro brasileiro, a exemplo da permanente pesquisa que ocorre no campo da linguagem, tanto do texto quanto da cena contemporânea. Observa-se que um processo de gradativa fragmentação de formas e gêneros artísticos parece continuar em vigor na produção atual.

A transformação do gênero dramático e o emprego de elementos formais novos ou da tradição são explorados por Oswald de Andrade com sentidos diferentes, o que nos levou a refletir sobre evolução literária e definição construtiva na perspectiva de Tynianov (1971). Também estão aí presentes os traços sugeridos por Antonio Candido (1977) com relação à personalidade e à linguagem oswaldiana marcada pela devoração e mobilidade, aspectos importantes da Antropofagia cultural, de reconhecida importância para formulações teóricas no campo dos estudos comparados na América Latina.

Pode-se falar em projeto estético e ideológico para o teatro oswaldiano enraizado nos princípios da antropofagia como elemento estruturador que vai buscar apoio no metateatro, a partir de um vasto sistema de trocas, contexto em que as questões da propriedade e da originalidade se relativizam. A prática da antropofagia observada na produção teatral de Oswald de Andrade representa a consciência de renovação da dramaturgia nacional. Oswald

de Andrade, no Brasil, na década de 1930, fugindo de qualquer prática convencional de teatro, realiza uma síntese sobre o contexto social e político de sua época, podendo, assim, ser considerado marco histórico de transformação dramaturgica no século XX.

5 REFERÊNCIAS

ABEL, L. *Metateatro: uma nova visão da forma dramática*. [Trad. Bárbara Heliodora; Apresentação de Paulo Francis]. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ANDRADE, O. de. *Panorama do fascismo; O Homem e o cavalo; A morta*. São Paulo: Globo, 2005.

_____. *Ponta de lança*. São Paulo: Globo, 2004.

_____. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003.

_____. *Um homem sem profissão*. São Paulo: Globo, 2002.

_____. *Estética e política: obras completas de Oswald de Andrade*. [Org. Maria Eugenia Boaventura]. São Paulo: Globo, 1992.

_____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990a.

_____. *O homem e o cavalo*. São Paulo: Globo, 1990b.

_____. *Obras completas -7. Poesias reunidas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

ANDRADE, R. Carta de Rudá de Andrade. In: CANDIDO, A. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 89-92.

CAMPOS, H. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. *Boletim bibliográfico*, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo, v. 44, jan./dez. 1983.

_____. Uma poética da radicalidade. In: *Oswald de Andrade: Obras Completas*, v. VII, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

_____. *Vários Escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977, p. 89-92.

COSTA, I. C. *Contra o drama*. Palestra ministrada em 12/09/2005. Disponível em: <http://www.fabricasaopaulo.com.br/download/contra_o_drama.doc>. Acesso em: 10 set. 2005.

_____. *Panorama do Rio Vermelho: ensaios sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

GUIDARINI, M. Teatro põe em xeque o cidadão alienado. Entrevista concedida a Marco Anselmo Vasques. *Jornal A Notícia*, Joinville, 16 jun. 2002. Disponível em: <<http://www1.an.com.br/2002/jun/16/0ane.htm>>. Acesso em: 10 fev. 2010.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-modernismo*. [Trad. Ricardo Cruz]. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

IANNI, O. *Tipos e mitos da modernidade*. 2002. Disponível em: <<http://ruibebiano.net/zonanon/index.html>>. Acesso em: 11 dez. 2008.

KRISTEVA, J. *Introdução à semanálise*. [Trad. Lúcia Helena França Ferraz]. São Paulo: Perspectiva, 1974.

MAGALDI, S. O país desmascarado. In: ANDRADE, O. de. *O rei da vela*. São Paulo: Globo, 2003, p. 7-21.

_____. *O teatro da ruptura: Oswald de Andrade*. São Paulo: Global, 2004.

NUNES, B. Antropofagia e Surrealismo. In: JACKSON, K. D. *A vanguarda literária no Brasil: bibliografia e antologia crítica*. Vervuert: Iberoamericana, 1998, p. 105-124.

_____. Antropofagia ao alcance de todos. In: ANDRADE, O. de. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, p. 5-45.

_____. *Oswald Canibal*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

SCHWARZ, R. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

TELES, G. M. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 19. ed. ver. e ampl. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *Contramargem – II: Estudos de literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

_____. A autofagia de Oswald de Andrade. In: MORAES, H. V. de (Org.). *Oswald Plural*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 1995.

_____. *Camões e a poesia brasileira*. São Paulo: Editora MEC, 1973.

TYNIANOV, J. A noção de construção. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. [Trad. Ana Maria Mariza Ribeiro et al.]. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 98-103.

_____. A evolução literária. In: TOLEDO, D. de O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. [Trad. Ana Maria Mariza Ribeiro et al.]. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 104-118.

6 FONTES

- Centro de documentação cultural Alexandre Eulálio (CEDAE) da Unicamp.
- Fundo Oswald de Andrade.
- Centro de documentação da Funarte.
- Pasta Oswald de Andrade.
- Pasta *O Rei da Vela*.

Klaxon, mensário de arte moderna. Introdução de Mário da Silva Brito. “Escolas e ideias”. São Paulo: Livraria Martins Editora/ Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976 (edição *fac-símile*).